



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

**Os fundamentos conceituais da teoria do conhecimento na *Teoria Estética* de Theodor
W. Adorno**

Primado do objeto, autenticidade e belo natural na arte

MATEUS MATOS BEZERRA

Cuiabá

2025

MATEUS MATOS BEZERRA

**Os fundamentos conceituais da teoria do conhecimento na *Teoria Estética* de Theodor
W. Adorno**

Primado do objeto, autenticidade e belo natural na arte

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de
Pós-graduação de Filosofia da Universidade Federal
de Mato Grosso.

Orientador: Prof. Dr. Mario Spezzapria.
Área: Filosofia social.

Cuiabá
2025

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

B574f Bezerra, Mateus Matos.

Os fundamentos conceituais da teoria do conhecimento na Teoria Estética de Theodor W. Adorno [recurso eletrônico] : Primado do objeto, autenticidade e belo natural na arte / Mateus Matos Bezerra. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 117 f., pdf). -- 2025.

Orientador: Mario Spezzapria.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Cuiabá, 2025.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Adorno. 2. Autenticidade. 3. Belo. 4. Estética. 5. Primado do objeto. I. Spezzapria, Mario, *orientador*. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: “Os fundamentos conceituais da teoria do conhecimento na *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno: Primado do objeto, autenticidade e belo natural na arte ”

AUTOR (A): MESTRANDO :Mateus Matos Bezerra

Dissertação defendida e aprovada em 16 de janeiro de 2025.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mario Spezzapria DF/UFMT (Presidente/Orientador)
Prof.a Dr.a Sara Juliana Pozzer da Silveira DF/UFMT (Examinadora Interna)
Prof.a Dr.a Sonia Regina Lourenço DA/UFMT (Examinadora Externa)
Prof. Dr. Rodrigo Marcos de Jesus DF/UFMT (Examinador Suplente)

CUIABÁ, 16/01/2025.



Documento assinado eletronicamente por **MARIO SPEZZAPRIA, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 16/01/2025, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **SARA JULIANA POZZER DA SILVEIRA, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 16/01/2025, às 18:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **SONIA REGINA LOURENCO, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 16/01/2025, às 18:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MATEUS MATOS BEZERRA, Usuário Externo**, em 16/01/2025, às 19:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Agradecimentos

Esta tese é o resultado de uma jornada longa e desafiadora, e eu não poderia ter chegado até aqui sem o apoio e o incentivo de muitas pessoas.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Mario Spezzapria, por sua orientação excepcional, paciência e dedicação ao longo de todo este processo. Sua expertise e conselhos foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Um agradecimento especial à Prof. Dr^a. Sara Pozzer da Silveira, que em todo esse tempo obtive orientações e um debate fundamental para o processo de aprendizado, construção e crítica desse longo trabalho de pesquisa na UFMT.

Agradeço também aos membros da banca examinadora, Prof. Dr^a. Sonia Regina Lourenço, por contribuir com seus comentários ao trabalho e aceitar participar da banca.

Aos meus colegas de pesquisa e amigos, especialmente Josué e Bruno, pelo constante apoio, pelas discussões estimulantes e pela colaboração em momentos cruciais.

À minha família, pelo suporte em toda essa jornada. Agradeço especialmente aos meus pais, Raquel e Tasso, meu irmão, João Pedro, e minha companheira, Danielly Karoline, por sempre acreditarem em mim e me incentivarem a seguir em frente.

Por fim, sou grato(a) a todas as instituições e organizações que, direta ou indiretamente, contribuíram para a concretização desta pesquisa, incluindo a CAPES e CNPq, pelo fomento da bolsa, que sem ela esse trabalho não seria possível.

RESUMO

A presente pesquisa busca investigar os momentos que fundamentam conceitualmente a “Teoria Estética” de Adorno, por meio dos conceitos de primado do objeto, autenticidade e belo natural. Essa investigação ocorrerá a partir da análise de comentadores e da estética adorniana, principalmente obras do período tardio, que buscam encontrar uma ligação entre os momentos que fundamentam a filosofia de Theodor Adorno. A concepção estética de Adorno é materialista, consequentemente a arte apresenta um teor de verdade ligado ao contexto histórico-social em que estão inseridas as obras de arte. A presente pesquisa investiga como a estética de Adorno compreende a obra de arte enquanto objeto de conhecimento que expressa a verdade. Como podemos ver a realidade que Adorno apresenta está diretamente colocada para que a sociedade seja expressa não apenas como afirmação social, mas como construto de um conhecimento que está demonstrando aquilo que a sociedade capitalista busca ocultar. A arte moderna está para a sociedade como a verdadeira expressão da sociedade possível e denuncia da sociedade vigente, por meio de uma expressão sensível e racional da sociedade.

Palavras-chave: Adorno; Autenticidade; Belo; Estética; Primado do objeto.

ABSTRACT

This research aims to investigate the conceptual underpinnings of Adorno's "Aesthetic Theory" through the concepts of primacy of the object, authenticity, and natural beauty. This investigation will be carried out by analyzing commentators and Adorno's aesthetics, mainly works from his late period, which seek to find a connection between the moments that ground Theodor Adorno's philosophy. Adorno's aesthetic conception is materialist, consequently, art presents a truth content linked to the historical-social context in which artworks are embedded. The present research demonstrates how Adorno constructs his aesthetics to explain the artwork as an object of knowledge that expresses the truth. As we can see, the reality that Adorno presents is directly positioned so that society is expressed not only as a social affirmation but as a construct of knowledge that reveals what capitalist society seeks to conceal. Modern art stands as the true expression of the possible society and as a denunciation of the current society, through a sensitive and rational expression of society.

Keywords: Adorno; Aesthetic; Authenticity; Beauty; Primacy of object.

Sumário

Introdução	1
1. A arte moderna como antítese crítica à sociedade capitalista	1
1.1. Primado do objeto na “Dialética Negativa”	2
1.2. O intermezzo de Benjamin na primazia do objeto	7
1.2.1. O olhar micrológico no devir da arte	16
1.2.2. A constelação como <i>Bildung</i> e <i>Darstellung</i>	18
1.2.3. A mediação do incomensurável	22
1.3. Primado do objeto na arte na <i>Teoria Estética</i>	25
1.3.1. Verdade e aparência na arte	27
1.3.2. O fetichismo na arte	31
1.3.3. A apresentação da realidade pelo primado do objeto da arte	33
2. Autenticidade e autonomia na arte moderna	38
2.1. Indústria cultural como standardização e controle social	38
2.2. A autenticidade da arte como contradição do capital	52
2.3. A <i>Authentizität</i> como verdade na primazia do objeto	54
2.3.1. A constelação do conceito de autenticidade	57
2.3.4. Autonomia como antítese social	65
3. O belo natural como expressão da materialidade do não idêntico	76
3.1. O conceito de natureza em Marx, segundo Alfred Schmidt	76
3.2. Do belo natural ao belo artístico	86
3.2.1. O movimento entre o sensível e o cognitivo	92
3.2.2. A influência de Valéry na autonomia da arte como a expressão da natureza.	95
3.3. O cinema e sua relação com o belo natural	98
Considerações finais	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

Introdução¹

A presente dissertação perscruta a relação que a obra de arte exerce na sociedade, por meio dos fundamentos conceituais da “Teoria Estética” de Theodor W. Adorno (1903-1969). A obra de Adorno é importante não só para a Teoria Crítica, mas para a fundamentação conceitual do desenvolvimento de uma estética materialista que explica a arte moderna. O autor é conhecido por seus escritos sobre a cultura e sociedade, mas o que nos interessa na presente pesquisa é como ele exerce a constelação conceitual que fundamenta a sua estética, de modo a explicar como a sociedade capitalista se estrutura.

Partiremos de três momentos, sendo o primeiro a investigação sobre o primado do objeto, a concepção de conhecimento na filosofia materialista de Adorno, para encontrar como o filósofo compreende a estrutura do conhecimento na sociedade e na arte. Investigaremos a aproximação de Benjamin e Adorno, e como isso afeta o conceito de primado do objeto desenvolvido na filosofia tardia de Adorno. Ademais, será perscrutado o movimento do primado do objeto na arte, e como se relaciona a teoria do conhecimento com a “Teoria Estética” de Adorno.

O segundo momento iremos entender como a sociedade capitalista se utiliza da indústria cultural, ao mesmo tempo que tenta impedir a autonomia e a autenticidade [*Authentizität*] da obra de arte. A investigação nessa seção passa por entender como a autenticidade e a autonomia se relacionam, de modo a demonstrar a importância da arte moderna para Adorno. Além disso, é importante ressaltar que para Adorno o capitalismo e o fetichismo das mercadorias afetam a produção artística do século XX, e os dois conceitos centrais ajudam a solucionar a crítica cultural às obras de arte, realizada por Adorno.

No terceiro momento, será constelado a concepção de natureza e belo natural que Adorno encontra na sua filosofia tardia, para demonstrar que a sociedade expressa pela arte é a de denúncia e negatividade do que está posto socialmente. A arte não pode ser apenas um objeto de entretenimento, como gostaria o capital. Ela aparece para Adorno como uma importante ferramenta de denúncia e demonstração da verdade.

1. A arte moderna como antítese crítica à sociedade capitalista

¹ As traduções das obras citadas em língua estrangeiras são nossas. Em especial, destacamos o trabalho executado na tradução da “Teoria Estética”, que busca encontrar uma melhor interpretação da obra original. Para tal, entendemos que é necessário recorrer as seguintes traduções: em português, escrita por Arthur Mourão; em espanhol, escrita por Jorge Navarro Perez; em inglês, escrita por Robert Hullot-Kentor.

1.1. Primado do objeto na “Dialética Negativa”

A “Dialética Negativa” (1966) é um importante movimento da filosofia materialista adorniana, pois ela possibilita pensar como ocorre a relação entre a epistemologia e a sociedade, através do conceito de primado do objeto. Como explicitado em um artigo de Amaro Fleck, Daniel Pucciarelli e Luiz Philipe De Caux, Adorno compreende a dialética negativa pela totalidade criada pelo capitalismo, não sendo possível pensar dialeticamente fora dele: “pode-se dizer que a totalidade social é um resultado do capitalismo, pois é só com a expansão da troca mercantil que se dá ao longo da disseminação do modo de produção capitalista que ela se institui”². Com a dissolução do capitalismo, a dialética teria a sua negatividade destituída, como demonstram os autores, para Adorno a dialética não é mais uma estrutura do movimento que é delimitado pelo finito, pelo que é definido, ou seja, uma ontologia. A dialética é a estrutura lógica que explica a falsidade do mundo³. A dialética negativa adorniana só existe a partir da desintegração da totalidade falsa, em que é instituída. Se a referência é a falsidade, pois a totalidade é falsa, tem-se, portanto, a necessidade de a verdade ser sempre o negativo dessa totalidade, e é nesse aspecto que ocorre o diagnóstico dos autores:

Ao perceber que a dialética é a estrutura de nosso mundo antagonista, e não uma ontologia ou visão geral da história humana, o desvio aqui proposto permite repensar a finitude ou amputação da dialética negativa: não se trata de uma condenação do mundo a girar em falso, mas sim de uma constatação de que até agora não tem feito mais do que isso. (FLECK; PUCCIARELLI; DE CAUX, 2022, p. 572).

A dialética negativa não se dá como um procedimento, mas ainda assim ela irá ser o momento de denúncia de desvelamento da verdade oculta pela totalidade falsa, isto é, o mundo capitalista, sendo assim responsável por sua dissolução. O sujeito e o objeto não podem ter como relação apenas a identidade do segundo pelas categorias do pensamento do primeiro. Recair no subjetivismo se torna inadequado, pois o objeto tem uma instância de não-identidade⁴. Como observado por Brian O’Connor, a análise dos objetos enquanto não-identicos é entender que o sujeito não consegue abarcar em sua identidade o particular do objeto, mantendo na objetividade o traço do não-identico, é assim que O’Connor entende a dificuldade adicional da dialética negativa: “o subjetivismo tem uma dificuldade adicional: ele não explica a particularidade dos objetos”⁵.

² Fleck; Pucciarelli; De Caux, 2022, p. 572.

³ Ibid. p. 567.

⁴ Adorno, 2009, p. 130.

⁵ “*However, subjectivism contains a further difficulty: it cannot explain the particularity of objects*” (O’Connor, 2005, p. 45),

Adorno salienta que existe uma limitação da consciência em determinar os objetos. Owen Hualat observa a questão pelo conceito de *thin determination*, que pode ser definido como a determinação do individual pelo todo social, sem que essa determinação ocorra por procedimentos individuais⁶, como o procedimento de fixar os conceitos numa ontologia. Contudo, Hualat ressalta que Adorno entende a fina determinação como a lei social, a mediação, que é não individual, pois é um processo universal da determinação das coisas pela totalidade.

Dessa forma, é na análise do material exposto, mesmo que incorra no erro, que ocorre o *médium* entre a apresentação e a significação, ou em outras palavras, por não expressar o teor de verdade imediatamente em conceitos na ideia, tem-se uma volta ao objeto para reorganizar o mosaico construído. Potencialmente o sujeito pode ser abstraído da objetividade; o mesmo não ocorre com a subjetividade em relação ao objeto, pois, nas palavras de Adorno:

o sujeito tanto mais é quanto menos é, e tanto menos quanto mais crê ser, quanto mais se ilude em ser algo para si objetivo. Como momento, no entanto, ele é inextinguível. Eliminado o momento subjetivo, o objeto se desfaria difusamente, da mesma forma que os impulsos e instantes fugazes da vida subjetiva⁷.

Nesse sentido, o sujeito deixa de ser o executor cognitivo das correlações mundanas que formam o significado do mundo pela cognição. No ensaio “sobre sujeito e objeto”⁸, escrito em 1969, Adorno escreve sobre esse indivíduo particular, apartado do real, que a todo tempo tenta dizer que o mundo é o que ele pode organizar cognitivamente. A função do sujeito não poderia ser assim colocada como uma definição, a exemplo das tentativas idealistas de que o sujeito é independente da “coisa em si”, de modo a significar o mundo a partir de um sistema que cataloga tanto os movimentos cognitivos quanto os sensoriais, como a consciência em geral kantiana⁹.

Um ente não se pode escamotear ao sujeito, indiferentemente de como este esteja determinado. Se o sujeito não é algo - e algo designa um momento objetivo irreduzível - então não é nada; até como *actus purus* necessita da referência a um agente. A primazia do objeto é a '*intentio obliqua*' da *intentio obliqua*, não a requestrada *intentio recta*; o corretivo da redução subjetiva, não a denegação de uma participação subjetiva. Mediatizado é também o objeto, só que, segundo seu próprio conceito, não está tão absolutamente referido ao sujeito como o sujeito à objetividade¹⁰.

⁶ Hualat, 2016, p. 86.

⁷ Adorno, 1995, p. 198.

⁸ O objeto é mais do que a pura facticidade; o fato de essa facticidade não poder ser eliminada impede ao mesmo tempo que nos satisfaçamos com seu conceito abstrato e com seu decote, os dados sensoriais protocolados. A ideia de um objeto concreto é própria à crítica de uma categorização subjetiva extrínseca e de seu correlato, a ficção de algo fático desprovido de determinações (Adorno, 2009, p. 161).

⁹ Adorno, 1995, p. 181-182.

¹⁰ *Ibid.*, p. 188.

Adorno propõe, como solução dessa mediação, um modelo de reciprocidade, em que o próprio pensamento é colocado em xeque, pois tem que refletir sobre a reflexão. O objeto que em uma perspectiva do idealismo fica avulso e a ser analisado, demonstra que em último caso é o único confiável, pois a reflexão está sempre descobrindo que o que as suas definições são falsas. Nesse sentido, o sujeito é a forma em que o mundo se coloca, sendo totalmente dependente por ser uma referência que media o objeto, dado aqui como a concretude do real. O primado do objeto não é o definidor de sentido como a *intentio recta* – fato definido em uma ideia – mas de uma correlação que entende a reflexão da reflexão, a *intentio obliqua*, como o limiar da definição da subjetividade. Adorno entende que o objeto, só existe quando é determinado pelo sujeito, o movimento da mediação não permite o relativismo, muito menos a ideia de um naturalismo vulgar, em que o mundo foi apresentado pelo ser ontológico, factual dado¹¹ ou teológico. É nesses termos que Adorno entende a relação entre o sujeito e o objeto, como aparece na “Dialética Negativa”:

Em virtude da disparidade no interior do conceito de mediação, o sujeito se abate sobre o objeto de maneira totalmente diferente do que este sobre o sujeito. O objeto só pode ser pensado por meio do sujeito, mas sempre se mantém como um outro diante dele; o sujeito, contudo, segundo sua própria constituição, também é antecipadamente objeto. Não é possível abstrair o objeto do sujeito, nem mesmo enquanto ideia; mas é possível esvaziar o sujeito do objeto¹².

A mediação, por sua vez, indica que o sujeito e o objeto estão se determinando, no entanto o objeto aparece como o ser dessa dialética, pois ele que determina o sujeito, em uma reciprocidade da falibilidade do conhecimento humano. Os mal-entendidos se dão na esfera de intenção, que o sujeito crê ter capturado o objeto em sua consciência, num momento que a absolutização da subjetividade perde eficácia “pelo menor transbordamento do não-idêntico”¹³, mantendo algo do objeto para além da consciência humana. Pucciarelli observa esse momento como a superação do idealismo, que sustenta a realização da cognição, sendo assim a origem do materialismo crítico da dialética negativa, isto é, o primado do objeto, ou sem suas palavras, podemos pensar o primado do objeto em duas premissas:

¹¹ O imediato não ocorre tal como na concepção da epistemologia tradicional, pois só consegue perceber a partir do momento de mediação. O não-idêntico faz com que o sujeito possa pensar pela mediação o objeto, embora não pode ter ele sem nenhum tipo de mediação entre a relação sujeito e objeto: “O primado do objeto enquanto algo que é mediado por si mesmo não rompe a dialética do sujeito e do objeto. Assim como a mediação, a imediatidade também não se encontra para além da dialética. Segundo a tradição da teoria do conhecimento, o imediato se insere no sujeito, mas ele se insere aí como aquilo que lhe é dado ou como sua afecção. Em verdade, na medida em que é autônomo e espontâneo, o sujeito deve exercer um poder formador sobre o imediato; nenhum sujeito, porém, o possui como o imediatamente dado que está aí pura e simplesmente” (ADORNO, 2009, p. 160).

¹² Adorno, 2009, p. 158.

¹³ *Ibid.*, 2009, p. 158.

1. sujeito e objeto são mutuamente mediados, como pretende o idealismo, como afirma o idealismo.

2. no entanto, ao contrário do idealismo, esta mediação contém uma desigualdade interna a favor do segundo, que resulta consistentemente do significado atual da mediação e a transforma essencialmente¹⁴.

No movimento aqui ressaltado, Adorno compreende a mediação pelo processo da totalidade global como central, pois, neste sentido, a mediação rompe com o retrato de que o sujeito estaria como a primazia do conhecimento, ele é o momento necessário para a imbricação entre sujeito e objeto, ainda que a conceituação não se dê como suficiente. Adorno entende que o objeto não ocorre pela facticidade, pois não pode simplesmente aparecer, “nada no mundo é produzido a partir da conjunção de facticidade e conceito, como se esses fossem, por assim dizer, adicionados”¹⁵. O objeto estaria em movimento, pois “a mediação do objeto significa que ele não pode ser estática e dogmaticamente hipostasiado, mas só pode ser conhecido na sua imbricação com a subjetividade; a mediação do sujeito significa que ele não seria literalmente nada sem o momento da objetividade¹⁶. Isso se dá, pelo fato de o espírito não ser capaz de organizar a realidade nos seus juízos¹⁷. Assim, é possível salientar que o negativo se dá pelo insucesso da reconciliação entre o espírito e o objeto, como explicitado na “Dialética Negativa”:

Ele é verdadeiro e aparência: verdadeiro porque nada escapa à dominação que ele trouxe à sua forma pura; não-verdadeiro porque, em sua confusão com o domínio, ele não é de maneira alguma o espírito pelo qual ele se toma e se dá. Com isso, o esclarecimento transcende sua autocompreensão tradicional¹⁸.

Adorno pensa a dialética negativa como a realização da passagem do primado do sujeito, para o primado do objeto. Nela, o não-idêntico é essencial para entender o que está para além da determinação da *intentio recta*, expressa o limiar entre a função subjetiva e a expressão do objeto no primado do objeto¹⁹. Adorno propõe que só é possível a inserção do não-idêntico na dialética, pelo fato do corpo²⁰ sentir a coisa. Tendo também como função corpórea a percepção do mundo, que proporciona montar a determinação da coisa pelo conceito:

Considerado de fora, aquilo que na reflexão sobre o espírito se apresenta especificamente como não-espiritual, como objeto, torna-se matéria. A categoria da não-identidade obedece ainda ao critério da identidade. Emancipados de um tal critério, os momentos não-idênticos mostram-se como materiais ou fundidos

¹⁴ Pucciarelli, 2019, p. 104

¹⁵ Adorno, 2009, p. 161.

¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁸ *Ibid.*, p. 159-160.

¹⁹ *Ibid.*, p. 165.

²⁰ Sensação aqui é a mimese artística, conceito apresentado na *Teoria Estética*, a respeito desse conceito, será debatido mais detidamente a frente. No entanto, para um melhor entendimento do trecho, ele se apresenta como o comportamento sensível expresso pela arte.

inseparavelmente com o material. A sensação, dificuldade central de toda teoria do conhecimento, só é reinterpretada como um fato da consciência por essa teoria, e isso em contradição com a sua própria constituição plena que deve ser, contudo, a fonte de direito do conhecimento. *Não há nenhuma sensação sem o momento somático. Desse modo, seu conceito é velado em relação àquilo que ele supostamente subsumiu; e isso em favor da exigência de uma conexão autárquica de todos os estágios do conhecimento*²¹. (ênfase minha).

Adorno²² constrói essa contradição como derivada da insuficiência do pensar em encontrar categorias que resolvam a questão, por meio de uma argumentação e o uso adequado da lógica, ainda que não se possa compreender o particular por completo, pois não se trata de uma lei do pensamento, visto que parte da própria estrutura do real percebê-lo sensorialmente. Adorno reflete sobre os movimentos do pensamento, que executam a função reflexiva e sensorial do sujeito, gerando uma relação entre a dialética e não-identidade a partir da análise imanente objetiva, que no pensar é sempre insuficiente. A contradição é uma consequência dessa falibilidade da reflexão do pensar, ou como apresentado na “Dialética Negativa”: “a totalidade da contradição não é outra coisa senão a não-verdade da identificação total, tal como ela se manifesta nessa identificação. Contradição é não-identidade sob o encanto da lei que também afeta o não-idêntico”²³.

O objeto não pode ser totalmente subsumido no pensamento, sob a intenção de torná-lo um conceito determinado. A hipótese aqui apresentada sobre dialética negativa que passa tanto por encontrar a relação adequada entre sujeito e objeto na estrutura do conhecimento, quanto por relacionar o não-idêntico com a necessidade de mediação. Dessa maneira, a mediação não é somente o sujeito se utilizando dos conceitos para catalogar ou categorizar os objetos, pois expressa tanto o conteúdo quanto a falsidade da totalidade social. Assim, a mediação é o esforço de modificar o conceito, que faz com que o sujeito se desloque para tentar compreender os conceitos determinados de um objeto, o não conceitual, por meio do que resta, o fundamento cognitivo, que é insuficiente e necessário²⁴. Como observado na “Dialética Negativa”, as bases da mediação são históricas, e por isso não pode ser colocado de modo exclusivamente essencialista nem com base na idealidade do pensar:

Ao contrário, a mediação da $\psi\lambda\eta$ [matéria] é sua história implícita. A filosofia retira do negativo aquilo que de algum modo a legitima, do fato de aquele elemento indissolúvel diante do qual ela capitula e do qual se desvia o idealismo também ser em seu ser-assim-e-não-de-outro-modo uma vez mais um fetiche, o fetiche da irrevogabilidade do ente. Esse fetiche desfaz-se diante da intelecção de que as coisas não simplesmente são assim e não de outra forma, mas de que elas vieram a ser sob certas condições. Esse vir-a-ser

²¹ *Ibid.*, p. 165.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 52.

desaparece e mora na coisa; ele não poderia nem ser imobilizado no conceito da coisa, nem ser separado de seu resultado e esquecido. A experiência temporal lhe é similar. Na leitura do ente enquanto texto de seu devir tocam-se uma dialética idealista e uma materialista²⁵.

Por ser parte dessa estrutura do conhecimento, a arte apresenta uma crítica imanente, pois apresenta uma realidade diferente daquilo que é estabelecido pela totalidade social. A dialética não apenas demonstra a falsidade no mundo, como tenta demonstrar a pretensão de verdade dele²⁶. Como observado por Nobre, “não se trata de negar que esse imperialismo do pensar não seja efetivo, já que ele se mescla à própria lógica da dominação social. Trata-se antes de lembrar que ‘se a dialética se fechasse em si mesma de maneira total, então ela seria já aquela totalidade que remonta ao princípio de identidade’”²⁷. Se a sociedade tem como pressuposto que o capital produz uma troca livre e justa, é necessário entender como esse conceito, o de troca, se dá na realidade, não trazer para si uma proposta utópica para sua solução²⁸. Isto é, antes de propor qualquer solução, se dá a necessidade de entender as contradições do conceito, sua falsidade pela não-identidade dele, nesse caso dado pela sociedade da dominação e injustiça.

1.2. O intermezzo de Benjamin na primazia do objeto

Para compreender o desenvolvimento crítico da arte moderna em Adorno, é essencial abordar, primeiramente, a contradição inerente aos usos da arte na sociedade capitalista. Em Adorno, a sociedade capitalista constitui um fenômeno social que permeia toda a cultura, como exemplificado em seu conceito seminal de indústria cultural, que define a arte como mercadoria. O capitalismo se apropria dos meios técnicos para expropriar da arte sua autonomia, perpetuando a hegemonia capitalista tanto econômica quanto ideologicamente.

Diante da especificidade desta crítica, vamos focar o estudo no desenvolvimento da filosofia estética de Adorno em sua fase tardia, considerando o contexto em que ele elaborava seu pensamento estético. Assim, o capítulo “Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas”, da “Dialética do Esclarecimento” (1945), servirá como referência contextual, enquanto a análise se concentrará em como Adorno integra a crítica da arte na sociedade capitalista em sua filosofia.

²⁵ *Ibid.*, p. 52.

²⁶ ADORNO, 1995, p. 191

²⁷ NOBRE, 1998, p. 174).

²⁸ ADORNO, 2002, p. 129-130.

Na “Teoria Estética”, Adorno concebe a questão da modernidade como um esforço e conceituar o que seria a autonomia e autenticidade da arte, que rompe com os limites ideológicos e condicionamentos sociais normativos impostos à cultura. Um aspecto central dessa análise é o primado do objeto, conceito que se opõe diretamente aos produtos da indústria cultural. A obra da indústria cultural guia o leitor para o que já está colocado como normalizado socialmente pela lógica capitalista, enquanto a arte moderna indica caminhos para a saída do estado de exploração do trabalho.

Para isso, entendemos que a filosofia de Benjamin com uma forte influência a obra de Adorno, principalmente no que condiz ao debate da importância da arte na formação cultural e epistêmica. O movimento entendido por Adorno como primado do objeto tem forte influência no “prólogo-epistemológico”, situado na obra “Origem do drama trágico alemão” (1928), de Walter Benjamin (1892-1940). O que Adorno entende por primado do objeto, compreende a dificuldade da mediação e participação do sujeito na formação do objeto, isto é, enquanto oposição a uma razão que tende a transformar o mundo em discurso pela lógica formal, de modo a controlar cada movimento objetivo. Adorno compreende, a partir da filosofia de Benjamin, que o primado do objeto da arte e o conhecimento das obras de arte são “dois aspectos da mesma coisa”²⁹.

Essa condição já está no léxico benjaminiano, no que Adorno entende como um marco do materialismo histórico, o “prólogo-epistemológico”. Em sua assimilação da teoria da verdade, Benjamin considera que o primado do objeto é o modo de apresentação [*Darstellung*] da verdade pela organização e disposição da coisa na ideia, fato que Adorno mantém, com certa ênfase na mediação³⁰. Na filosofia de Benjamin a cada passo há a necessidade de encontrar a apresentação [*Darstellung*]³¹. Fazemos aqui uma correlação de um fato observado por Eva Geulen³², que corrobora com a importância de Benjamin no primado do objeto adorniano, ao entender que a forma estética em Adorno é uma condição essencial para aparição da arte. A

²⁹ Adorno, 2008, p. 170.

³⁰ Adorno e Benjamin apresentam duas propostas de dialéticas próximas, mas que apresentam diferenciações. Se por um lado Benjamin apresenta a dialética da imobilidade, por outro Adorno apresenta que a dialética tem que ser posta como a consciência da não-identidade. Nos diálogos epistolares dos autores o debate se estende. Adorno acusa Benjamin de apresentar falta de mediação na obra *Passagens*, pois não fica claro como se dá a mediação do processo global perante a cultura (Adorno, 2012, p. 403). Apesar de parecer apenas uma problemática crítica de escrita, passa por Adorno considerar que nenhuma objetividade pode ser tornada dialética de modo imediato, e o modelo das passagens acaba por salientar a apresentação da coisa mesma de modo imediato, demonstrando a imobilidade do mundo, por meio do processo de escrita.

³¹ Benjamin 2013, p.15

³² Geulen, 2021, p. 9.

concepção de apresentar e a aparição da obra de arte são questões que ancoram o primado do objeto na materialidade.

Para isso, retornemos ao que Benjamin faz da cisão entre sujeito e objeto em sua filosofia, pela negação das proposições que entendem o objeto como um “haver” do sujeito. Na concepção de Benjamin, isso é estabelecido por uma fina relação entre as coisas e as ideias. Percorramos então, a hipótese de que o foco da verdade se estabelece no objeto por meio da análise pormenorizada do que compõem o objeto. Esse processo não ocorre de modo imediato, pois exige a nomeação, a tarefa dada ao homem por Deus a Adão de identificar o nome que cada objeto imana. O ato adâmico permite que se encontre a percepção, na linguagem, da constituição das palavras que imanam das coisas, e não das já vislumbra que o conceito de arte pode não ser adequado para todos os objetos que são arte, pois o nome não vem antes da coisa, mas sim de seu interior.

Na concepção de Benjamin, não poderiam ser vistas como a capacidade de configurar o objeto a partir de uma relação lógico racional que busca captar o particular na teia do geral³³, como o caso do sistema, pois falha por acreditar que cabe ao pensamento pregar a verdade para a adequar ao sistema. Essa falha da racionalidade dificulta entender a ruptura que a arte moderna fornece à percepção humana. Isso se dá pelo fato de que “a doutrina filosófica assenta na codificação histórica”³⁴, isto é, uma história da filosofia é uma história codificada da dominação subjetiva sobre o mundo. A arte estaria em jogo com o movimento histórico pertencentes a todos os objetos artísticos, como um fato social. Adorno assimila em sua filosofia que em cada concepção de arte há uma infinitude de ideias, como expressão da dor na sociedade e a opressão que permeia os fatos sociais.

Adorno percebe que é “por meio da passagem para o primado do objeto, a dialética torna-se materialista”, fato que ele já havia percebido em Hegel, a partir do conceito de aparência sensível da ideia, ou o ideal, ou seja, é necessário que haja a aparição num objeto para a ideia conseguir ser disposta no espírito absoluto, inicialmente como a arte. Assim, Adorno observa que já “em Hegel, a dialética sujeito-objeto realiza-se na coisa”³⁵. Contudo, no primado do objeto adorniano não ocorre por meio da identidade, mas da não-identidade

, isto é, da inconclusão do estado reconciliado, de modo a dismantelar uma análise que veio internamente da identidade para o exterior sendo objetivado.

³³ Nas palavras de Benjamin: “Enquanto a filosofia for determinada por um tal conceito, ela corre o perigo de se acomodar a um sincretismo que tenta capturar a verdade numa teia de aranha estendida entre várias formas de conhecimento, como se ela voasse de fora para cair aí” (Benjamin, 2013, p. 16).

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Adorno, 2003, p. 244.

Essa hipótese desdobra a dialética negativa enquanto superação do primado do sujeito, proposto por filosofias como a de Immanuel Kant (1724-1804) e G. W. F. Hegel (1770-1831)³⁶. Nessa perspectiva, urge demonstrar que a saída para o primado do objeto é pela via do materialismo da crítica em Benjamin.

A concepção benjaminiana sobre o método como o “caminho não direto”³⁷ às coisas, não sendo uma identificação direta à coisa como representação, desvela esse materialismo. A partir disso, ganha então destaque o conceito da apresentação [*Darstellung*], que como caminho não direto tem por seu primeiro pressuposto impedir que todo objeto seja reduzido a uma abstração cognitiva, sendo posto como prioridade a ida aos pormenores da coisa, como observado por Luciano Gatti e Jeanne Marie Gagnebin³⁸, o movimento é o abandono dos sistemas que fixam a verdade em um modelo de representação [*Vorstellung*], para um modelo de expor a verdade pela apresentação. Tem-se então, um princípio do primado do objeto aos moldes adornianos, pois a intenção não estará posta subjetivamente, em conformidade à teoria do conhecimento de Benjamin, mas pela materialidade histórica expressa de modo não intencional.

De mesmo modo, observa Gatti que a argumentação Benjaminiana sobre o conceito de ideia tem uma relação com a história, como um confronto: “a origem corresponde assim a um particular modelo de formulação da historicidade dos fenômenos empíricos, o qual, ao invés de situá-los diante de uma cronologia externa a eles, busca em sua imanência uma relação com a história”. Essa relação com a história citada por Gatti é o preâmbulo a filosofia tardia de Adorno, em que não se importa apenas como contexto apresentado, mas com a relação histórica imanente em cada uma das obras de artes, que por sua vez desvelam a verdade escondida.

Marcos Nobre observa esse pensamento, a partir da análise de Albrecht Wellmer sobre o tema, ainda que com a ressalva de que o autor ignora o capitalismo tardio ao analisar a questão³⁹. O que é observado por Adorno é o retrato da realidade, não só após Auschwitz, mas em meio a decadência do projeto soviético e do capitalismo americano tomando posse do mundo. Nobre observa que isso está presente também em Benjamin, ainda que este em um

³⁶ O assunto é exposto de modo mais detido em *Materialismus und kritik* (2019), de Pucciarelli, em que ele descreve a crítica materialista ao idealismo alemão e seu modelo de dialética e identidade.

³⁷ Adorno, 1995, p. 16.

³⁸ Para Jeanne-Marie o prefácio é responsável por pensar uma nova forma de estruturar a filosofia e a estética: “trata-se, fundamentalmente, da reabilitação das dimensões histórica e estética do pensamento filosófico. (Gagnebin, 2005, p. 184). Gagnebin ressalta a influência do modelo em textos como a aula inaugural, denominada “*A atualidade da filosofia*” (1931), ou o *Ensaio como forma* (1954). O movimento que Adorno, como veremos a frente, retrata em sua filosofia tardia como a necessidade da realização de uma estética filosófica, que mais tarde ganharia vida pela obra da *Teoria Estética*.

³⁹ Nobre, 1998, p. 40.

caráter mais imediato, ligado às considerações de como não ocorreu a emancipação e como ela continua impedida. Contudo, Adorno concebe que essa apresentação, realizada pela filosofia, vem do movimento de encontrar a contradição da própria coerção conceitual, isto é, a tentativa de encontrar meios de ir além do conceito através do conceito.

Se a metafísica é um instante de realização dessa possibilidade de representação, a verdade é, em Benjamin, a realização de uma aparição objetiva, que não estaria ligada ao “produto da adequação entre consciência e objeto”, mas sim de uma realidade que antecede esse sujeito do conhecimento que a tudo diz e tudo categoriza. O projeto da “Dialética Negativa” deixa claro a questão, a solidariedade é pelo fato de não haver mais um sujeito que a tudo pode explicar, e que ao olhar imensidão do abismo da objetividade, tem a objetividade olhando para si. A solidariedade à metafísica não é a de buscar nela as respostas, mas de entender que ainda buscamos responder as perguntas que ela acreditava ter as respostas. A dinâmica de subsunção é para Adorno uma forma de alimentar a incapacidade de responder o que já se apresenta como difuso, desorganizado, sem respostas, como aparece na “Dialética Negativa”.

Os menores traços intramundanos teriam relevância para o absoluto, pois a visão micrológica descobre aquilo que, segundo os critérios do conceito superior em sua dinâmica de subsunção, permanece desesperadamente isolado, e explode a sua identidade, a ilusão de que ele seria um mero exemplar. Um tal pensamento é solidário com a metafísica no instante de sua queda⁴⁰.

Essa concepção, feita como uma analogia de um método filosófico e a crítica da arte, proporciona a Adorno pensar a dialética negativa como a realização que necessita da mediação, pois o caminho não direto é em direção ao primado do objeto. A filosofia perdeu seu instante de realização, pois não poderia mais ligar apenas a realização banal, uma clara ligação a tese onze, presente nas “Teses sobre Feuerbach” (1988), de Karl Marx (1818-1893), que consiste em entender novas leituras que não sejam metafísicas que fixam o conhecimento na teoria, nas palavras de Marx: “os filósofos se limitaram a interpretar o mundo diferentemente, cabe transformá-lo”⁴¹. Nobre entende isso como a assimilação não apenas a uma necessidade ontológica, como se os conceitos fossem insuficientes, e tivéssemos que identificar o ente de uma melhor forma, mas como uma filosofia que compreende a necessidade inerente à crítica ao mundo administrado pelo capitalismo tardio. Sabendo disso, Nobre argumenta que Adorno não pôde abandonar a ideia de verdade, presente na metafísica, pois a verdade está no por vir,

⁴⁰ Adorno, 2009, p. 337.

⁴¹ Marx, 1974, p. 59.

no não idêntico, no ainda não visto, posto que não há nenhuma forma de encontrar a emancipação no estado vigente⁴².

Anos depois, Adorno compreende que sua crítica ao conceito de mediação em Benjamin já não era a mesma que na década de 30. Podemos ver isso em dois momentos, sendo o primeiro a carta e o segundo, a reconsideração sobre a noção de imediato em Benjamin. Na carta de 1938, Adorno considera que: “ou muito me engano ou essa dialética é falha em uma coisa: em mediação”⁴³. Adorno encontra em Benjamin uma certa imediatidade da questão, quando Benjamin trata o ato dos proletários irem às fronteiras, devida a proibição do consumo de vinho. O que Adorno considera um problema, pois ele estaria considerando imediatamente, algo que tem que passar pelo “processo total” que mediará os movimentos da superestrutura, por meio de uma relação causal com a infraestrutura. Como dito em carta de 10.11.1938: “outra não é a razão disso senão que reputo metodologicamente infeliz, dar emprego “materialista” a patentes traços individuais da esfera da superestrutura ligando-as de maneira imediata, e talvez até causal, a traços análogos a infraestrutura.

A determinação materialista de caracteres culturais só é possível se mediada pelo *processo total*”⁴⁴. Já em uma aula do curso de Introdução à dialética, Adorno considera a questão de um modo mais propenso a entender a mediação que Benjamin propõem na questão, não apenas indicando que havia ausência de mediação, mas uma espécie diferente de mediação dialética: “numa mais recente análise do material, que empreendi nos últimos dias tendo em vista justamente essa aula, a argumentação de Benjamin se me afigurou // mais plausível do que naquela época em que se estabeleceu entre nós a controvérsia em torno do tema”⁴⁵. Não irei me aprofundar, como Adorno se coloca na carta, mas Adorno observa que os fatos singulares ali presentes são muito importantes, mas, que ao colocar na dialética com o processo total, há de encontrar as contradições no fato singular, em sua relação com a infraestrutura, conclui Adorno: “o que não se deve fazer de modo nenhum, é se conformar com motivações singulares”.

O anti-subjetivismo de Benjamin, seria coroado em sua última, e incompleta, obra, “Passagens” (1962), que é toda realizada apenas por citações, como se a mediação fosse um olhar petrificado sobre os objetos, destinado a entendê-los como um ato de significação que imana do objeto. No ensaio “Caracterização de Walter Benjamin”, Adorno observa que essa

⁴² Nobre, 1998, p. 159.

⁴³ Adorno, 2012, p. 401.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 403.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 251

ausência de sujeito é uma característica de toda a filosofia de Benjamin. Possibilitando assim, uma filosofia que não apenas se rebela contra uma subjetividade exacerbada, mas toda e qualquer subjetividade. A interpretação de Adorno, dos escritos de Benjamin já o classificam como a mediação correta do modelo do primado do objeto: “Sob o olhar da medusa, o ser humano transforma-se grandemente em palco de ocorrências objetivas. Por isso, a filosofia de Benjamin dificilmente suscita menos horror do que promessas de felicidade”⁴⁶. A subjetividade estaria apenas como um ser que iria deturpar as ocorrências objetivas, de modo a petrificá-las, para que possa ser devorado pela identidade. Esse é o elogio que Adorno faz à filosofia de Benjamin, uma filosofia que não deforma a verdade:

Segundo expressão oral sua, Benjamin reconhecia o ego só como algo místico, não como algo metafísico-epistemológico, como “substancialidade”. A interioridade não é para ele apenas o refúgio da apatia e da triste auto complacência, mas também o fantasma que deforma a imagem possível do homem: por toda parte lhe opõe a corpórea exterioridade. Por isso, é inútil procurar em Benjamin conceitos como autonomia, bem como os de totalidade, vida e sistema, todos eles pertencentes à órbita da metafísica subjetiva⁴⁷.

Na filosofia de Benjamin, no processo de apresentação, tomando como exemplo o nomear, o sujeito está totalmente referenciado ao objeto, ele não pode nem mesmo catalogar, ele apenas nomeia, pois perante o objeto ele não teria capacidade suficiente para expressar o seu ser. Num ato desesperado o sujeito tenta então dizer uma identificação à coisa, que a sua frente não poderia ser subsumida ao sujeito. Todo objeto tem na mediação a identidade, que por sua vez é insuficiente para o que o objeto é enquanto ser. Em outras palavras, Adorno observa que a filosofia perde o seu momento que conseguia explicar o mundo pela metafísica, e aparecem então novas dificuldades, como, por exemplo, definir o social como verdadeiro, sem que seja natural ou imediato. Como expressei já na primeira frase da “Dialética Negativa”: “a filosofia, que um dia pareceu ultrapassada, mantém-se viva porque se perdeu o instante da sua realização”⁴⁸.

O que tanto Benjamin quanto Adorno argumentam é que a filosofia deve sempre se voltar ao objeto pela mediação do não idêntico pela identidade. Como observa Adorno, é “o não conceitual, indispensável para o conceito, que desmente o seu em-si e o altera. O conceito do não conceitual não pode permanecer junto a si, junto à teoria do conhecimento; esta constrange a filosofia ao caráter coisal”⁴⁹. Pouco adianta inserir o objeto num sistema,

⁴⁶ Adorno, 1998, p. 231.

⁴⁷ Adorno, 1998, p. 231.

⁴⁸ Adorno, 2009, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 121.

esperando erroneamente que a coisa se apresente como teor de verdade em categorias pré-estabelecidas. Como que num movimento involuntário, similar ao ato de respirar, a coisa constrói um caminho, por conseguinte um método, para a organização interna da verdade.

Adorno percebe, tomando como ponto de partida o “prólogo-epistemológico”, uma relação que precisa sempre ir à materialidade da coisa, eis que surge o privilégio da arte ser sempre aparência, pois não necessita da discursividade conceitual para expressar nem sua forma, nem seu conteúdo de verdade. Como nos demonstra Adorno, ao citar a ida à coisa, no primado do objeto benjaminiano, que um único objeto teria vários níveis de sentido, não uma verdade fixa e inalterada:

O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo⁵⁰.

Ao absorver os conceitos da filosofia benjaminiana na sua filosofia, Adorno mantém que a verdade se dá sem a intenção imediata, e a crítica aos sistemas deve partir de tal princípio de organização. Nessa perspectiva, a arte consegue apresentar a sua veracidade pela ida ao singular, e para Adorno, isso ocorre pela mediação entre o sujeito e o objeto. Portanto, a ausência de intencionalidade da verdade, dada pela mediação, é o outro princípio, que apresenta mais privilégio na obra de arte, do primado do objeto, pelo fato do sujeito não ter controle, pois o objeto apenas permite a promessa de reconciliação na totalidade social falsa. Como salienta Franciele Petry⁵¹ a arte aparece como um campo privilegiado de expressão da verdade, tanto como conhecimento quanto crítica da realidade. Petry observa que ao desvincular a verdade da racionalidade instrumental, o objeto aparece como “uma experiência de liberdade”. A autora conclui a partir disso, que a obra de arte autêntica aparece como a denuncia da impossibilidade de reconciliação, sendo “uma reconciliação ainda não possível socialmente, mas que aparecem como promessa para o sujeito”⁵².

Se o mundo está condenado a repetição da barbárie, no sistema de dominação que não permite nem a liberdade, nem a emancipação, o método aqui proposto não se baseia nas explicações do que é, mas em buscar no presente o mundo que poderia ser, e devido à totalidade social está impossibilitada. Benjamin relata tal problemática, por meio da construção de uma relação que adere o fenômeno à ideia, como as mães fáusticas aderem ao filho, isto é, como a natureza tem o seu ser aderido nas experiências.

⁵⁰ Adorno, 2011, p. 16.

⁵¹ Petry, 2015, p. 16.

⁵² *Ibidem*.

Nesse sentido, a ideia só pode ser pensada pela figuração dos extremos, isto é, o momento em que só pode definir uma ideia por meio da disposição que a delimita, os fatos históricos que a cercam pela análise da crítica imanente. Eis a alegoria construída por Benjamin de uma mãe, que só a partir dos filhos que a cercam, traz para si a propriedade que a nomeia: “tal como a mãe só começa a viver plenamente quando o círculo dos seus filhos, assentindo-lhe a proximidade, se fecha à sua volta, assim também as ideias só ganham vida quando os extremos se reúnem à sua volta”⁵³. Benjamin relaciona a figura da mãe como a síntese dos extremos, montando uma dialética ambígua, na qual os fenômenos rodeiam as coisas, permitindo a entrada do signo no objeto⁵⁴.

Para Nobre, é assim que Adorno assimila a verdade do não idêntico na falsidade da identidade, na adequação do objeto ao conceito: “para Adorno, portanto, “crítica imanente” não significa comparação do conceito com o conceituado em vista da sua unidade (atual ou potencial), mas na não-identidade de conceito e conceituado em vista da ilusão necessária de sua identidade real”⁵⁵. Adorno pensa na proximidade do objeto com as condições da não-identidade, a partir dos limites da mediação encontrados no sujeito.

O método proposto é o de encontrar na coisa, o conceito. Em outras palavras, é o conceito que se estabelece no objeto, não o contrário. A partir da filosofia de Benjamin, Adorno conclui que só é possível pensar o objeto a partir da ida ao seu pormenor. A apresentação das ideias em Benjamin, se dá pela sensibilidade da coisa, que irá se apresentar em diversos aspectos micrológicos, que tornarão possível encontrar assim sua apresentação adequada, isto é, a linguagem da forma. Como demonstra Benjamin, em uma longa citação do “prólogo-epistemológico”, só é possível apresentar as ideias e salvar os fenômenos, sem recair na imediaticidade, pela ida aos extremos e pormenores, a análise micrológica dos fatos:

A ideia é definível como a configuração daquele nexos em que o único e extremo se encontra com o que lhe é semelhante. Por isso é falso entender as normas mais gerais da língua como conceitos, em vez de as reconhecer como ideias. É errado pretender apresentar o universal como uma média estatística. O universal é a ideia. Já o empírico será tanto mais profundamente apreendido quanto mais claramente for visto como algo de extremo. O conceito procede

⁵³ Benjamin, 2013, p.23.

⁵⁴ Em Benjamin há uma problemática um tanto interessante sobre a questão do sujeito. Para ele o conceito de sujeito não é formador da experiência, mas apenas um *médium* que consegue, por meio das experiências, captar a apresentação do objeto. Portanto, o foco recai mais no teor coisal, não na capacidade de formular uma conceituação lógica do objeto. “Segundo expressão oral sua, Benjamin reconhecia o ego só como algo místico, não como algo metafísico-epistemológico, como “substancialidade”. A interioridade não é para ele apenas o refúgio da apatia e da triste autocomplacência, mas também o fantasma que deforma a imagem possível do homem: por toda parte lhe opõe a corpórea exterioridade. Por isso é que será inútil procurar em Benjamin conceitos de autonomia, bem como os de totalidade, vida e sistema, todos eles pertencentes à órbita da metafísica subjetiva” (Adorno, 1998, p. 231).

⁵⁵ Nobre, 1998, p. 175

de algo de extremo. Tal como a mãe só começa a viver plenamente quando o círculo dos seus filhos, sentindo-lhe a proximidade, se fecha à sua volta, assim também as ideias só ganham vida quando os extremos se reúnem à sua volta. As ideias – na formulação de Goethe: os ideais – são as Mães fáusticas. Permanecem obscuras se os fenômenos não se reconhecerem nelas e não se juntarem à sua volta. Cabe aos conceitos agrupar os fenômenos, e a fragmentação que neles se opera por ação do entendimento analítico é tanto mais significativa quanto, num único e mesmo lance, consegue um duplo resultado: a salvação dos fenômenos e a apresentação [*Darstellung*] das ideias⁵⁶.

O conhecimento, pressuposto pelo sistema fixo dos conceitos, é o modelo de posse, isto é, um haver perante o objeto. Enquanto a verdade é guiada pelo ser das ideias, uma oposição linguística pela subordinação. As coisas não são a verdade do ser, no sentido de posse, mas sim da própria existência da disposição das coisas nas ideias, que tem por consequência o ser das ideias como as coisas que a formam. Gatti observa esse momento como a diferença entre o conhecimento do haver, presente na visão metafísica e transcendental do idealismo, perante as ideias como ser, na dialética benjaminiana, possibilitando diferenciar o que é a verdade e o que é o conhecimento, em suas palavras:

Com esse contraste, Benjamin sustenta a redefinição da relação entre filosofia e a ideia de verdade. A verdade não é produto da adequação entre consciência e objeto, mas possui uma realidade própria anterior ao sujeito do conhecimento. Ela é um ser que aparece. 'Enquanto o conceito emerge da espontaneidade do entendimento, as ideias se oferecem à contemplação. As ideias preexistentes. A distinção entre a verdade e a coerência do conhecimento define a ideia como ser'⁵⁷.

É nessa proposta que Adorno observa que o sujeito estaria necessitado de um olhar atento, para entender as ocorrências que estão inseridas na imanência da obra de arte. A arte como um todo não estaria representada por um modelo fixo, mas por um devir constante, que não pode ser resumido nem por sua forma, nem pelo seu conteúdo. Essa argumentação é uma apropriação do termo olhar micrológico.

1.2.1. O olhar micrológico no devir da arte

O pensamento humano relaciona os fenômenos pelo teor de imitação do real, pois ocorre uma diferença entre assimilar a semelhança entre o ocorrido e seu registro no pensamento humano. Na dialética negativa o sujeito é o *médium*, que relaciona o fenômeno com a nomeação dele, ou seja, a definição em conceito. Assim, na constelação o sujeito rejeita a verdade pré-estabelecida, similar a disposta no sistema, que por sua vez assimila as coisas

⁵⁶ Benjamin, 2013, p. 23.

⁵⁷ Gatti, 2009, p. 92.

em sua ordenação conceitual pela lógica estabelecida. O sujeito não tem essa possibilidade, pois ele encontra uma resistência material, que se encontra no primado do objeto.

A organização não é uma estrutura da consciência que organiza os fenômenos, mas um ser: “o ser da verdade, sendo da ordem da ideia, distingue-se do modo de ser próprio dos fenômenos”⁵⁸. Compartilhado também na visão de Adorno, na qual o meramente empírico precisa ser negado, e o existente se dirige à negação até se tornar outra coisa. Isso se demonstra pelas obras de arte nascerem matando a sua antecessora, só para então morrer diante de sua sucessora, numa dialética que sempre precisa do por vir, representando a indulgência do mero existir e da mera empiria. Adorno observa que é por meio da materialidade crítica, que ocorre a veracidade das obras de arte, como podemos ver no seguinte trecho da “Teoria Estética”:

O conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. É por isso que elas também se criticam umas às outras. É isso, e não a continuidade histórica das suas dependências, que liga as obras umas às outras; “uma obra é inimiga mortal da outra”; a unidade da história da arte é a figura dialética de uma certa negação. E não serve de outra forma a sua ideia de reconciliação⁵⁹.

Na apresentação, o espírito se converge no alheio a ele, porque o construto revela mais do que o sujeito pode conceituar. Sendo assim, a obra de arte precisa ir ao ser, a materialidade disposta na história, e organizá-lo. Adorno decide por desdobrar o “*rebus* [a visada da coisa]”⁶⁰, presente na filosofia benjaminiana, que tem por modelo a percepção do objeto como mediador entre a experiência e a verdade. Destarte, o conhecimento, enquanto posse, e a verdade, enquanto ser, diz Benjamin em seu “prólogo-epistemológico”:

O método, que para o conhecimento é um caminho para chegar ao objeto de apropriação – ainda que pela sua produção na consciência –, é para a verdade representação de si mesma, e por isso algo que é dado juntamente com ela, como forma. Esta forma não é inerente a uma conexão estrutural na consciência, como faz a metodologia do conhecimento, mas a um ser. (BENJAMIN, 2013, p.17).

Uma dupla via, na qual o sujeito consegue visualizar a coisa, ao mesmo tempo que a paralisa, expressando o momento em que se expressam o conteúdo por meio de sua formação. Benjamin não estaria preocupado com o historicismo da arte, mas com a história subterrânea que estaria inscrita na arte, pois as obras estão ligadas entre si pelo modo de análise minucioso que cada uma exige. Gatti demonstra que essa ideia de história da arte em Benjamin está “presa ao encadeamento extensivo das obras numa ordenação interior e exterior a cada uma delas” (da obra de arte,) não havendo nenhum tipo de crítica que esteja dada de antemão. Gatti observa

⁵⁸ Benjamin, 2013, p. 24.

⁵⁹ Adorno, 2003, p. 59-60.

⁶⁰ Adorno, 1998, p.224.

que esses modelos de conhecimento representados pelo conteúdo ou pela forma da arte não fazem jus ao que as obras são em sua essência, como demonstrado no seguinte trecho:

Pois a ideia de história da arte estava presa ao encadeamento extensivo das obras numa ordenação anterior e exterior a cada uma delas. Nenhuma crítica verdadeira seria possível dessa perspectiva: ‘A tentativa de inserir a obra de arte na vida histórica não abre nenhuma perspectiva sobre o que lhe é mais íntimo [...]. Nas investigações da história da arte corrente chega-se sempre apenas à história dos conteúdos ou à história das formas, que tomam as obras de arte apenas como exemplos, como se fossem modelos’. O que Benjamin identifica é assim a ausência daquele vínculo entre a relação extensiva entre as obras com o exame detido de cada uma delas. ‘Elas [as histórias da arte] não dispõem de nada que vincule as obras ao mesmo tempo que extensivamente e segundo sua essência’. (GATTI, 2009, p. 84-85).

É partir disso que Adorno desdobra em sua filosofia o olhar micrológico, o momento em que é necessário se ater ao singular, para que possa então ver aquilo que não foi percebido, o que a mediação incorpora, como a contradição, como o não-idêntico perante o trabalho e a realidade concreta. O que Adorno quer é retratar o primado do objeto, para não recair em nenhum modelo anterior, no qual a partir dessa singularidade se possa, portanto, encontrar a verdade e a disposição da constelação, possa dar luz ao significado do mundo pela mediação do sujeito-objeto.

1.2.2. A constelação como *Bildung* e *Darstellung*

Passamos pela teoria do conhecimento, pois nos interessa como a arte se estabelece como conhecimento, fato que tem como conceito central o de constelação. Adorno irá compor em sua filosofia o conceito de constelação a partir da leitura do “prólogo-epistemológico”, de Walter Benjamin. Pensando nisso, Gatti observa que para Benjamin a obra de arte enquanto ser da ideia permite que o conteúdo e a forma da arte sejam históricos, de modo a não ter uma forma adequada a expressar o conteúdo em geral, mas uma forma que está mesclada ao conteúdo.

Dito de outro modo, o conteúdo histórico e a forma que possibilita sua organização não teriam um fim único, pois dependem da mediação conceitual para que possam ser apresentados. Portanto, a verdade aparece apenas pela constelação, que consegue organizar o conteúdo sensível, visto que a forma não é a posse de um conteúdo do conhecimento, mas o ser essencial da projeção da apresentação das ideias, como demonstrado por Benjamin, ao entender o conhecimento como uma dinâmica de posse, indicada pelo verbo haver: “a verdade, presentificada no bailado das ideias representadas, furta-se a toda e qualquer projeção no domínio do conhecimento”⁶¹. A obra de arte consegue apresentar a verdade como ser, não como

⁶¹ Benjamin, 2013, p. 17.

um haver. Não é sobre ter um conhecimento sobre o mundo, mas entender que a verdade conceitual está presente na medição com o ser das ideias.

Adorno constrói sua filosofia por meio da assimilação do conceito de constelação, o arranjo de elementos que compõem um conceito, fazendo a referência ao método materialista de Benjamin, em que as coisas se dispõem como as estrelas na constelação, representada pela ideia. Assim, Adorno propõe por meio de uma constelação sobre a concepção materialista de primado do objeto, a partir da realidade afetada por ele. A constelação, derivada da leitura que aparece no “prólogo-epistemológico”, torna-se o modelo de pensamento em Adorno, como explicita Silva (2006), ela é a relação entre o difuso e o descontínuo, dado pelo não idêntico, e o conceito no pensamento humano:

é precisamente sob esse aspecto que a categoria de constelação se mostra como realização das análises modelares: por um lado, a constelação é o procedimento que, no “duplo relacionamento” de propriedades teóricas e aspectos concretos, resguarda o espaço de não-identidade à medida que em seu “movimento permanente” se exprime uma “insuficiência inevitável”; por outro lado, como “ordenação experimental” de conceitos que permite tornar visível o objeto em conceitos, a constelação é também a composição instruída pela mimese, a “imagem visível” do esforço de “alcançar para além do conceito através do conceito” que o modelo procura exprimir. Logo, a exposição constelatória é o índice dessa “não-externalidade” entre conteúdo e forma na filosofia, sobrevivência de sua utopia constitutiva⁶².

O que Silva (2006) apresenta em sua tese é basilar para entender a filosofia tardia de Adorno. Quando propõe os limites que a identidade tem, Adorno coloca como foco o não-idêntico, aquilo que não passou pelo processo de assimilação do pensar humano. Diferente do que possa se pensar, o não-idêntico não é aquilo que não pode ser pensado, mas o que ainda não foi pensado pelas deficiências da proposição do modelo burguês. A função aqui não é de encontrar aquilo que não pode ser pensado, mas o que não foi pensado pelo modelo e entender que o pensamento humano que identifica é limitado e insuficiente.

Se por um lado a constelação abarca a não-identidade, por outro ela se utiliza dos conceitos para expressar aquilo que está para além do conceito. A função mimética é a figuração corpórea e sensível na formação do conceito, como expresso por Wellmer:

Na *Dialética Negativa*, Adorno tratou de caracterizar essa autossuperação do conceito como acolhimento de um elemento “mimético” no pensamento conceitual. Racionalidade e mimesis hão de convergir para salvar a racionalidade de sua irracionalidade. Mimesis é um nome para essas formas de condutas do ser vivo sensorialmente receptivas, expressivas, que vão se agregando na comunicação. O lugar em que as formas da conduta mimética mantêm um caráter espiritual no curso do processo de civilização é a arte: a

⁶² Silva, 2006, p. 100-101

arte é mimesis espiritualizada, isto é, transformada e objetivada mediante a racionalidade⁶³.

Sendo assim, Adorno já instaura na constelação um princípio que vai além das categorias do pensamento, assimilando uma função cognitiva à corporeidade, isto, e não outra coisa, é a imagem de um pensamento que se torna visível. Não uma intuição direta do mundo, mas um modelo cognitivo que assimila a sensibilidade como parte fundamental para o conceito, para entender aquilo que está para além da identidade.

Adorno percebe que essa mediação é provocada pelo erro do pensar, quando a constelação reconhece o objeto, em sua propriedade difusa, isto é, o obnubilamento do conteúdo no desdobrar da filosofia benjaminiana. Isso se dá pelo fato da razão, em seu processo dialético, levar em conta os erros ao conceituar um objeto, o mesmo processo também ocorre com as definições. Assim, o processo é a verdade imanente ao objeto durante a contemplação do material exposto. Tal questão é descrita como um ir e vir sobre o fenômeno, de modo que não seja possível a identificação fixa e assertiva. Em Benjamin, essa relação está incorporada no processo de emancipação social das opressões que ocorrem na sociedade burguesa, e de igual modo na frustrada tentativa de reconciliação. Esses fenômenos sociais são o que caracterizam os extremos na constelação, a exemplo das dicotomias apresentadas pelos conceitos de aparência e essência, de belo e feio, de verdade e falsidade.

No primado do objeto da obra de arte, a realidade não aparece como é, pois refrata a história em sua apresentação, justamente por entender que o princípio do erro está presente na organização dos extremos. A recusa da renúncia dos sentidos é a realização do não-comunicável pela arte, na qual se ausenta a autopreservação que definha o pensar. Na constelação é preciso entender que os sentidos e o intelecto fazem parte do processo de formação da constelação. Tal processo, pensado por Adorno a partir de Benjamin, vide a “Caracterização de Walter Benjamin”, detalha a realidade inserida na arte, e tem como pressuposto ser antítese social do caráter de aparência, como enfatizado no seguinte trecho: “não sendo o pensamento de Benjamin uma criação a partir do nada, era, em compensação, uma dádiva a partir do pleno; ele queria restaurar tudo o que o espírito de acomodação e de autopreservação proíbe no prazer, em que os sentidos e o intelecto se cruzam”⁶⁴.

Adorno pensa isso como pressuposto, para argumentar que a arte tem sua dependência do momento em que se torna aparente, o que não está disposto no espírito e nem na tentativa

⁶³ Wellmer, 1993, p. 18.

⁶⁴ *Ibid.*, p.225.

de representação do real, isto é, a intencionalidade não determina a aparição do teor de verdade. Destarte, esse papel será desempenhado pelo não-comunicável, o conteúdo em que a identidade não conseguiu captar em sua forma, presente na forma estética, como posto por Adorno: “só o amorfo capacita a obra de arte para a sua integração, pois mediante o acabamento, o afastamento da natureza informada, retorna o momento natural, o ainda-não-formado, o não-articulado”⁶⁵.

Tal proposta é o modelo da constelação, proposta inicialmente por Benjamin e, posteriormente, assimilada na filosofia de Adorno, no qual não se define a verdade pela essência, ou seja, é a forma que consegue expressar a verdade, pelo arranjo e organização do micrológico, e não simplesmente o conteúdo da essência representada pelo conceito, mas a apresentação [*Darstellung*] da ideia na coisa. A constelação, diz Adorno, “ilumina o que há de específico no objeto e que é indiferente ou um peso para o procedimento classificatório. O modelo para isso é o comportamento da linguagem”⁶⁶.

Para Adorno, “a arte tem o seu conceito na constelação de momentos que transformam historicamente; fecha-se assim à definição”⁶⁷. A arte transforma internamente os momentos históricos de que faz parte, sejam eles concepções técnicas, que demonstram uma evolução momentânea, ou conteúdo do espírito, ambos se tornarão antiquados a partir de seu surgimento. Adorno, percebe historicamente a perenidade da arte, que, descrita em seus termos: “na medida em que os conceitos se reúnem em torno da coisa a ser conhecida, eles determinam potencialmente seu interior, alcançam por meio do pensamento aquilo que o pensamento necessariamente extirpa de si”⁶⁸. Nesse sentido, Adorno percebe que o primado do objeto é a melhor forma de entender a constituição do conhecimento e da relação social no conceito, em sua efemeridade. Assim, é possível pensar que o conhecimento da obra de arte é dado por um acúmulo histórico que ela agrega em si, como o imã em meio ao campo das limalhas de ferro. Adorno percebe que esse acúmulo é inerente ao modelo de teoria de conhecimento, pois não se pode pensar o mundo a partir de um segredo que desdobraria toda a verdade do mundo, como dito na “Dialética Negativa”:

O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si. Enquanto constelação, o pensamento teórico circunscreve o conceito que ele gostaria de abrir, esperando que ele salte, mais ou menos como os cadeados de cofres-fortes bem

⁶⁵ Adorno, 2011, p.158.

⁶⁶ Adorno, 2009, p. 140.

⁶⁷ Adorno, 2008, p. 13.

⁶⁸ Adorno, 2009, p. 141.

guardados: não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica⁶⁹.

Adorno, por meio dessa concepção, consegue encontrar um caminho para entender a arte, por meio de seu primado do objeto. O conceito de constelação formulado por Walter Benjamin, permite a T. Adorno perceber que a forma da arte necessita ligar todos os conteúdos entre si, e isso ocorre, como veremos, na próxima sessão. É pela mimese, que o não-idêntico adentra a obra de modo que se apresenta à história enquanto denuncia a possibilidade de futuro. O mal-entendido é o que se apresenta perante a falsa ideia de sucesso da barbárie. Isso é expresso na arte no elemento histórico que não foi permitido ser dito pela totalidade falsa, ou dito de outro modo, o que ainda não se apresentou pelo discurso conceitual, pois: “o incomensurável se baseia em uma desmedida entrega ao objeto”⁷⁰. Para isso, precisamos entender como o incomensurável pode ser expresso pelo primado do objeto da arte.

Benjamin parte da proposição de que o erro é parte da capacidade humana, pois na faculdade mimética trata-se do não-comunicável, gerando o que Adorno caracteriza como mal-entendidos, pois eles: “são o meio de comunicação do não comunicável”⁷¹. Esses mal-entendidos são responsáveis pelas denúncias, inclusive as falsas reconciliações, que o objeto, aqui descrito pelas obras de arte, consegue demonstrar durante a produção do construto, inserindo então, o conteúdo não-idêntico da verdade. O objeto apresenta o teor de verdade, enquanto o espírito é o *médium* das experiências.

1.2.3. A mediação do incomensurável

Pelo primado do objeto adorniano, a arte é, desde os ossos, a aparição do belo. A verdade depende dos fenômenos, apesar de não poder se ligar imediatamente à interação subjetiva que raptaria a verdade nas suas redes sensoriais. Nesse sentido, é a partir de Benjamin, que concebe a condição das coisas serem como são para além do que é captado pela identidade, isto é, a coisa tem sua permanência na não-identidade da mediação. O ponto de partida para entender que a ideia é uma constelação de coisas, parte de entender a verdade como um ordenamento gerado pela mediação subjetiva do objeto, que por sua vez é descontínuo e difuso, proporcionando a apresentação do teor de verdade na ideia. A verdade da não-identidade estaria presente no momento difuso do objeto, naquilo que escapou à sua adequação ao conceito.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁰ Adorno, 1998, p.235.

⁷¹ *Ibid.*, 1998, p. 227.

No entanto, para Adorno é necessário a mediação, que em termos benjaminianos, aproxima a ideia das coisas, tornando-as linguagem. Esse fato é demonstrado por Benjamin pela metáfora entre a atração gravitacional entre o sol e as estrelas, sendo o primeiro as ideias e o segundo as coisas que o orbitam. Assim, Adorno percebe que existe certo grau de não-identidade em cada uma das ideias que nomeamos de modo mais geral, seja a liberdade, a autonomia ou a autenticidade. Como Adorno observa na *Dialética Negativa* sobre o conceito de ideia estar relacionado com o signo negativo do objeto, não podendo ser colocado nem distante, nem como ausente de qualquer conteúdo histórico. Nas palavras de Adorno:

Dessa forma, a consciência da não-identidade contém a identidade. Certamente, até o interior da lógica formal, o momento ideológico do pensamento puro é a suposição da identidade. Nesse pensamento, contudo, também se esconde o momento de verdade da ideologia, a indicação de que não deve haver nenhuma contradição, nenhum antagonismo. Já no simples juízo identificador, um elemento utópico se associa ao elemento pragmático, dominador da natureza deve ser aquilo que ele ainda não é. Uma tal esperança articula-se de maneira contraditória com aquilo em que a forma da identidade predicativa é rompida. Para isso, a tradição filosófica possuía a palavra "ideias". Elas não são nem *separadas*, nem casca vazia, mas signo negativo⁷².

A mediação é o desdobramento da teoria do conhecimento em Adorno, pela qual a relação do singular interage com os fenômenos. Isso parte da formulação de Benjamin, na qual o conhecimento se difere da verdade, pois um está ligado a formação de conceitos pelo entendimento, enquanto o outro é dado pelo ser das ideias⁷³. Como Adorno observa a arte reúne os fatos sociais em si, como uma íman num campo de limalha de ferro⁷⁴. A arte está concentrada em construir em sua forma estética a união daquilo que está separado. É assim que Adorno argumenta na “Teoria Estética”, para encontrar um modo adequado de entender como a mediação ocorre na formação dos seus *membros disiecta*, cindidos pelo movimento histórico e pela identidade que modelou falsamente, ou nas palavras de Adorno:

A arte comporta-se em relação ao seu Outro como um íman num campo de limalha de ferro. Não apenas os seus elementos, mas também a sua constelação, o especificamente estético que se atribui comumente ao seu espírito, remete para este Outro. A identidade da obra de arte com a realidade existente é também a identidade da sua força de atração, que reúne em torno de si os seus *membra disiecta*, vestígios

⁷² Adorno, 2009, p. 130-131.

⁷³ Sobre a mediação, Benjamin percebe que ela vai mudar não o ser das coisas e das ideias, mas o entendimento dos atributos de acordo com o que se obteve do pormenor na coisa. Nas palavras de Benjamin: “o papel mediador dos conceitos permite que os fenômenos participem do ser das ideias. É precisamente este papel mediador que os torna adequados à outra tarefa, não menos primordial, da filosofia, a da representação das ideias. A salvação dos fenômenos por meio das ideias vai de par com a representação das ideias por meio da empiria. Pois as ideias não se representam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente através de uma organização dos elementos coais no conceito. E fazem-no sob a forma da configuração desses elementos” (Benjamin, 2013, p.22).

⁷⁴ Adorno, 2011, p. 21.

do ente; a obra aparenta-se com o mundo mediante o princípio que a ele a contrapõe e pelo qual o espírito modelou o próprio mundo⁷⁵.

A arte reúne esses conteúdos objetivos, a partir do momento em que a forma configura o mundo exterior pelas pós-imagens. Isso se deve a relação da obra de arte ser como “um íman”, numa “limalha de ferro”, que atrai para si os diversos conteúdos objetivos separados, unidos em si. Pois, como nos explica Adorno, a obra de arte é alteridade: “não é o espírito, mas a materialidade objetiva, pois a obra de arte “remete ao seu outro”⁷⁶. Adorno observa a síntese da forma estética, como um produto da alteridade, isto é, a tentativa de entender o outro por meio de sua própria comunicação imanente. Como representado pelo autor na “Teoria Estética”:

A identidade da obra de arte com a realidade existente é também a da sua força centrípeta, que reúne em torno de si seus *membra disiecta*, os traços do existente; ela [a obra de arte] relaciona-se com o mundo através do princípio que ela contrasta e pelo qual o espírito organizou o mundo. E a síntese alcançada por meio da obra de arte não se apropria apenas dos seus elementos; ela, por sua vez, recapitula o modo como elas comunicam um com o outro; portanto, a síntese é, por si mesma, um produto de alteridade⁷⁷.

O primado do objeto da arte não é um simples ato de representação do objeto, pois a obra de arte está ligada à apresentação da verdade e falsidade da realidade. A obra de arte incorpora a liberdade em sua construção, devido a sua irrevogável autonomia, de modo a expressar aquilo que ainda não foi nomeado. O concreto se forma, a partir de uma construção que obedece ao seu primado do objeto, com relações históricas que a interligam e a formam e realizam, internamente, pois “do ponto de vista estético, o particular é literalmente o universal”⁷⁸.

O conteúdo da verdade é o retorno do concreto em sua realização, alterada pela sua forma, a obra de arte se utiliza da possibilidade criada pelo desenvolvimento técnico. Isso, e não outra coisa, é o correlato histórico do primado do objeto que “em correspondência com o passado, o que ressurge torna-se um Outro, qualitativamente diferente”⁷⁹. Assim, a técnica funciona como correção do concreto, com a validade que penetra o conceito da arte e a modifica por dentro, dada pela mediação. O primado do objeto estaria numa guerra interna, fazendo com

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Adorno, 2003, p. 18.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁹ *Ibidem*.

que a técnica e a tecnologia sejam diluídas na objetividade, isto é, diluindo a adesão do sujeito na mediação⁸⁰.

A construção e organização desse mundo não se dará por meio de uma concepção platônica da ideia. Nesse sentido, não se trata de entender a questão pelas vias metafísicas, mas compreender a organização das ideias por uma analogia quando “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”⁸¹. Em razão da constelação ser o modelo de organização da ideia, por meio de uma estrutura, dada historicamente, que busca construir como ocorre com os movimentos limítrofes de cada uma das coisas. São diversos pormenores, que, juntos, fazem parecer a forma de algo maior, registrado como ideia.

Esses limiares acabam por permitir a aproximação com outras ideias, por meio da disposição da semelhança. Portanto, não se trata de adquirir a problemática de adequar todos os objetos, fenômenos e a realidade a um sistema que detém a verdade, muito menos o de salientar a soma de todos os particulares, para então definir o geral. A coisa jamais cairia sobre a intenção de um conceito, uma vontade de se adequar ao que foi pensado *a priori*. Resta-nos, então, encontrar os caminhos em que ideias diferentes, ou dessemelhantes, acabam por se aproximar, para as encontrar nos extremos a verdade. Em Adorno,

a arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente. [...] A sua essência não é dedutível da sua origem, como se a primeira fosse um fundamento, sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados⁸².

A mediação para Adorno é essencial para entender como o sujeito se despreende da identidade, rumo a não-identidade.

1.3. Primado do objeto na arte na *Teoria Estética*

Vimos anteriormente como Adorno pensa sua filosofia do conhecimento. Agora vamos investigar como Adorno entende a arte pelo primado do objeto. De outra forma, não se trata de entender como método filosófico se aplica à arte, mas de entender como a arte desdobra seus objetos em sua imanência⁸³. O movimento descrito acima permite Adorno argumentar que “ela

⁸⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁸¹ *Ibid.*, p. 22.

⁸² Adorno, 2011, p. 13.

⁸³ Adorno percebe que a obra de arte não tem dificuldade apenas na questão do seu conceito: “o que é a arte?”; mas também em toda sua relação com a totalidade e até mesmo no direito de existência dada, respectivamente, pelas questões: “de onde vem a arte?” e “o que é arte?”. A imanência da arte proporciona a alteração dessas questões em cada surgimento de uma “nova” arte. Isso é representado já na primeira frase da *Teoria Estética*: “é evidente que nada referente a arte é evidente, nem em si mesmo [sua imanência e seu conceito], nem em sua relação com a totalidade [ser um fato social], nem sequer em seu direito de existência [que arte é permitida e qual é possível] (ênfases minhas) (Adorno, 2003, p. 9).

[a arte] poderia ter o seu conteúdo em sua própria efemeridade”⁸⁴, pois a cada movimento objetivo, a cada particular, em cada obra de arte, o conceito de arte se altera e se transforma, transita nos seus objetos a sua definição.

Adorno assimila que o primado do objeto no conhecimento é o mesmo da arte: “o primado do objeto na arte e o conhecimento das suas obras a partir do interior são dois aspectos da mesma coisa”⁸⁵. Pensando nisso, precisamos entender como a obra de arte, por definição, consegue encontrar a verdade imanente em sua forma, dada por sua autonomia e por ser um fato social. Ou seja, a arte é dependente de uma relação que passa por se tornar a imbricação⁸⁶ entre o social e a autonomia. Na arte existe uma contradição imanente entre o que ela representa autonomamente e o que se realiza em uma sociedade que não permite a autonomia, pois tudo é guiado pela divisão do trabalho⁸⁷.

A arte apresenta uma relação com a historicidade dos fatos sociais. A “Teoria Estética” de Adorno, não se trata de um sistema da arte em geral, mas de sua situação específica, que deriva de sua historicidade. A cada construção particular ela se deforma, se desdobra em algo diferente do que já foi, em um movimento imanente de seu conceito, visa sempre aquilo que ainda não é. Ela não é simplesmente a coisa imediata, pois modifica internamente a mera empiria, de modo a desenvolver pelo particular um objeto mediado pela, e sobre, a sociedade. Devido a sua autonomia, a arte transforma o conteúdo sedimentado em forma, tornando-o assim uma outra coisa, que não necessita da linguagem conceitual para se tornar linguagem. Desse modo, a arte consegue até mesmo expressar o incomunicável, pois pode dizer o que não foi permitido ser dito discursivamente. A questão aqui proposta para investigação é a de entender como a dialética da arte, poderia representar um movimento que não está apenas no âmbito do condicionamento teórico, mas também prático, pois busca entender com a arte comunica a natureza muda.

A arte não deriva apenas do pensamento, pois ela precisa aparecer sensivelmente. A sua existência respeita a essência que ela adquire em sua realidade interna, que surge como uma negatividade do mundo empírico⁸⁸. A necessidade de aparência da obra de arte surge da volatilidade da percepção empírica proporcionada pelo fenômeno, que por sua vez é desdobrado na forma estética como outra coisa. Uma assimilação que Adorno vai destacar

⁸⁴ Adorno, 2003, p. 13.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 166-167.

⁸⁶ Aqui deixo em aberto, mas é importante pensar a possibilidade de a obra de arte estar ligada, pelo conceito de *verfransung*, ligada tanto pela sua relação social com as demais obras, como a própria autonomia busca assimilar esses fatos sociais de maneira similar.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 10.

como trágica. Isso se dá pelo fato de a arte estar destinada a ser uma antinomia, pois ela depende da sua existência enquanto fenômeno, ao mesmo tempo que só existe como oposição a igualdade entre ela e a realidade empírica: “nas palavras de Schönberg, pinta-se um quadro não o que ele representa”⁸⁹.

1.3.1. Verdade e aparência na arte

Nessa subseção iremos entender qual a relação que Adorno estabelece, em sua estética, entre os conceitos de verdade e aparência. Entendemos que essa é uma das chaves para entendermos o primado do objeto na arte. Evoco um trecho da “Teoria Estética, para exemplificar a importância da questão, no desdobramento proposto, como podemos ver pelas palavras de Adorno: “as obras de arte saem do mundo empírico e criam um mundo próprio que se opõe a ele, como se este também fosse um ser”⁹⁰. Para Adorno, a arte é a criação de um mundo *sui generis*, que em si mesmo desenvolve a sua realidade, de modo que se apresenta oposto ao mundo empírico e conhecido, e dessa forma ela se apresenta como um ser, como uma ideia imanente em si mesma. Adorno estabelece uma relação intrínseca na obra de arte entre a aparência e autonomia. A aparência é ilusão do real que permite a autonomia da obra de arte, como aquele que desvia pela refração, a realidade objetiva da coisa, para apresentar o mundo *sui generis*. Se para o projeto da teoria do conhecimento idealista a arte falhara por não conseguir representar o mundo como ele é, em Adorno ela tem sucesso, justamente, por não representar o mundo como ele é, pelo desvio do olhar apresentar a atenção ao objeto. Desse modo, coloca o primado do objeto em evidência, pois a aparência sensível não é só a assimilação em um objeto sensível do idêntico, como propõe Hegel pelo conceito de ideal, a aparência sensível da ideia, mas da coisa. Portanto, sendo o não-idêntico presente na coisa, a aparência possibilita a aparição do não-idêntico na aparência sensível.

Assim a relação entre o todo e as partes vai de encontro com a objetividade, que pode mediante o particular, encontrar a totalidade. A verdade e a identidade da obra de arte estão colocadas de modo distinto do pensamento conceitual. A arte, no entanto, estaria expressando a verdade sem violentar o não-idêntico pela identidade. A obra de arte não se dirige ao exterior com uma vontade ou uma intenção, pois isso é passado apenas pela identidade conceitual. Na arte não necessita do artista demarcado como gênio, que em sua onipotência e onisciência poderia representar cada um dos momentos do modo que foi posto na realidade. A obra de arte

⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

apresenta o que foi negado pela realidade empírica e pela sociedade, isto é, o que não tinha liberdade para aparecer na sociedade, aparece na obra de arte devido a sua autonomia. Isso é descrito numa longa citação da “Teoria Estética”, que possibilita entender a concepção da objetividade produzindo um conhecimento, para além da representação realista da realidade:

Inerentemente, toda obra de arte deseja a identidade consigo, uma identidade que na realidade empírica é violentamente forçada a todos os objetos na identidade com o sujeito e, portanto, se perde. A identidade estética deve ajudar o não-idêntico que na realidade é suprimido pela compulsão à identidade. Só em virtude da separação da realidade empírica, que permite à arte modelar, segundo as suas necessidades, a relação do Todo com as partes, que a obra de arte se converte em Ser à segunda potência. As obras de arte são cópias [*Nachbilder*] do empiricamente vivo, na medida em que a este lhe dão o que é negado no exterior e assim libertam daquilo a que orienta a experiência coisificante. Embora não deva ser apagada a linha de demarcação entre a arte e a empiria, nem mesmo pela heroicização do artista, as obras de arte possuem, no entanto, uma vida *sui generis*. Não se trata apenas de seu destino exterior⁹¹.

Adorno observa que a arte produz novas realidades, isto é, a sua mediação entre os extremos da autonomia e *fait social*, que toma o mundo, por meio da construção de um objeto que predica negativamente um conteúdo nela. Dessa maneira, a arte não existe a partir do nada, pois só existe para dar voz à dor do mundo, que antes não conseguia ser expressa, e jamais poderia se expressar. A coerção social é o que limita o sentimento do horror, que não pode ser dito de outro modo que não na arte. Para Adorno, isso que garante o privilégio da obra de arte, como podemos ver em uma citação da “Dialética do Esclarecimento”:

Os símbolos assumem a expressão do fetiche. A repetição da natureza, que é o seu significado, acaba sempre por se mostrar como a permanência, por eles representada, da coerção social. O sentimento de horror materializado numa imagem sólida torna-se o sinal da dominação consolidada dos privilegiados⁹².

Como vemos, ao menos desde a citação, Adorno entende que a arte não pode apenas ser o movimento condutor do existente para um artefato semelhante ao real, ela não conduz sua própria essência como a tradição ou o imediato. Assim, pode se opor ao espaço do real, que vai contra o estado de coisas persistentes, contra qualquer espécie de conservação do seu estado como é. O em si da arte mora nessa fratura entre o que ela ainda não representou pelas suas obras, e a sua tradição que a incorpora como validade.

A forma da arte apresenta o social através dos sedimentos históricos, que, por sua vez, são *faits social*. Isso faz com que as obras de arte sejam, pelo problema imanente de sua forma,

⁹¹ *Ibid*, p. 14

⁹² Adorno, 1985, p. 30.

derivadas dos fragmentos do estrato social. São eles, e não aqueles momentos em que a obra alcançaria em seus efeitos e que motivam a obra de arte. Por meio de fragmentos, a arte é a aparição da totalidade: “a categoria do fragmentário, que tem aqui o seu lugar, não é a da particularidade contingente: o fragmento é a parte da totalidade da obra que resiste a ela”⁹³.

A partir disso, Adorno argumenta que a arte não pode ignorar que a forma seja um conteúdo sedimentado. A leitura do sedimento é pelo fato da arte ir pelo subterrâneo coletando arqueologicamente os registros das ruínas históricas.⁹⁴ No entanto, mesmo que incorporem a tradição, a cada obra de arte particular, ela é modificada, de modo crítico, para que se possa comunicar o não-idêntico de maneira refratada, como demonstrado na *Teoria Estética*: “facilmente pensar-se-ia que o reino autônomo da arte não tem mais nada em comum com o mundo exterior além dos elementos emprestados, que entram num contexto totalmente modificado”⁹⁵.

A relação objetiva da arte ocorre como a empiria que não é subsumida, de modo violento pelas categorias, ainda que ela só se dê no processo do conhecimento como um ente empírico. Se por um lado, a arte se distingue da realidade social pela mediação, por outro lado, ela ainda depende dessa mesma realidade social para existir. Num duplo movimento, a arte tem sua existência devida à mediação de se ligar aos sedimentos históricos, dispostos como tradição, técnica e conteúdo, isto é, forma é conteúdo sedimentado. Nas palavras de Adorno:

A arte nega as determinações categoricamente impressas na empiria e, ainda assim, abriga o empiricamente existente em sua própria substância. Se ela se opõe à empiria pelo momento da forma - e a mediação da forma e do conteúdo não pode ser apreendido sem a sua distinção - então, a mediação deve ser buscada, de um modo geral, no reconhecimento da forma estética como conteúdo sedimentado⁹⁶.

Tomemos como princípio da formação do que a arte apresenta, como aquilo que ainda não foi dito ou ainda não existe, a não-identidade, que pode ser definida como tudo aquilo que ainda não foi observado na essência do conceito sobre a coisa em sua transformação histórica. Desse forma, podemos concluir que é sempre errôneo encontrar o movimento de construção da historicidade pela fixidez, dado que estaríamos fixando o estado de dor como primeira natureza da humanidade. O movimento dialético permite tornar existente o que até então não existira, ou seja, o verdadeiro movimento dialético é devir da existência.

⁹³ Adorno, 2003, p. 74.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 15.

Podemos verificar dessa mesma proposta, outras observações feitas por Adorno, como a argumentação da obra de arte refratar a realidade. Mas não se trata apenas de elementos modificados, que adentram a arte como um outro ambiente, totalmente externo da arte. Na arte, em sua relação com o outro: “tudo é como é, no entanto, completamente diferente”⁹⁷.

O movimento interno da obra de arte só permite a crítica a partir da análise focada no objeto, pelo primado do objeto, pois ele, enquanto método do dialético, permite ver não somente o seu contexto social, mas também o que essa obra modificou do mundo exterior. A essência do real está na cristalização da arte, como aquilo que denuncia a falsidade desse mundo exterior, que demonstra o que ele é pelo que ele deveria ser. Ou ainda, faz aparecer o que estaria oculto, mas que num lampejo fugaz, consegue adentrar na obra pela sua cristalização, advinda do conjunto de relações das tensões sociais inconclusas da realidade. Como observado por Adorno na *Teoria Estética*:

Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, estão relacionados com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem similar. Os antagonismos não resolvidos da realidade regressam nas obras de arte como problemas imanentes de sua forma. É isto, e não a inclusão dos momentos objetivos, que define a relação da arte com a sociedade. O conjunto das relações de tensões nas obras de arte cristalizam-se diretamente nestas⁹⁸, e através de sua emancipação da fachada do mundo exterior atingem a essência do real.⁹⁹

A hipótese defendida por Adorno é que a arte se define por um quebra-cabeça dos fragmentos do todo reorganizado em uma outra imagem. A imagem da totalidade é colocada em pedaços para que se possa ver o micrológico que não é evidenciado pela imagem geral. Através dos pedaços da totalidade, a arte realiza uma outra imagem, isto é, a obra de arte. Tratar as coisas como elas são é ordenar o que já existe, e como Adorno nos lembra, representar o ente como ele é, nada mais é do que, a barbárie. A crise da obra de arte é a reconstrução do seu próprio conceito. Em outras palavras, é demonstrar a partir da sua imanência, as modificações de sua concretude infligidas a si mesma pela obra de arte. O concreto é, por assim dizer, alterado pela forma estética, obedecendo a apresentação que ela demonstra como aparência da crítica do real. Como escrito na “Teoria Estética”, a respeito da barbárie ser literal e a arte a transformação do seu conceito pelo não literal, diz Adorno:

⁹⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁸ Na tradução em inglês, realizada por Robert Hullot-Kentor, ocorre a interpretação de que esse momento, que ela volta para si mesma cristalizada, pode ser definido como o problema da forma. Em inglês esse trecho é traduzido com a seguinte interpretação: “the complex of tensions in artworks crystallizes undisturbed in these problems of form and through emancipation from the external world's factual facade converges with the real essence” (Adorno, 1997, p. 6).

⁹⁹ Adorno, 2003, p. 16.

a barbárie é o literal. Completamente objetivada, a obra de arte, em virtude da sua pura legalidade, torna-se o mero fato e, portanto, é anulada como arte. A alternativa que se abre na crise é sair da arte ou transformar o seu conceito¹⁰⁰.

Transformar o conceito da arte, de modo algum significa dizer que as proposições que partem do realismo, da identificação e da reprodução dos fatos, tratam a arte como reportagem social. A arte, por se tratar de uma forma de conhecimento da realidade, é um fato social, pois “a arte, como uma forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade, e não existe nenhuma realidade que não seja social”¹⁰¹. Trata-se, portanto, de uma imbricação entre duas etapas, que tenta entender o sedimento histórico, dada pela mediação do social, sem deixar de contemplar sua própria concepção de conhecimento, por meio do que ele denomina como conhecimento do ente, isto é, a tentativa de apreender a essência. Como Adorno mesmo argumenta:

Assim, o conteúdo de verdade e o conteúdo social são mediatizados, embora o caráter cognitivo da arte, o seu conteúdo de verdade, transcenda o conhecimento da realidade como conhecimento do ente. A arte torna-se conhecimento social ao capturar a essência; não por falar sobre ela, não a cópia ou imita. Ela torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a cópia ou imita de qualquer modo. Por meio de sua própria complexão, a arte traz a essência para a aparição contra a aparência¹⁰².

Adorno observa que a arte não poderia ser objeto apenas como um fato social. Assim, a essência que Adorno coloca como apreendida não é a dos objetos sociais como eles são na realidade, a obra de arte não poderia apreender a essência do real, pois apenas faz aparecer a essência perante sua aparência. Ou ainda, como dito por Adorno em outro trecho da *Teoria Estética*: “o significado de uma obra de arte é ao mesmo tempo a essência que se oculta no fato; ela cita à aparência, o que de outra forma esconde o que de outro modo esconde”¹⁰³. O que foi escondido como fato social é a possibilidade de emancipação, e o que esconde essa possibilidade é o fetichismo das mercadorias. Adorno mantém um pensamento linear crítico à ideia de fetichismo, que podemos explorar em diversos momentos de sua filosofia. Como veremos na seção a seguir.

1.3.2. O fetichismo na arte

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 383.

¹⁰² *Ibid.*, p. 383-384.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 161.

A filosofia de Adorno apresenta os conceitos de modo diacrônico, isto é, o conceito só pode ser analisado por meio de seu contexto. Com o conceito de fetichismo acontece essa peculiaridade filosófica. Amaro Fleck considera a questão de maneira clara em seu artigo “Fetichismo na obra de Theodor W. Adorno” (2015). A observação vai no sentido de entender que Adorno assimila os conceitos de fetichismo de Karl Marx (1818-1883) e Sigmund Freud (1856-1939), ao mesmo tempo que na diacronia de seu conceito de fetichismo, ele assimila outras interpretações para o conceito e sua apresentação no âmbito social.

No presente artigo aparece a necessidade de apresentar os conceitos de Marx e Freud, com o intuito de entender como Adorno assimila em seus escritos da década de 40, sendo eles: “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição” (1938) e “Filosofia da Nova Música” (1947). A intenção é defender a tese de que o fetichismo na música em Adorno consegue entender e elencar como Freud e Marx trabalham os conceitos, de modo a entender que Adorno está diretamente ligado a outra concepção em sua filosofia materialista.

Para tal, é necessário entender a relação de construção do conceito que perpassa tanto Freud quanto Marx. O fetichismo tem na psicanálise freudiana, que consiste na relação de foco sexual em determinado objeto, devido à percepção da ausência do falo na irmã. Enquanto, na filosofia marxista, o fetichismo está ligado na transformação dos meios, pela lei de valor de troca, em fins, que, de maneira crítica, é pensado como o valor de uso. A inversão dos valores transformaria a cultura, entendida pela superestrutura, em uma mercadoria, que só analisa a qualidade das obras pela sua concepção de troca.

Adorno entende que essa relação é uma diacronia dos movimentos, pois o seu conceito de fetichismo busca entender como a arte foi descaracterizada, de sua concepção anterior, para adentrar ao capitalismo enquanto mercadoria. Desse modo, a obra de arte que Adorno faz suas considerações enquanto obra de arte autêntica e sua oposição que se apresenta como mercadoria pela indústria cultural, pouco tem a ver com a dicotomia entre música séria, conhecida como música clássica ou erudita, e música ligeira, conhecida como uma música que visa a diversão.

Para Adorno o problema tampouco é sobre a qualidade da degeneração da forma da música, pois, está mais ligada a concepção de mercadoria a qual se refere. O conceito de fetichismo na obra de Theodor W. Adorno, demonstra que essa relação que transforma o valor da arte em valor de troca, tornando-a uma mercadoria, faz com que os produtos que ali se insiram não sejam mais considerados em sua imanência, mas apenas torna a qualidade do produto, em sua análise da quantidade de valor de troca que ela possui.

O outro movimento vem da condição de fetiche, derivado da concepção de Freud, que coloca a observação como a fixação em determinado objeto, seja um sapato ou parte do corpo, para suprir a ausência do falo da mãe, dada pelo complexo da castração. A castração é o que retira ou recalca a fixação sexual incestuosa na figura do sexo oposto, na mãe ou no pai, criando assim uma falta no sujeito. Bom, quando Adorno pensa essa relação não é de modo literal, mas ligando ao desejo gerado pelos produtos fetichizados, ele estabelece essa transformação do fetiche da mercadoria, que fica entre as duas condições apresentadas acima.

O conceito de fetichismo em Adorno é a fixação nos detalhes, que são gerados pela condição de falta do capital, representados pela ideia geração de falsas demandas, para criar um desejo de consumo das mercadorias. Assim, fixa-se no detalhe, de como apareceu um detalhe que pode não ser visto por um consumidor menos atento a obra. Cria-se, então, a ideia de referências a própria condição gerada pelo valor de uso, que irá fixar os sujeitos a uma mercadoria que gerará interpretação, pelo sistema pré-estabelecido do capital, que transforma tudo em mercadoria.

1.3.3. A apresentação da realidade pelo primado do objeto da arte

Partimos da discussão sobre o fetichismo, para entender como a arte se estabelece no primado do objeto como um objeto que abala a sociedade das mercadorias, buscando entender como se dá o aparecimento do ser da arte pela figura do estremecimento. A obra de arte não apenas copia o que existe na realidade, mas também os altera internamente, não apenas em detalhes. Apesar de serem objetos empíricos, são mediados pelo sujeito, tornando-as além do ontológico, como observado no seguinte trecho escrito por Adorno:

O objeto na arte e o objeto na realidade empírica se diferem por completo. O objeto da arte é a obra por ela produzida, que contém os elementos da realidade empírica, bem como os transpõe, decompõe e reconstrói de acordo com sua própria lei. Somente através dessa transformação, e não por uma fotografia, que sempre falsifica, que ela dá à realidade empírica o que lhe é próprio, a epifania da sua essência oculta e o merecido estremecimento perante ela enquanto monstruosidade¹⁰⁴.

Adorno define o primado do objeto da arte pelo irreconciliado e pelo incondicionado na imanência da obra de arte, enquanto produto histórico criado pelo capital. Desse modo, o primado do objeto conduz a outras possibilidades históricas da realidade existente. Ele coloca no centro do debate sobre a estética da obra de arte, ela enquanto coisa. No entanto, a coisa só

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 384.

pode ser referida como uma obra, no caso a obra de arte, a partir da mediação. Nas palavras de Adorno:

A primazia do objeto não deve ser confundida com as tentativas de tirar a arte de sua mediação subjetiva e infiltrar sua objetividade a partir do exterior. A arte é o teste da proibição da negação positiva: que a negação do negativo não é o positivo, não é a reconciliação com um objeto que é ele mesmo não reconciliado¹⁰⁵.

A realidade exterior é internalizada na obra pela forma estética, como parte da produção derivada da mediação. Contudo, essa realidade, que não representa os conteúdos objetivos exteriores como *símile*, mas como uma outra coisa, é imanente e *sui generis* na obra de arte. Nesse contexto, o primado do objeto é o momento que a imanência da obra de arte mediatiza o mundo exterior, o que acaba por trazer à obra de arte uma certa ambiguidade, pelo fato de não ser ela mesma a aparição ontológica do ente, nem mesmo a cópia espelhada do ente, ainda que ela apresente a essência do fato social.

Isto é posto por Adorno nos “Paralipómenos”, visto que a totalidade antagonica é um de seus princípios dialéticos, pois “nada singular encontra sua paz no todo não-pacificado”¹⁰⁶. O singular não pode fazer as pazes com a totalidade não-pacificada, deixando passar o estrato do antagonismo para a forma sem nenhuma mediação. O mundo empírico permite que o estrato social sedimentado entre na forma de arte, como conteúdo, pela figura do sofrimento humano inerente à sociedade, como os antagonismos colocados como conteúdo sedimentado na forma. Como observado por Adorno:

As contradições objetivas permeiam o sujeito; nem são estabelecidas pelo sujeito, nem são produzidas pela sua consciência. Isso é o verdadeiro primado do objeto na composição interna das obras de arte. Somente por essa razão, o sujeito pode se extinguir de maneira frutífera no objeto estético, porque ele é, por sua vez, mediado pelo objeto e, ao mesmo tempo, exprime de modo imediato o sofrimento. Os antagonismos são tecnicamente articulados na composição imanente das obras, que é permeável à interpretação das tensões externas. As tensões não são copiadas, mas formam a coisa; só isto constitui o conceito estético de forma¹⁰⁷.

A arte tem o seu objeto totalmente distinto da coisa dada na realidade empírica, pois a sua relação está mediada pelo sujeito, e não é a construção do existente exatamente como ele é na experiência subjetiva, mas sim por meio da expressão do objetivo. Esse sujeito, por sua vez, não só proporciona o estado inteiramente diferente do objeto na arte e na realidade empírica. A

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 478.

¹⁰⁶ Adorno, 2009, p. 133

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 479.

arte transcende a realidade, para fazer possível o olhar sobre uma realidade monstruosa e escondida, como observa Adorno:

Na estrutura estética, o primado do objeto significa a primazia da coisa mesma, a obra de arte, sobre o produtor ou receptor. “Pinto um quadro, não uma cadeira”, afirmava Schönberg. Por meio dessa primazia imanente o externo é esteticamente mediatizado; sem mediação, enquanto o que é representado do mundo, ele contornaria o caráter ambíguo da arte. Na obra de arte, o conceito de negação positiva também assume um sentido diferente, do que tem fora dela: esteticamente, pode falar-se desta positividade na medida em que o cânone das proibições historicamente desvalorizados está à serviço do primado do objeto enquanto coerência da obra¹⁰⁸.

O primado do objeto vai aparecer com a realização do acúmulo histórico nos objetos, não como a realização da realidade em si, como monstruosidade escondida. Segundo Adorno esse movimento se dá esteticamente, pelo fato de a arte ter como, mediação da materialidade, enquanto afirmação da “historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalcado e do talvez possível¹⁰⁹”. O primado do objeto, nessa projeção, só aparece a partir daquilo que não foi enquanto utopia. Adorno não pensa a arte como a reprodução da vida cotidiana, da vida individual, mas das perspectivas não historicamente alcançadas. Não poderia ser diferente, pois a arte como reprodução do que aconteceu não é a que considera o primado do objeto, mas das normas e regras pré-estabelecidas pela intenção, estabelecidas pelo valor de troca da mercadoria.

A arte transcende a relação de mundo que é baseado na mercadoria, por isso atinge, pelo primado do objeto a possibilidade de pensar como poderia ter sido, e como pode ser, a partir da análise dos sedimentos históricos e recalcados, derivados da dominação do modelo capitalista. A arte nega a reconciliação, o que só é permitido por meio da relação, numa perspectiva de denúncia, ressalta o ocorrido e a possibilidade de existência suprimida, que resultou na barbárie do mundo atual. Isso é realizado pelo primado do objeto, que permite que essa liberdade perante o outro, por meio da organização interna disposta pela forma estética. Nas palavras de Adorno: “a arte nega a negatividade do primado do objeto, nega o seu elemento heterônimo e irreconciliado, que aparece pela aparência da reconciliação das suas obras”¹¹⁰. Adorno não qualifica o primado do objeto da mesma forma na arte, pois nela é “liberdade potencial do que é em relação a dominação”, além de se manifestar pela objetividade, pois está sempre em relação aos objetos, manifesta-se na arte como sua liberdade em relação aos

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 479.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 384.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 383.

objetos¹¹¹. A arte é a ligação de uma relação de existência entre o seu nexos imanente, que não pode ser pensada na assimilação do outro em si, mas do desenvolvimento desse outro em sua imanência, como expresso na seguinte citação: “se a arte apreende o seu conteúdo em seu Outro, somente cabe a ela esse outro pelo seu nexos imanente, então, esse outro não deve ser imputado a ela”¹¹².

A obra de arte só se dá como objeto de conhecimento, por meio dessa complexa trama de relações entre a sociedade, o mundo externo e a imanente lei formal da arte. Isso se dá graças a sua relação dialética entre o sujeito e o objeto, o conteúdo transparece pela forma, ela não tenta ocultá-lo ou ainda transformá-lo em irreconhecível, ela busca expressar o que a sociedade ocultou e tornou irreconhecível. É no recuar da mediação, perante o em si da empiria, o meramente existente, que a arte consegue encontrar o para si de sua consciência imanente. A partir disso, Adorno observa a distinção entre o em si do empírico, a realidade, e a sua mediação pela materialidade da arte, o seu para si da consciência. Só quando se desprende dos objetos empíricos que a arte encontra suas categorias estéticas formais, ao se distanciar do empírico é que ela se defronta com sua imanência. Adorno vai considerar que é isso que torna a arte um conhecimento, em sua relação com o primado do objeto:

As categorias estéticas formais, como a particularidade, o desdobramento e expressão da contradição, e até mesmo a antecipação da reconciliação pela homeostase, são transparentes em relação ao seu conteúdo, mesmo, e com maior razão, quando se desprendem dos objetos empíricos. A arte assume a sua posição perante a empiria por meio de seu distanciamento dele; nela, as contradições são imediatas e apontam para fora; sua mediação, contida em si mesma na empiria, torna-se no para si da consciência o que leva a arte a recuar. Nesse caso, trata-se de um conhecimento¹¹³.

Adorno percebe que a realização da arte depende de mediações, mas que essas mediações não são postas como mera empiria ou organização em categorias formas, pré-estabelecidas, pois se inserem pela organização imanente da obra de arte. Isso ocorre pelo fato de abdicar da consciência, para voltar à coisa. A obra de arte deixa de ser apenas um objeto imóvel, mas fruto da mediação, pois na obra de arte o sujeito é o que “está ligado à coisa, pré-formado por ela e, por sua vez, é mediado pelo objeto”¹¹⁴.

A relação entre sujeito e objeto é uma “reciprocidade precária”¹¹⁵, um movimento latente, que não escolhe fixar-se. A arte moderna, por exemplo, não lida somente com a verdade

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibid.*, p. 217-218.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 248.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 248-249.

presente no primado do objeto, o momento que a arte lidaria não apenas com a verdade desvelada, mas também com a relação de aparência presente na totalidade, com a falsidade do mundo em sua totalidade. A falsidade no mundo aparece e reduz em sua relação dinâmica e difusa, isto é, não definida até estar pronto em sua unicidade, pois ela mesma gera uma nova realidade.

Não existe nenhum tipo de rigidez do mundo exterior que limite a arte em sua lei imanente, nem mesmo a divisão do trabalho pode engessar a arte. A arte existe apesar de qualquer limitação objetiva exterior a ela. O que ocasiona a objetividade é a sua relação com a materialidade, não com as categorias ou apresentação empírica. Como veremos adiante, a autenticidade da obra de arte depende dessa mediação histórica na arte, não sendo possível apresentar, pelo primado do objeto, uma obra autêntica apenas baseada nos sentidos humanos.

2. Autenticidade e autonomia na arte moderna

Vimos anteriormente que Adorno considera o modelo do primado do objeto como uma relação dialética de reciprocidade entre sujeito e objeto. A partir disso, a relação da arte com a sociedade fica um tanto específica no materialismo de Adorno. Como consequência, precisamos entender como aparece na arte os conceitos que fazem relação com a sociedade. Partimos da hipótese de que a arte moderna é crucial para essa condição, tendo como consideração a importância de autores como Beckett, Kafka, Proust, Celan e outros, para o desenvolvimento da escrita da filosofia estética de Adorno, a “Teoria Estética”. A partir dessa hipótese focamos em dois conceitos que são chave para entender, e que apresentam uma relação imanente entre eles, sendo eles a autenticidade [*Authentizität*] e a autonomia.

Para isso, desenvolveremos a pesquisa desmembrando a “Teoria Estética”, para entender como esses conceitos encontram a sua definição na filosofia de Adorno. As considerações que Adorno realiza sobre esse conceito, sempre aparece como uma contradição aos conceitos da estética idealista e da concepção da arte como parte das mercadorias da sociedade capitalista. As noções aqui colocadas de arte autêntica e autônoma passam por desenvolver a arte moderna como uma oposição necessária ao projeto que o capitalismo vigora pela indústria cultural. Para um processo de norteamento da leitura, iremos investigar primeiro como se dá o conceito de indústria cultural, para posterior análise do que podemos considerar a crítica a esse modelo de produção artística como mercadoria, pela autenticidade e autonomia apresentadas na arte moderna.

2.1. Indústria cultural como standardização e controle social

Para sanar a discussão a respeito do que seria autêntico e o que seria indústria cultural, precisamos entender como se dá a arte como uma mercadoria de controle das massas guiada pela lógica do capital. Essa hipótese considera que todo particular passa pela lógica de mercadoria e investimentos financeiros, que possibilitam a produção e existência das obras, e que a arte moderna também se encontra na sociedade capitalista. O que diferencia ambas é que a arte da indústria cultural está à serviço do capital, enquanto a arte autêntica apresenta uma crítica ao modelo que se mantém pela dor e sofrimento no mundo.

Num primeiro momento, partimos do modo que Adorno via a transformação da música erudita e do jazz, em *Popular Music*, a música de rádio. Adorno, como já dito, se utiliza da teoria do valor não somente pela leitura econômica, mas também pela leitura social do termo. Como destacado por Gatti, Adorno percebe que a dominação do capitalismo impede qualquer

tipo de emancipação social, devido ao desenvolvimento econômico ser contemplada pela ruína do sujeito proletário, que, por sua vez, é tornado apenas um objeto que produz lucro e consome os objetos de consumo¹¹⁶.

O que faz a arte estar num lugar do controle da consciência dos indivíduos, pois ela nada mais é do que uma reprodução incessante do *status quo*, enquanto ideologia¹¹⁷, nas rádios e cinemas, Adorno pensa, não apenas a incorporação da mídia no sistema de dominação, mas também a impossibilidade de emancipação através da indústria cultural. Dentre as diversas críticas ao modelo, destacamos as feitas ao jazz *standard* do *Tin Pan Alley*, que reproduz um modelo fixo para definir a produção do jazz. Dado o fetichismo cultural no capitalismo, tem-se como consequência uma cultura que a tudo leva “um ar de semelhança”¹¹⁸ perante suas produções, sejam elas culturais ou não. Pensamos, então, a indústria cultural como uma produção que busca o valor, e impõe a ideologia e a forma de cima para baixo, não tendo nenhum tipo de assimilação com as formas emancipadas de arte e cultura popular.

O que Adorno observa é que tudo no capitalismo é atingido pelo fetichismo, uma categoria que não era tão levada em conta na leitura marxista da época¹¹⁹, que compreende o fenômeno industrial pela produção ao ritmo do aço, pois a cada novo produto, cria-se também necessidades e novos consumidores. No entanto, não apenas os desejos aos bens de consumo produzidos como mercadorias é que fazem parte do fetichismo, mas também a cultura vigente no capitalismo. O que Adorno percebe é que o cinema e a rádio são ligados ao desenvolvimento do capital como parte das produções da maquinaria industrial. Adorno realiza um jogo de linguagem, uma aproximação, que não quer dizer que o cinema e a rádio são produzidos como uma indústria, pois falsamente assimilaria de que em “Tempos Modernos” de Chaplin, que é satirizado o momento de produção da repetição fabril, em que o próprio filme é produzido por um formato padronizado ao gosto das massas que irão consumi-la. Ao invés disso, é pensado

¹¹⁶ Gatti, 2008, p. 73.

¹¹⁷ Deixo a definição colocada por Gatti: “na tradição marxista, à qual se filia a abordagem adorniana do conceito de ideologia, tal conceito diz respeito ao complexo de ideias e representações elaboradas para os interesses específicos de uma classe social, que se autonomizam de sua base material direta e, ao adquirir validade universal, passam a funcionar como legitimação de ordem social dominada por essa classe. Elas apresentam tanto um aspecto descritivo, ao oferecer uma compreensão da totalidade das relações sociais, quanto um aspecto normativo, uma vez que pretendem que a sociedade se ordene de maneira descrita por elas. [...] O que identifica a ideologia tradicional é, portanto, o encobrimento de relações materiais concretas por representações particulares com pretensão de validade universal. É nesse sentido que a ideologia é caracterizada como falsa consciência ou ainda como ilusão social” (*Ibid.*, p. 86).

¹¹⁸ Adorno, 1985, p. 99.

¹¹⁹ Em entrevista à Bruna Della Torre, Max Heinrich diz o seguinte: “talvez tenha vindo de Adorno uma certa ênfase no fetichismo da mercadoria (o que não era uma grande questão para outras tradições do marxismo nesse período) e uma espécie de leitura “sociológica” da teoria do valor em vez de uma leitura puramente econômica” (Della Torre, 2020, p. 276)

a relação que o cinema tem no fetichismo cultural, e não no fetichismo das mercadorias, como pensado por Marx. Como observado por Adorno na “Dialética do Esclarecimento”, cada um dos elementos do fetichismo cultural apresentam uma função social de alienação e reificação: o cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto.

O conceito de cultura de massas é talvez um dos maiores mal-entendidos da filosofia de Adorno. Dado como um filósofo elitista, muito dos críticos ressaltam que Adorno acaba por destratar aquilo que é feito de modo popular pelas massas, o que Gatti chama de “arte popular”¹²⁰, como um melhor enquadramento do que seria essa cultura que surge das massas. Fato é, que o termo, está ligado, inicialmente, ao modo de produção da cultura para as massas, no modelo monopolista capitalista, seja pelos estúdios de cinema, gravadoras de música ou até mesmo o advento do rádio e televisão. No texto, *Resumé* da indústria cultural, Adorno ressaltava que esse termo foi mal interpretado, devido a nomenclatura escolhida e, posteriormente, alterada:

“A expressão “indústria cultural” foi empregada pela primeira vez provavelmente no livro *Dialética do Esclarecimento*, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdã. Em nossos esboços falávamos de cultura de massas. Substituímos essa expressão por “indústria cultural” para descartar desde o início a interpretação que convinha a seus defensores: que se tratava de uma espécie de cultura que surge espontaneamente das próprias massas, algo como a configuração atual da arte popular”¹²¹.

Como tentaremos explicitar, para Adorno a questão central da arte e sua assimilação pela indústria cultural, fazem parte de um sistema que falseia o mundo. Não se trata de entender o que seria uma boa arte, uma arte de verdade, mas de uma arte que expresse a verdade, que tenha o conteúdo de verdade imanente nela. Assim, Adorno se preocupa com as obras da indústria cultural que tratam os seus conteúdos de modo a universalizar a teoria social do valor, como o observa Adorno na relação que a indústria cultural nem mesmo se posta como arte ao exercer seu poder:

A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte¹²².

¹²⁰ Gatti, 2008, p. 77.

¹²¹ Adorno, 2021, p. 109.

¹²² Adorno; Horkheimer, 1985, p. 100.

No trecho acima, a consideração não é que o cinema e o rádio não sejam definidos como arte, mas que devido a sua assimilação ao capital, ele deixa de ter como necessidade a apresentação como arte. Isso leva a entender que o cinema apresenta outras funções, ligadas a alienação das massas, que não são a de expressar o que é a arte, enquanto a expressão da verdade na cultura de um determinado povo. Essa expressão é retirada, para demonstrar a semelhança de um produto que deve ser facilmente assimilado e facilmente recebido, como uma mensagem direta às massas, repetidas milhares de vezes, com a intenção de fincar a mensagem como uma bandeira no solo cultural. A ideia é repetir tanto, que não precise mais se esforçar para enviar a mensagem, some a necessidade de comunicar e apresentar a ideia. Assim, ao se tornar um padrão a arte da indústria cultural se demonstra sem resistência na aceitação das massas. Adorno entende que essa prática repetida milhares de vezes forma o gosto padronizado das massas, e assim apresenta produtos mais integrados e coesos com a assimilação das massas. O poder deriva dessa lógica que produz a arte e outros produtos para manter a coesão social na sociedade capitalista, como demonstrado por Adorno, no seguinte trecho:

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social¹²³.

O movimento encontrado é a substituição da individualização extrema, que não se realizou, por um sistema social, sendo necessário uma reincorporação do movimento, em que a estrutura do sistema social categoriza e organiza pelos elementos estandardizados. Organizar em modelos é o que a indústria cultural faz, como os modelos de pensamento que rondavam a Europa há séculos. Esse caráter compulsivo é necessário uma espécie de recalque, para o controlar, para inibir um movimento de assimilação individual do mundo. Gatti observa que esse movimento faz com que a indústria cultural sempre precise do “individualismo artístico”

¹²³ *Ibidem*.

e da “criatividade individual”, para estar demonstrando o novo, sempre será exaltado a qualidade e a capacidade de apresentar algo “novo”, uma novidade já contada outras vezes¹²⁴.

De mesmo modo, ocorre os elementos que categorizam em um modelo de produção, para que o pensamento, que ficaria por parte do indivíduo, seja capturado antes, e mastigado e liquefeito, para que seja o mais palatável e absorvido possível. Adorno faz uma metáfora com a percepção do envio de comunicação, que antes era de indivíduo para indivíduo, pelo telefone, e depois acontece de modo social, em que um rádio se comunica com toda uma nação: “liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito. Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações”¹²⁵.

De igual maneira, ocorre com o talento, com a ideia do gênio, em que por meio dos shows de talento, e caçadores de talento, encontra aqueles que estão imersos à determinada técnica ainda na infância, buscando já os colocar na estandardização da indústria, antes mesmo de serem colocados como as estrelas¹²⁶. A Individualização some perante o que o sistema induz e conduz, buscando um irrefreado controle perante o que é produzido, e para isso, o sujeito que produz e consome são também parte da lógica do modelo construído pela indústria cultural. Existe um tipo correto, que é aquele que não está disposto a exercer a autonomia, aquele que será colocado pela comunicação heterônoma. O que se aliena não é somente a arte, como um produto, mas o próprio desejo humano, pois não parte do sujeito um desejo de algo, visto que ele é assimilado ainda no processo de escolha dos talentos e do *standard* adequado. Não se deseja algo agora, pois o desejo já é assimilado anteriormente, o objeto já sabe o desejo antes mesmo do indivíduo, isto é, já se define o que o público quer, antes mesmo dele desejar, “o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada”¹²⁷.

No entanto, quem define esse desejo não são os monopólios culturais, pois, ainda na década de 40, eles eram “fracos e dependentes”¹²⁸, pois precisavam de elementos econômicos, ainda precisavam de sua assimilação pelo poderio produtivo, ainda atrelados na teoria do valor econômico de modo não independente, sendo assim, ligados aos interesses deles. Esses detentores da vontade do que é produzido, e consumido, são os detentores da produção de aço, petróleo e eletricidade, que geriam todo o capital econômico da época. Isso, proporciona um outro tipo de colocação sobre a indústria cultural, pois ela não é autônoma nem para si mesma,

¹²⁴ Gatti, 2008, p. 7

¹²⁵ Adorno; Horkheimer, 1985, p. 101.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

não sendo nem mesmo comparável à um certo reacionarismo estético que tenta preservar certo modelo de estilo e forma, como modo hegemônico de expressão artística. Assim, não adianta colocar que um tipo de filme se difere de outro, pois nada mais são do que modelo colocados previamente na tabela gráfica dos consumidores, visando encontrar a forma mais coesa de agradar o maior número de pessoas possível.

Não importa o que irá escolher, pois ambos os filmes produzidos são de acordo com o gosto estatisticamente pensado, caso não goste de nenhum um, será colocado na estatística, e encontrará algo que você possa consumir sem reclamar. A partir disso, Adorno faz uma assimilação com a ideia do esquematismo kantiano, que previamente computa e categoriza o existente, tornando esse existente sempre a mesma coisa, sempre um esquema que o produziu pelo mesmo modo. No entanto, o que Kant postula é o modo que o ser humano organiza as experiências de modo *a priori*. Por outro lado, a indústria cultural organiza antes mesmo de chegar ao sujeito, utilizando as categorias que ela induz socialmente para formar o gosto do sujeito. O sujeito já não teria um gosto universal por sua condição racional, mas por ter sido manipulado pelo controle do poder social exercido pela indústria cultural. Na “Dialética do esclarecimento” Adorno compreende isso pela lógica do capital, pelo modo que ele programa e prevê o comportamento e o desejo, como demonstrado no trecho a seguir:

a função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio designio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção¹²⁹.

Sendo assim, não haveria o rompimento com formas existentes, como acontecia nas vanguardas modernas¹⁵, sempre pensando em contradizer o modelo anterior, pois tudo já está organizado previamente pela equipe de produção, o que irá ser sentido e o que irá ser pensado. Como que num movimento de integrar e assimilar esses corpos, a indústria cultural coloca a eles uma falsa liberdade, que perante seu esquema, é jogado o previamente escolhido, como observa Adorno: “as vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha. De mesmo modo ocorre

¹²⁹ *Ibid.*, p. 101-102.

com as produções da Warner Brothers e da Metro Goldwyn Mayer”¹³⁰. A diferença não está na forma ou no conteúdo de verdade apresentado, que é sempre o mesmo, mas no ator ou estrela que aparece, ou ainda na técnica e equipamentos utilizados, que se demonstram disruptivos com a anterior, gerando os comentários vorazes do diletantismo e do pseudoconhecedor de arte, consequentemente, Adorno entende que “os detalhes se tornam fungíveis”¹³¹. Aquilo que está diante do consumidor da indústria cultural não importa, para além da atividade de fuga da sociedade, nem mesmo a verdade social inserida, que também é utilizado de modo fungível como tema ou conteúdo, consegue ser percebida por ele.

O que gera valor em uma arte da indústria cultural não é o modo que o conteúdo de verdade é expresso, mas o valor é colocado como o financeiro injetado na obra. O movimento do lucro é o que mais importa, sendo dado destaque a publicidade e a divulgação. Não importa a qualidade do produto, mas o que se vende sobre ele. A lei formal da arte não é importante para o lucro, pois ela é imanente, e não pode ser alterada por uma publicidade. Ocorre na publicidade da arte no capital, o mesmo que na indústria do cigarro, em que é vendido que um determinado cigarro faz menos mal, ou que atletas fazem o uso do cigarro antes de uma atividade física, além de uma suposta elegância marcada pela imagem das estrelas fumantes. que gerará o lucro perante a mercadoria produzida e suas demais publicidades é, como a ideia de que determinado cigarro faz menos mal, ou até bem, a saúde do consumidor, que tem na representação do herói do cinema, que fuma, as maiores conquistas físicas e morais no filme.

No texto, colocado como a continuação da “Indústria Cultural”, denominado “O esquema da cultura de massas”, os autores ressaltam o movimento publicitário, pois o que antes era aparência, torna-se publicidade. O problema, como veremos mais a frente, é que a aparência estética é totalmente diferente, da aparência da publicidade. Se a primeira é ligada a autonomia da obra de arte, a segunda é definida previamente externamente, visando encontrar um público-alvo que irá receber e degustar a obra de arte em busca de diversão e entorpecimento. Compartilhamos da hipótese construída por Loureiro, que entende a indústria cultural como: “o índice da produção industrial de uma cultural não engendrada pelas massas”¹³².

Apesar de aparentar ser parte da cultura popular, pois é um produto voltado às massas, não se deriva do conceito de produção cultural popular, mas de uma fórmula baseada na produção fabril. A arte dita autêntica tem aparência de verdade, que apenas encobre o que é real e o que fictício na totalidade falsa. Contudo, Adorno entende que a indústria cultural é a

¹³⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹³¹ *Ibid.*, p. 103.

¹³² Loureiro, 2010, p. 187.

formulação do conteúdo falseado antes mesmo de produzir a arte. Como consequência, Adorno ressalta que o limiar da realidade empírica se dissolve, some, e não se sabe mais o que é real e o que é fictício. Gatti observa essa relação através da propagação da imagem da tela ou a informação do rádio se tornarem a realidade efetiva, ainda que falsamente colocada como realidade¹³³.

Se o domínio das condições de existência da arte se dá na indústria cultural, como a realização de levar a sério, o que, “desde a mais tenra idade, entretanto, tudo isso é admitido apenas com a condição de que não seja levado a sério”¹³⁴. Se as produções do líder da propaganda hitlerista Joseph Goebbels (1897-1945), deram certo, foi por confundir o que são os ideais de um indivíduo heróico pelas representações da realidade e da arte.

Em meio a essa organização, a obra perde a referência aos detalhes que fazem parte dela, buscando ser ela mesma a totalidade representada por inteiro. Isso se dá pelo fato de a indústria cultural ocasionar uma confusão entre a compreensão do todo e das partes. Dessa forma, a totalidade capitalista se insere na obra em cada particular, como a referência do fetichismo gerado pelos extremos, demonstrando um objeto que é a representação falsa, por ser produzido por uma totalidade falsa e reificada. Adorno entende que a indústria cultural como uma falsa reconciliação entre o particular e o universal, por dois motivos, tanto a representação de um final feliz, como a de uma sociedade harmonizada e funcional que não gera incomodo ou estranhamento. Em um trecho da “Dialética do Esclarecimento”, Adorno demonstra esse pensamento de modo claro:

A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os polos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa²³.

A alegria em uma sociedade devastada, o herói que salva o dia, são figuras de um mesmo movimento, o movimento que esconde o detalhe em meio a mistura entre o todo e as partes. Pouco importa qual é o caminho que o herói fez até ali, pois no final ele irá integrar a totalidade de modo harmônico e reconciliado, de modo a entregar a paz prometida e não realizada na realidade. O Adorno percebe é que não se trata mais de integrar novos caminhos e formas de pensar, mas um mesmo, que irá se utilizar de minúcias para gerar o que já existe. Como podemos ver no trecho a seguir, não é o detalhe que revela a verdade na obra de arte, mas o detalhe revela uma face falsa do todo e oculta a sua verdadeira aspereza e desamparo:

¹³³ Gatti, 2008, p. 85.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 156.

O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles; assim como na carreira de um homem de sucesso, tudo deve servir de ilustração e prova, ao passo que ela própria nada mais é que a soma desses acontecimentos idiotas. A chamada Ideia abrangente é um classificador que serve para estabelecer ordem, mas não conexão. O todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação. Sua harmonia garantida de antemão é um escárnio da harmonia conquistada pela grande obra de arte burguesa. Na Alemanha, a paz sepulcral da ditadura já pairava sobre os mais alegres filmes da democracia¹³⁵.

Em meio a essa argumentação podemos ver que Adorno vislumbra uma outra realidade, da qual não podemos compor a verdade, pois ela passa por um véu de falseamento, por meio da arte. Poderíamos pensar como ocorre determinado jogo entre realidade e indústria cultural, mas antes de qualquer discussão rasa, vamos à ideia de o que é a reprodução do cotidiano pela ótica falseada da produção de cultura no capital.

O que Adorno observa é uma transformação da realidade cotidiana em ideologia²⁵. A realização que a indústria cultural permite é a de encontrar uma forma de demonstrar a fantasia, pegar elementos do real e o colocar a sua própria maneira, a obra de arte é nada mais, do que a realidade replicada fidedigna e exatamente como ela se propõe no escopo do cotidiano. Adorno realiza que a obra de arte não funciona mais como uma imagem, e assim tem uma estética da imagem, mas ela é absorvida imediatamente, sem nenhum tipo de mediação, visto que ela é aquilo que experimentamos imediatamente no real, nas palavras de Adorno:

Considera-se uma presunção impertinente toda atividade de fantasia, toda expectativa de que ela possa conglomerar os elementos dispersos da realidade a partir da sua própria verdade. A fantasia é substituída pelo controle tenaz e automático que determina se a mais recente *imago* em distribuição será de fato um reflexo exato, acurado e fidedigno de um pedacinho da realidade. Da aparência estética restou somente a vazia e abstrata diferença aparente entre a cultura como tal e a práxis como tal, exatamente como na divisão do trabalho entre os vários departamentos de produção²⁶.

O que se impede não é somente o direito de experimentar as grandes obras, mas a liberdade da expressão e da experiência estética. Pegamos a concepção de Adorno como uma crítica ao modelo, para proporcionar experiência estética genuína, mas que atrofia toda a imaginação e espontaneidade perante a mediação do real, pois a liquidação da obra de arte como oposição a realidade empírica faz com que ela se torne, perante a sociedade, como uma relação parasitária.

Cada obra de arte da indústria cultural passa inteiramente por assimilar a totalidade, a reproduzir e a instituir uma condição falsa de liberdade, ele apresenta a totalidade em seu particular, de modo que a representa e a reproduz. Adorno entende que existe uma disposição

¹³⁵ Adorno, 1985, p. 104.

única em pensar como ocorre a indústria cultural, o processo do esquematismo que se aplica antes de qualquer experiência, que apenas a organiza e a regula a partir do estabelecido. Segundo Gatti, essa relação intercepta a dicotomia entre obra de arte autônoma e obra de arte da indústria cultural:

No que diz respeito à produção, o termo indústria refere-se, sobretudo, à racionalização dos procedimentos de planejamento e à consequente padronização do produto. O planejamento implica, em primeiro lugar, a antecipação das regras que orientam a fabricação da obra em relação à própria obra. É o que Adorno chama de primazia do todo em relação ao individual, uma relação em que o individual não se contrapõe ao todo, mas é um elemento integrante dele. Tal antecipação implica, por sua vez, a transferência da responsabilidade pela elaboração da obra do artista para administradores, técnicos e diretores que a julgam não pela sua qualidade artística, mas pela probabilidade de lucro e sucesso de mercado. Em último lugar, o planejamento significa também a determinação de tendências de produção e a produção em grande escala, em forte contraste com a elaboração da obra de arte autônoma, única em sua singularidade¹³⁶.

O que Adorno subverte na proposta de organização do pensar pelo esquematismo de Kant, é que na indústria cultural se cria um estilo que vai dizer o que você irá estabelecer como juízos. Isso tanto é verdade, que uma das mais famosas críticas, falsamente colocadas, é que Adorno não suportaria o Jazz, enquanto estilo da *Popular Music*. Quando na verdade, o que se preocupa é um modo de produção que organiza e produz toda a situação de construção de uma música que não pode ser autônoma, que um artista do jazz comercial do *Tin Pan Alley* não poderia pensar fora do padrão, ou cairia no risco de talvez nunca ser visto. A dominação invade o que é o estilo autêntico, o dissipa, torna o difuso inexistente, pois existe um formato que será feito, seja nos 32 compassos do jazz ou na reprodução incessante da jornada do herói pela figura do estadunidense.

O conceito de estilo se torna, para Adorno e Horkheimer, uma fantasia, pois não lida mais com a realidade. Ela não é no capitalismo uma lei estética, mas uma lei econômica, que age como um relatório a ser entregue numa grande empresa em formato de planilha, nas palavras de Adorno e Horkheimer: “o conceito do estilo autêntico torna-se transparente na indústria cultural como um equivalente estético da dominação. A ideia do estilo como uma conformidade a leis meramente estéticas é uma fantasia romântica retrospectiva”¹³⁷. Assim, a pessoa fantasia em sua diversão uma vida melhor e mais justa, para se adequar as proposições

¹³⁶ Gatti, 2008, p. 77-78.

¹³⁷ Adorno; Horkheimer, 1985, p. 107.

feitas pela ideologia dominante. Para tal, vamos nos debruçar mais calmamente sobre o conceito de diversão na obra de arte em Adorno.

2.1.1. A oposição entre a indústria cultural e a autenticidade

Todavia, apenas a arte séria poderia levar a sociedade a sua verdade e promessa de emancipação? Não, e Adorno é claro a respeito disso. Se a arte leve, que visa o entretenimento, e a arte séria, notada como a que apresenta a verdade, são dívidas hoje é pelo fato de a arte leve sempre acompanhar o que a arte séria é, como uma sombra⁵². Se a arte séria observa que a dissonância é a nova figura de expressão, a arte leve irá simplificar a consonância até sua assimilação total ao que se dispõe, até ela ser a antítese simplificada da arte séria. Ela deixa de expressar o que ela é, mas começa a se colocar como o rival vendável, o desejo de permanência na realidade capitalista. Adorno pensa que o modo de reprodução da vida cotidiana na arte pode ser vivenciado de outras formas, sendo assim, caso essa arte de reprodução suma, não seria nem mesmo sentida sua falta, pois rompe com o que é a diversão, se torna um esforço se divertir: “o prazer com a violência infligida ao personagem transforma-se em violência contra o espectador, a diversão em esforço”¹³⁸.

Assimilar a verdade da arte é entender que ela causará desconforto e, principalmente, excentricidade penosa, que representa a realidade que não se adequa as necessidades humanas, ao menos a que diz respeito do sofrer. Se “a indústria cultural não sublima, mas reprime”, o sujeito é reprimido o tempo inteiro, no trabalho e em sua diversão. Como consequência, ele estaria feliz em ter menos um mecanismo de repressão.

A suposta implicância com a diversão e o entretenimento na cultura, na verdade é uma crítica a imposição da diversão no espírito da cultura, como que um grito que diz, “não iremos nos suspender, não iremos nos surpreender na absurdidade que é o cotidiano, vamos rir”, e “rir-se de alguma coisa é sempre ridicularizar”. Se divertir, por exemplo, com um filme que retrata a barbárie, na verdade é ridicularizar a vida, ao passo que o mesmo desdém e ridicularização são também postos para com o cotidiano, em que a é ordenado pelo riso, pela diversão, quando não se trabalha é preciso ainda se divertir, um traço de ridicularização do espírito cultural, em outras palavras, “divertir-se significa estar de acordo”.

A risada que as pessoas são obrigadas a ter, nada mais são do que um ato de ridicularizar a proibição do pensar⁵⁸. Isso se dá, não à toa, pois o sujeito reificado se torna apenas um objeto, talvez a malícia da indústria cultural de transformar o homem em um ser genérico⁵⁹, que não

¹³⁸ *Ibid.*, p. 114.

estaria nem mesmo pronto para entender a sua individualidade perante a vontade de cima para baixo que a cultura de massas o implica.

A indústria cultural coloca a renúncia jovial no lugar da dor, que está presente na embriaguez como na ascese. A lei suprema é que eles não devem a nenhum preço atingir seu alvo, e é exatamente com isso que eles devem, rindo, se satisfazer. Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa¹³⁹.

Adorno e Horkheimer escrevem sobre as perspectivas estéticas e filosóficas ocidentais, a partir do desenvolvimento do modelo técnico capitalista. Tal movimento argumentativo passa por entender a construção do que é o sujeito ocidental, bem como sua influência em toda a teoria do conhecimento. A arte é uma importante forma de conhecimento humano, em sua representação do mundo ela consegue inferir um conhecimento por meio da sensibilidade humana. Portanto, a arte utilizada como meio técnico poderia ser utilizada para adequar e moldar o que é conhecido, adequando a verdade ao que foi proposto socialmente pela figura de dominação.

Assim, ao pensar como pensamos coletivamente sobre os conceitos e a organização do mundo, podemos sempre nos referir ao momento em que a arte é colocada como figura importante de tal concepção, pois ela se apresenta como o conhecimento do mundo. Ao ver todos os dias os meios de reprodução pertencentes a indústria cultural, o sujeito acaba por estabelecer estruturas e assimilações do pensamento dominante. A indústria cultural é o uso do capital financeiro para produzir entretenimento, seja por arte ou por outras mídias de divulgação em massa, para que ocorra a assimilação geral do pensamento dominante pela população.

O momento que precisamos inferir como a realização dessa assimilação passa pela forma que a arte de massas, bem como o entretenimento, é utilizada pelos meios de reprodução em massa, pois como observado na “Dialética do Esclarecimento”, ela se utiliza do cinema, da rádio e das revistas como constituintes de um sistema¹⁴⁰. Sendo assim, tal como pensavam os idealistas em encontrar um sistema que encontre toda a verdade, por meio da identificação do mundo pelo sujeito, a indústria cultural consegue demonstrar toda a verdade que pode ser representada e permitida. Sendo assim, em uma correlação ao esquematismo de Kant, que ao invés da razão o mundo conhecido teria de passar pelo processo de organização prévia pelo capital. Esse é um momento que torna as coisas conceituais por meio da apropriação das

¹³⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴⁰ Adorno; Horkheimer, 1985, p. 99

percepções da sensibilidade por parte dos elementos do entendimento, que formam o conceito previamente pela ideologia dominante.

A homogeneidade do universal e do particular é garantida, segundo Kant, pelo “esquematismo do entendimento puro”. Assim se chama o funcionamento inconsciente do mecanismo intelectual que já estrutura a percepção em correspondência com o entendimento. Este imprime na coisa como qualidade objetiva a inteligibilidade que o juízo subjetivo nela encontra, antes mesmo que ela penetre no ego. Sem esse esquematismo, em suma, sem a intelectualidade da percepção, nenhuma impressão se ajustaria ao conceito, nenhuma categoria ao exemplar, e muito menos o pensamento teria qualquer unidade, para não falar da unidade do sistema, para a qual tudo está dirigido. Produzir essa unidade é a tarefa consciente da ciência. Se “todas as leis empíricas [...] são apenas determinações particulares das leis puras do entendimento”, a investigação deve cuidar sempre para que os princípios permaneçam corretamente ligados aos juízos factuais. Ela é o “fio condutor” para a experiência organizada.

O modelo construído pelo capital, para a alienação e domesticação dos corpos numa massa homogênea passa pela figura do esquematismo. Tal como observa Iray Carone, que o conceito de indústria cultural é muito mais metafórico que literal¹⁴¹. De mesmo modo ocorre com a figura do esquematismo. Pensemos, por exemplo, de onde vem a máquina de financiamento do que chamamos de indústria cultural. Usemos o exemplo do rádio, que depende de toda a rede de distribuição e produção de energia elétrica, tal qual o cinema é dependente do financiamento dos bancos para suas produções. Assim, existe uma enorme, e intrincada, teia que liga todos os momentos perante a produção econômica à ideologia dominante. Como demonstra Adorno, é “a unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política”¹⁴².

A indústria cultural não é nos moldes fabris, que produz num local as mercadorias para a mistificação das massas. Acredito que o ponto mais marcante da questão é que numa fábrica são operários que produzem as mercadorias. O meio de produção da arte é totalmente diferente, pois passa por entender que é uma estrutura amorfa que categoriza e cataloga o mundo. Carone percebe que o movimento de pensar a indústria depende de entender os processos de produção, quanto os de recepção, pois tem que ser moldado o ouvinte da música feita para ele. Portanto, Adorno percebe que “os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência”¹⁴³. Como descreve Iray, as coisas

¹⁴¹ Carone, 2019, p. 89.

¹⁴² Adorno e Horkheimer, 1985, p. 100.

¹⁴³ Adorno e Horkheimer, 1985, p. 100.

precisam ser vendidas, de modo a pensar como é a recepção dos consumidores ao produto que gerará desejo de compra a eles:

Embora jogando muitos produtos musicais na circulação de mercadorias e inseridas no modo capitalista de produção econômica, seus métodos de produção não poderiam ser considerados estritamente industriais. No entanto, Adorno observou que os meios de reprodução técnica afetavam tanto a produção musical quanto sua recepção pelos ouvintes. As determinações da reprodução técnica, responsáveis pelas cópias do produto que entrarão em circulação de mercadorias, estão internalizadas na forma da produção de seus artefatos – as composições musicais precisavam ser feitas como produtos vendáveis e com potencial de sucesso comercial. O que é verdade ainda hoje¹⁴⁴.

Até o período de Adorno e Horkheimer, e por enquanto aparentemente se mantém, a técnica e seu desenvolvimento apenas ajudam a catalogar e distribuir a produção técnica, homogeneizada para a população tornada massa. Existe então uma dificuldade de modo geral dos sujeitos escaparem está minuciosa trama que os apreendem. Essa produção, por ser tratada diariamente, é colocada como a função do entretenimento e da arte de massas na economia atual¹⁴⁵. O que vai separar um tipo de arte, não é a técnica utilizada ou sua relação entre a forma e o conteúdo, mas sim sua utilidade principal, de encontrar a realização da categorização dos consumidores em tipos sociais, que cada um irá receber um entretenimento que corresponda a sua necessidade.

Ao modo da repetição da fórmula, cada uma das obras de arte que passam pela indústria cultural são pensadas como a utilização do já conhecido e assimilado, em busca de formar o efeito de familiaridade. O outro efeito esperado é o mesmo que os dos jingles, que é a música que vai ficar facilmente gravada na mente, como um modo de repetição e assimilação. Como observa Iray Carone, “até um ouvinte incapaz de memorizar uma canção inteira poderá lembrar-se muito bem de seu refrão, da mesma maneira que se lembra de um antigo jingle: “Melhora, Melhoral, é melhor e não faz mal!”¹⁴⁶. O movimento da indústria cultural busca fornecer materiais que são ais fáceis de serem assimilados, pensados e reproduzidos, por meio do uso da familiaridade. Portanto, o progresso técnico são o modo de assimilar um esquematismo social, que vai pré-selecionar e ordenar os conteúdos a serem vistos pelas massas.

A função que a divisão do trabalho, pela alegoria de Ulisses e as sereias, toma um corpo maior quando ela é ocasionada pelo esquematismo do mundo administrado. Quando ela entra

¹⁴⁴ Carone, 2019, p. 90.

¹⁴⁵ Adorno e Horkheimer, 1985, p. 100.

¹⁴⁶ Carone, 2019, p. 90.

aos moldes do capitalismo tardio, o ser humano por completo torna-se “sujeito-objeto da repressão”¹⁴⁷. O indivíduo jamais pode pensar a sua felicidade, como faz Ulisses, pois ele está ocupado remando e trabalhando para que o herói burguês consiga suas realizações. Adorno e Horkheimer percebem que a condição de organização do pensar, por meio do inconsciente tomou o caráter social, não é somente epistêmico, mas determina a instância da liberdade e felicidade. Adorno e Horkheimer reconhecem assim essa elaboração do esquematismo:

Os sentidos já estão condicionados pelo aparelho conceptual antes que a percepção ocorra, o cidadão vê a priori o mundo como a matéria com a qual ele o produz para si próprio. Kant antecipou intuitivamente o que só Hollywood realizou conscientemente: as imagens já são pré-censuradas por ocasião de sua própria produção segundo os padrões do entendimento que decidirá depois como devem ser vistas. A percepção pela qual o juízo público se encontra confirmado já estava preparada por ele antes mesmo de surgir (ADORNO, 1985, p. 73).

O cinema conseguiu pensar sua relação com o mundo por meio do aparelhamento do pensar, ponto máximo da indústria cultural de sua forma, conseguiu expressar um modelo de pensamento destinado a trazer o trabalhador para o outro dia de trabalho. O modelo não é o inebriante canto das sereias, a arte agora é a cera de ouvido, que permite o trabalhador ir ao outro dia de trabalho, um momento de entretenimento e distração. Ao invés de expressar a felicidade, ela expressa o cotidiano, o momento de reprodução e normalização da dor e do sofrimento, para moldar a produção cotidiana por meio da perfeição da técnica¹⁴⁸: sua ideologia e, portanto, conteúdo é o negócio. Tudo gira em torno de lucro, repressão e manutenção da divisão do trabalho.

2.2. A autenticidade da arte como contradição do capital

Para melhor definir o conteúdo aqui apresentado, é importante ressaltar que com o conceito de autenticidade, pensamos a realização de uma obra de arte que elenca certos critérios da dialética adorniana. O recorte utilizado não passa por entender o termo em todos os seus desdobramentos, mas apenas nas suas aparições nos textos de estética e filosofia da arte. Neles Adorno entende o conceito em sua historicidade imanente nas relações com a linguagem e a arte. Como exemplo, podemos ver um trecho encontrado na “Teoria Estética”, em que Adorno diz que:

o eu gramatical do poema que, em princípio, é definido pelo que fala, de modo latente, na estrutura da obra, isto, e não outra coisa, é a função empírica do

¹⁴⁷ Adorno e Horkheimer, 1985, p. 168.

¹⁴⁸ Adorno e Horkheimer, 1985, p. 104

espiritual. A parte do empírico não é, como o *topos* da genuinidade [*Echtheit*] gostaria, o lugar da autenticidade [*Authentizität*]¹⁴⁹.

Adorno percebe que a veracidade, categoria da autenticidade [*Authentizität*], demonstra a condição histórica da produção da obra de arte, aparece como estrato empírico dessa história, que, por sua vez, aparecerá como tradição. A partir disso, Adorno vai considerar que a história é uma relação dialética e que, portanto, também passa pelo sujeito historicamente construído, ainda que esse sujeito não seja o organizador primordial ou final dessa relação. No que diz respeito a essa proposição da autenticidade, vejamos o que Adorno diz na “Teoria Estética”: “na obra, o sujeito não é em si contemplador, nem o criador nem o espírito absoluto, senão o espírito que está ligado à coisa, pré-formado por ela e mediado pelo objeto”¹⁵⁰. Pensando nisso, o sujeito da obra de arte não é suficiente para formar ou inserir o teor de verdade, nem a autenticidade da obra de arte, mas ele é necessário. Abre-se, então, a possibilidade de uma relação que não está disposta apenas no sujeito, enquanto discurso, mas como um enigma, mediado pela sociedade, e que irá tratar e demonstrar essa tradição da qual tanto a obra de arte quanto o sujeito fazem parte.

Assim, o sujeito estaria impossibilitado de se comunicar, tendo que recorrer a uma nova forma de comunicar aquilo que não é permitido ser dito de outra maneira. Por não poder imitar a realidade como ela é, Adorno percebe que o sujeito cria uma função, a partir da mimesis, que é a de descrever o mundo por enigmas, insolúveis, visto que quando dispostos novamente perante a lógica da realidade e do discurso eles somem perante o olhar do sujeito.

Para entender melhor a arte como uma nova forma de comunicação, é preciso entender como a arte subverte seu caráter de comunicação com a realidade, em sua expressão do não-comunicável. Essa característica ocorre pelo fato de a mimese não ser mera imitação da realidade em seu caráter de dominação, isto é, pelo seu ato de aparência a arte estar retratada não apenas como a cópia do que se compreende nos sentidos, mas a de uma outra esfera que carrega o enigma, ou nas palavras de Adorno: “as obras falam como as fadas nos contos: tu queres o incondicional [*Unbedingtes*], ele se tornará seu, mas irreconhecível”¹⁵¹

Nesse sentido, a forma tem como conteúdo o caráter não-idêntico na construção da obra de arte, marcado pela história que se apresenta na obra de arte pela lei formal. A história não contada, a dor e sofrimento do mundo. Segundo Bertram, a construção da arte marca uma constituição imanente no objeto, como que uma marca que o sujeito deixa perante uma forma

¹⁴⁹ Adorno, 2003, p. 249.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 248.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 191.

específica de conduzir o objeto artístico, isto é, a lei formal. Nas palavras de Bertram, definimos a lei formal da seguinte maneira:

A lei formal de uma obra de arte marca uma constelação específica de elementos, dos quais é possível aproximar-se ou tomar mimeticamente a forma. Mesmo que uma obra de arte não possa ser simplesmente decifrada em sua linguagem, ainda é possível segui-la em suas estruturas. Isso significa que se pode conhecê-la com uma prática mimética. Tal como Adorno claramente afirma, o comportamento mimético conduz a uma forma de conhecimento. Nesse sentido, o comportamento mimético evocado pelas obras de arte conhece formas e práticas muito diversas: o olhar através do qual se exploram as constelações de uma pintura; os passos de dança com os quais se segue uma peça musical; a dinâmica afetiva com a qual se acompanha o enredo de um filme. Tipos muito diferentes de práticas desempenham um papel no comportamento mimético demonstrado por aqueles que se confrontam com uma obra de arte¹⁵².

Assim, por mais que não podemos decifrar uma obra de arte por completo, trazendo como uma leitura de um compêndio que organizará cada momento em um discurso, ela ainda assim, pode ser interpretada pelos seus momentos estruturais, imanentes a sua forma. O que chamamos de mimesis é um modelo que Adorno conduz ao conhecimento de modo diferenciado, pois não é a cópia das coisas como elas são, mas refratadas, por meio de um outro caminho comunicacional. Adorno faz referência à refração como o jogo de luzes da física, que mudam a direção, mas sendo o mesmo objeto, aparece de um modo diferente a partir do meio pelo qual se difunde. Essa dinâmica não é dada pela capacidade de interpretar e construir conceitos, mas pelo movimento sensorial disponibilizado pela forma da arte. Partimos desse referencial, para tratar a comunicação diferenciada da arte, para entender, como que ao comunicar o incomunicável a obra de arte encontra a *Authentizität* das obras, enquanto uma constelação entre veracidade, autoridade, originalidade e crítica imanente.

2.3. A *Authentizität* como verdade na primazia do objeto

O modo de encontrar o sentido pela leitura da *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno pode ser classificado com complexo, principalmente por não ser sistematizável, alguns poderiam ainda pensar que isso é devido a sua construção inacabada, devido a sua morte antes da conclusão e edição do escrito. Partimos do pressuposto que essa condição se dá pela afinidade que Adorno encontra no materialismo histórico-dialético, por meio de uma constelação que se utiliza da urdidura¹⁵³ [*Verfransung*] da teoria da história e da crítica da arte

¹⁵² Bertram, 2019a, p.97-98

¹⁵³ O termo *Verfransung* em tradução literal significa “sobrepunção de franjas”, fazendo referência ao método que entrelaça tecidos a partir da separação em franjas. O conceito faz alusão às obras de arte trocarem em suas formas, apesar de totalmente diferentes, elementos que em teoria são dessemelhantes, como a relação da pintura na música ou até mesmo a relação da música com o cinema. Nesse sentido, Gatti (2021) traduz o termo por imbricação,

de Walter Benjamin, que se apropriam do pormenor, por meio da lógica que a negação determinada se dispõe no primado do objeto. Esse caminho permite a visada da coisa mesma, ainda que tais elementos não se deem de modo claro e distinto, pois a arte abdica dessa pretensão para ser um objeto que cifra o conhecimento *sui generis*. Para Adorno:

Ao abandonar-se à matéria, à produção, conduzida através da extrema individualização, torna-se um universal. A força dessa entrega do eu privado à coisa é a essência coletiva nesse eu; constitui o caráter linguístico das obras. O trabalho da obra de arte é social através do indivíduo, sem que ele precise estar consciente da sociedade; talvez quanto menos estiver, mais estará. O sujeito humano individual que intervém em cada particular é apenas um valor limite, um mínimo, do qual a arte precisa, para se cristalizar. A independização da obra de arte frente ao artista não é uma invenção da megalomania da *l'art pour l'art*, mas a expressão mais simples da constituição da obra de arte como uma relação social que carrega em si a lei da sua própria objetivação: somente como coisas, as obras de arte se tornam a antítese do inessencial do coisal¹⁵⁴.

Quando a mediação ocorre de modo adequado, e aqui a adequação é historicamente dada pelo social que corrige qualquer ato aberto do sujeito, temos em frente uma obra de arte autêntica. Não é entender a produção da arte por ela mesma, *l'art pour l'art*, mas de que ela tem um retrato histórico e comunicacional, uma responsabilidade histórica, a crítica a sociedade do fetichismo das mercadorias. Isso se dá pela coisificação, de um mero objeto, por meio da coisa, a sua materialidade sedimentada historicamente. Para melhor entender o mosaico da teoria do conhecimento da obra de arte, incorre a crítica pela historicidade do material e a da cola do mosaico, conteúdo e forma, respectivamente. A obra de arte reúne como essa fragmentação do fetichismo, que se confunde com desejo e com a qualidade dos objetos, quando a qualidade é o menos importante. De melhor modo, entende-se aqui a crítica da arte por meio da obra de arte enquanto um objeto autônomo em sua forma, ao mesmo tempo que um fato social, são aqueles que, necessariamente, estão dispostos por uma organização do material interno de modo distinto. Como observa Adorno:

Quanto mais autênticas são as obras, tanto mais seguem a uma exigência objetiva, a coerência da coisa, e esta é sempre universal. A força do sujeito consiste na *méthexis* neste fenômeno, não em sua mera proclamação. As formas prevalecem sobre o sujeito, até que a coerência da forma não coincida mais com elas. O sujeito fá-las explodir em nome da coerência, da objetividade¹⁵⁵.

fazendo relação ao sobrepor uma a outra, enquanto Duarte (2017) faz a tradução por entrelaçamento, reforçando a ideia de fios e da malha entrelaçada. No entanto, optamos pela tradução do termo por urdidura, que faz uma referência mais direta ao “sobrepular de franjas”, utilizado como método de tear, no qual as diferentes franjas de tecido são sobrepostas e entrelaçadas.

¹⁵⁴ Adorno, 2003, p. 250.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 300.

Nesse ponto, buscamos entender as aberturas que a estética de Adorno possibilita para a leitura de obras de arte, conforme descrito pelo conceito de autenticidade. O intuito é encontrar, caso exista, as possibilidades de uma autenticidade das grandes obras. A autenticidade descreve a estrutura da arte e das artes em seu movimento histórico, seja em termos da eficácia social ou na apresentação de um objeto que relacione os fragmentos da história em ruínas como a organização lógica do construto, sem que recorra a fórmulas ou regras pré-impostas. Esse conceito nos ajuda a entender como novas formas de interpretação do mundo e novas linguagens, que expressam a sensação de vislumbre da utopia. De modo dialético, é preciso buscar o entendimento de como o não-idêntico pode ser inserido na obra de arte ao torna-se aparência [*Schein*].

A melhor descrição da função do artista é a de encontrar uma forma de comunicar esse incomunicável da realidade, por meio da aparência. Dito de outra forma, quando a arte tenta instaurar na razão uma nova forma de concepção de comunicação, o conteúdo que ainda não foi configurada de uma forma que ainda não tinha tornado aparência. A arte estaria presa ao limiar entre a mediação e a aparência, sendo esta a definição última da crítica. Segundo Adorno:

O selo das obras de arte autênticas é que o que elas parecem ser aparecem de tal forma que não pode ser uma mentira sem que o juízo discursivo se aproxime de sua verdade. Mas, se for a verdade, então ela suprime a obra de arte com a aparência. A definição de arte através da aparência estética é incompleta: a arte tem a verdade como aparência do que não tem aparência¹⁵⁶.

Assim, a arte não é a exposição do já existente, mas da realidade que não pôde ser expressa por outra forma. A hipótese defendida por Adorno é a de que o existente não é o suficiente para contemplar o vislumbre da utopia. Para entender o que é uma obra de arte autêntica precisa-se entender a forma da arte, como uma constelação de elementos organizados no interior da obra de arte, por isso o sujeito acaba por um momento, isto é, a mediação. A obra de arte não passa por deslumbrar o momento de encontrar o novo e o significado da obra de arte. Tampouco, tem como sua tarefa principal entender e explorar o conceito de arte, por meio de um trabalho que estará a contemplar por completa, pois isto esgota a possibilidade do conhecimento gerado em sua imanência. Esses movimentos passam pela ideia diacrônica que Adorno faz do fetichismo, pois esse foco no detalhe, de encontrar cada minúcia, passa por suprir a ausência de crítica proporcionada pela escassez de teor de verdade e autenticidade da obra de arte. A arte autêntica busca demonstrar o por vir, aquilo que não pode ser contemplado na sociedade administrada.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 199.

A argumentação construída por Adorno entende a obra de arte como fogos de artifício, um objeto fugaz e brilhante, quase que inebriante. De modo rápido a arte apresenta a contradição social, e a ausência de emancipação, propiciando o pensar a respeito dos motivos e possibilidades para combater a ausência da contemplação. Portanto, o que importa não é a compreensão total, mas a incorporação da linguagem, trazendo outros elementos que possam expressar o mundo de um outro modo. Afinal, não se trata de entender a obra de arte como um em si solto no mundo. Trata-se, então, de explorar melhor o que é uma obra de arte autêntica, ou expresso de melhor modo, busquemos entender a constelação da autenticidade na “Teoria Estética” de Adorno.

2.3.1. A constelação do conceito de autenticidade

Para início de conversa, comecemos pelo modo mais simples de entender o que é a autenticidade, pelo que ela não pode ser: um conjunto que reúne os particulares para achar o que há em comum¹⁵⁷. Não podemos confundir a autenticidade da arte como o que é correto, pois correto indica uma outra condição, a moralidade da totalidade perante a arte. O procedimento proposto aqui parte da hipótese de conjecturar a ligação da negatividade da arte como o que Adorno considera como negatividade na teoria do conhecimento. Na arte ocorre a negação da negatividade, pois assim já é expresso na formação da consciência uma negação do que é arte, inscrita em cada arte, de modo a entender que nenhuma fixou o conceito em si mesma. Com isso, a autenticidade se eleva à forma, inscrevendo em sua imanência o seu conteúdo de verdade. Uma arte não nega a anterior, apenas para se afirmar, mas para colocar em xeque seu caráter genuíno, pois ela só é negativa quando já não é mais em seu instante de fugacidade. Como o outro constitui sua autonomia, pelo conteúdo não idêntico, a autenticidade da arte é autônoma quando abarca o não-idêntico. Portanto, a arte não pode tornar o particular

¹⁵⁷ Em “A Caracterização de Walter Benjamin” Adorno faz uma síntese da teoria do conhecimento benjaminiana, presente inicialmente no prefácio de *Origem do Drama Trágico Alemão* (BENJAMIN, 2013), tendo como oposição à filosofia sistemática que busca por processos a priori identificar todos os objetos ao sujeito. Para Adorno, essa oposição é retratada pelo uso de uma metodologia não sistemática, que tem como pressuposto tratar o micrológico com a mesma importância do macrológico, isto é, “[...] no conhecimento o mais individual é o mais universal ajusta-lhe inteiramente” (ADORNO, 1998, 224). Partindo disso, é necessário investigar o método de exposição da verdade na teoria do conhecimento moderna, sendo necessário diferenciar como se analisa os conteúdos, dispostos na constelação formada, dentro da teoria do conhecimento de Benjamin. Essa seria caracterizada por não deixar sua filosofia ter como princípio a captura do particular na teia do geral, pois não é possível entender o mundo pelo pensamento a priori; do mesmo modo que para Benjamin não cabe apenas juntar casos particulares, e por um sistema indutivo, catalogar o que há de comum como definição da forma. Em ambos os casos o particular acaba por não se deixar apresentar de modo adequado, a disposição dos conteúdos na forma, analisando o caráter coisal existente. A caracterização define isso como pressuposto da teoria do conhecimento benjaminiana: “falando ao modo de fórmula, movia-o um impulso de romper com uma lógica que se limita a encobrir a encobrir o particular na teia do geral, ou que só abstrai o geral do particular.” (ADORNO, 1998, p. 224)

um universal, nem vice-versa. Adorno compreende que a arte nem mesmo conhece o positivo, nem mesmo consegue o representar de modo adequado.

A autenticidade da obra de arte é parte da negação da criação de normas pré-estabelecidas, como uma métrica musical da *Popular Music*, ou a jornada do herói dos filmes hollywoodianos, fato que se dispôs contra a tradição, ao menos quando pensamos em modernidade. Aqui podemos pensar também na variabilidade do pensar além do que podemos chamar de arte de vanguarda, aquela que está à frente do que podemos pensar como cultura administrada. O movimento da obra de arte é por meio de uma estética negativa, sentir aquilo que ainda não foi visto, e dizer aquilo que não foi dito. Isso pode parecer uma concepção que tenta fugir do conceito, mas muito pelo contrário, aqui não se trata de representar na arte um conceito pré-definido, mas de pensar o conceito da arte como a negatividade do pensamento, por meio de sua materialidade histórica.

A arte é constituída a partir da logicidade interna da obra de arte, o que, por sua vez, gera a autenticidade. Disso derivamos a ideia de que a arte enquanto universal só pode ser definida pela aparição de seu particular, para então ter seu conceito exposto. Desse modo, desenvolvemos o conceito de obra de arte autêntica como aquilo que não pode ser normatizado previamente, mas apenas na construção de sua materialidade. Essa proposta é expressa por Adorno como a contradição da genuinidade, que se posta como aquilo que é único e se desdobra como vindo do nada e sendo definitivamente isolado em seu conceito. Ao mesmo tempo que rompe com o instante histórico, a arte entende que esse instante congelado é o que gera a dialética, fazendo uma alusão ao conceito de imagem dialética de Benjamin. Como podemos ver, a autenticidade e a genuinidade são importantes para entender esse movimento que demonstra a realização das mudanças e das transformações que a aparência da arte permite. Nas palavras de Adorno:

As marcas da desordem são o selo da genuinidade [*Echtheitssiegel*] da modernidade; aquilo pelo qual ela nega desesperadamente a unidade do sempre igual; a explosão é uma de suas invariantes. A energia antitradicionalista se converte em um vórtice devorador. Nesse sentido, o mito da modernidade é voltado contra si mesmo; sua atemporalidade se converte na catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal; o conceito de imagem dialética em Benjamin contém esse momento¹⁵⁸.

Adorno considera ainda na *Dialética do Esclarecimento*, que o sujeito só pode ser colocado como uma construção histórica, representado na transição dos mitos e da racionalidade, em que o mito é um tipo de organização racional, ao mesmo tempo que a racionalidade tem um caráter mítico. Um exemplo são os estados jurídicos que são

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 41.

apresentados como uma “natureza”, ainda que segunda, que não são criticados como uma construção humana, mas como algo que sempre existiu. Não diferente, o mito apresenta a sociedade pela ideia dos deuses que são a aparição dos aspectos naturais. A explicação mítica e a explicação racional advêm de uma tentativa de dar explicação a uma natureza que não pode ser explicada. Benjamin já via nas imagens dialéticas a possibilidade de encontrar a verdade pela que está fixo e que, ao mesmo tempo, demonstra o movimento histórico paralisado pelo mítico da racionalidade da sociedade de trocas.

O que Adorno captura do conceito de imagem dialética é o fato da arte demonstrar o estado de fixidez da catástrofe, ainda que acreditando no ornamento jurídico e político, para darem conta e pararem com a obscuridade e barbárie, a exemplo de *Shoa*. Assim, para refletir sobre um estado de fixidez da sociedade é, antes de tudo, romper com essa a ideia de manutenção, do “sempre igual”, tentando encontrar outras possibilidades que rompam com a condição fixa da ausência da emancipação.

Quando falamos da autenticidade da obra de arte, pensamos no movimento dialético da cultura, para conseguir explorar a realização por meio da aparição da arte. A arte rompe com o que chamamos de conceito adequado à realidade, todavia ainda mantém com conceito de pensar a realização do rompimento com a norma, a criação de um movimento autêntico, não por si, mas construído na lógica interna do trabalho artístico. Sendo assim, a autenticidade aparece como uma forma de denúncia da realidade existente, de modo a demonstrar que o caráter normativo é negado. Adorno observa que essa negação permite a obra de arte ir contra a norma tradicional, sem tentar substituir ou representar outro tipo de existência anterior, para afirmar uma pretensa forma de arte definitiva:

Assim como a categoria do novo resultou do processo histórico que primeiro dissolveu a tradição específica e, depois, qualquer tradição, a modernidade não é uma aberração que pode ser corrigida com o retorno a uma base que não existe mais e que não deveria mais existir; essa é, paradoxalmente, a base da modernidade e lhe confere um caráter normativo”¹⁵⁹.

O conceito da obra de arte autêntica é o momento que o trabalho artístico, enquanto produção humana, consegue transpor a mera subjetividade humana, ou psiquismo artístico, em um momento de realização único e exterior ao sujeito. A produção humana é distinta de qualquer condição de condicionamento humano em dispor o conteúdo na forma, pois essa significa que os procedimentos de mediação nem sempre são de uma vontade consciente, mas

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 41-42).

a manifestação da cultura em si. Tal avaliação do conceito da arte faz com que cada um dos movimentos que constituem a arte só consiga aparecer na materialidade objetiva.

Obtemos dessa reflexão que o pensamento sobre determinado conteúdo é radicalmente diferente de uma produção artística. Sendo assim, o conceito também se inscreve de modo diferenciado na arte, ainda que para Adorno a filosofia viva da tensão de dizer o conceito sem o conceito. O sujeito nem ao menos é capaz de prever ou de pensar o que está produzido na obra de arte, que por sua vez não corresponde a intenção. O sujeito não conseguiria nem mesmo ter o conteúdo pronto, ou a concepção da forma, pois o sujeito não é nada além de um dos momentos, a autenticidade está em uma disputa material além do que pode ser subsumido no sujeito, pois ela é dependente desse ato de experimentação e da exibição do autêntico enquanto aparência histórica. O que Adorno deriva disso é que nos procedimentos da arte o imprevisto não é somente um acidente da falibilidade do sujeito, mas uma necessidade da arte, pois sem ele só restaria a intencionalidade. Como escrito no seguinte trecho da “Teoria Estética”:

O conceito de construção, que pertence à camada de fundamento da modernidade, sempre implicou o primado dos procedimentos construtivos sobre a imaginação subjetiva. A construção necessita soluções que os olhos e ouvidos não conseguem imediatamente representar, não com toda a clareza. O imprevisto não é somente efeito, mas também tem seu lado objetivo¹⁶⁰.

A arte estaria ligada tanto ao momento subjetivo racional, quanto ao sensorial. No entanto, não é disso que se trata a autenticidade da arte. O sujeito é falho e frágil perante a realidade objetiva. Sendo assim, a arte estaria sempre precisando dessa objetividade que demonstra a falibilidade do conceito e da sensibilidade humana. As definições humanas do que é o mundo são diversas, contudo, quando falamos da arte, essa definição estaria mais próxima na ligação de transportar a mensagem do que ela poderia ser, e do que foi ocultado pela opressão social. Assim, essa objetividade permite demonstrar não apenas os acertos e erros, a verdade e a falsidade, mas encontrar uma melhor definição racional e sensorial do que é a realidade objetiva.

2.3.2. A constituição da autenticidade da arte enquanto trabalho

Ao pensar como se dá a apresentação da realidade objetiva, partimos da hipótese de pensar a constituição da autenticidade da arte como a representação do objeto que se coloca como trabalho. A inscrição já não pode ser mais a concepção de um mundo reproduzido, o mundo organizado racionalmente, isto é, a segunda natureza, a organização da natureza pela consciência humana. Adorno entende as obras de arte autênticas por meio dessa organização

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

histórica que apresenta uma denúncia do estado humano na barbárie como natural. Ressalta-se a concepção histórica em cada uma das grandes obras. Esse é um importante ponto para compreensão do conceito de autenticidade enquanto o movimento da forma que reúne cada um dos movimentos históricos em uma realização única e orgânica, proporcionada pelo trabalho.

A autenticidade da obra de arte se dá pelo movimento interno de sua forma, enquanto produto humano, mas que só pode ser expresso por meio da objetividade. O material proporciona determinada organização, sendo singularizado em uma expressão que coloca, enquanto forma, a realização de uma expressão singular do conteúdo. Para tal, a constelação realizada para a investigação a respeito da autenticidade é para entender como que a forma de arte consegue imbricar a ideia de expressão e aparência mediante a sua realização enquanto objeto. A autenticidade das grandes obras se utiliza do conteúdo histórico para romper com seu próprio conceito e apresentar o novo, numa trama que se apresenta como o trabalho organizacional da apresentação da realidade objetiva. Adorno vislumbra em Valéry a argumentação de que o novo é uma crítica ao passado. Sendo assim, a hipótese aqui defendida é a de que essa normatividade é rompida pela obra de arte ser um trabalho humano, que precisa se atualizar historicamente para manter sua autenticidade. Como proposto por Adorno, a estética é insuficiente para demonstrar isso, e ressaltamos que essa insuficiência se dá pela dificuldade formal do conceito apresentar a objetividade, o que na arte é um fato necessário, como podemos ver na seguinte argumentação de Adorno:

Se é verdade a tese de Valéry, de que o melhor do novo está na correspondência com uma antiga necessidade, então as obras de autênticas são críticas das passadas. A estética se torna normativa ao articular essa crítica. Isso, no entanto, tem uma força retroativa; só se pode esperar que ela faça algo que a estética geral apenas simula¹⁶¹.

Ao representar um material histórico, um conteúdo, a arte consegue, por sua imanência, tratar em sua forma uma autenticidade que encontra o rigor de denúncia daquilo que o recalque da sociedade postula socialmente pela arte. Na “Teoria Estética” Adorno ressalta esse movimento pela obra de *Madame Bovary* (1856), de Gustav Flaubert (1821-1880). Na obra, segundo o entendimento de Adorno, seu elemento autêntico é retratado pela decadência da sociedade obsoleta, isto, pois, não está apenas a tratar a ilusão e ruína da família e da monogamia, mas é a apresentação de um período histórico anterior que se preocupou com tais questões. Toda sociedade visa lidar com os seus tabus como diretrizes bases, alheia à mudança, tendo o recalque para conservar os ideais e diretrizes que fazem a manutenção da estrutura

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 533.

dominante. O conceito de trabalho insere a partir desse tipo de apresentação da arte. A arte se torna isolada, devido a sua autonomia sobrepujar o caráter da arte guiado pela divisão do trabalho. Essa concepção está ligada à teoria social que cada obra de arte apresenta em sua particularidade como o universal¹⁶².

A autenticidade aparece na obra de arte como a apresentação [*Darstellung*] dos momentos que ela arrasta consigo como uma corrente. Nessa conjuntura os elos da corrente que se interligam e aprisiona a arte à sociedade são os momentos históricos. A apresentação da autenticidade se dá por meio de um jogo entre a tradição e a novidade. Esse jogo consegue impor a sua objetividade a decadência social de outrora e a atual. A obra de arte autêntica estaria disposta como a existência do que a sociedade diz não existir mais, a arte verdadeira. Enquanto uns clamam pela do passado, outros entendem a indústria cultural como a verdade. A obra autêntica é a contradição e a explosão do conceito de que a arte que existiu ou existe é a melhor possível. Nas palavras de Adorno esse pensamento combatido pela autenticidade é o que demonstra o fracasso cultural vigente no século XX:

Ela sempre se destacou como um testemunho do fracasso da cultura, fazendo sua própria vontade de fracassar, assim como todo humor faz, em feliz harmonia com suas formas tradicionais e contemporâneas. Aqueles que foram enganados pela indústria cultural e estão sedentos por seus bens estão desse lado da arte: é por isso que percebem sua inadequação ao atual processo da vida social - e não sua própria falsidade - de forma mais desvelada do que aqueles que ainda se lembram do que uma obra de arte já foi. Eles insistem na desartificação da arte¹⁶³.

A arte se apresenta como trabalho justamente por ser uma elaboração humana que produz algo totalmente novo, que em sua reprodução possibilita transformar não apenas a realidade, mas a si mesma. Nesse sentido, Adorno entende que a arte estaria com uma constelação específica de trabalho, que só pode ser pensada pela autenticidade, que não estaria ligada a terminologias e categorias já existentes, mas uma nova. Como veremos a seguir por meio da investigação do conceito de autenticidade no ensaio “Estrangeirismos” de Adorno.

2.3.3. A constelação da autenticidade no ensaio “Estrangeirismos” de Adorno

Nessa seção iremos percorrer como Adorno define autenticidade como uma constelação de conceitos estéticos já bem conhecidos, mas que se alteram quando colocados juntos sob o guarda-chuva da autenticidade. A constelação que possibilita a compreensão da autenticidade

¹⁶² *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 32.

[*Authentizität*] da obra de arte percorre alguns momentos da significação do termo, gerada pela tradução brasileira, sendo eles: 1) a etimologia dos termos usados por Adorno; 2) a concepção de conteúdo de verdade na arte; e 3) a realização de uma obra de arte autônoma, que está sendo gerada enquanto conteúdo sedimentado na forma e não é gerida por normas e regras pré-estabelecidas. Adorno consegue assim uma justaposição dos conteúdos numa constelação que revê o poder da arte como estrutura do conhecimento que rompe inicialmente com a normalidade e a conduz a um processo de utopia. A autenticidade [*Authentizität*], assim, pode ser diferenciado de uma mera originalidade [*Echtheit*], pelo fato de ser a posição material do teor de verdade que vem de fora e pousa no interior da obra de arte, como o sedimento subterrâneo que ela não consegue ignorar.

Em seu ensaio *Estrangeirismos*, localizado nas *Notas de literatura*, Adorno concebe um peso em cada palavra em sua relação com a linguagem disponibilizado pela cultura e língua, ao mesmo tempo que elas podem mudar em determinada obra literária, elas ainda apresentam um amparo social. Tomemos o exemplo da palavra *Authentizität* que está presente como uma constelação de significados, como a originalidade [*Originalität*] e genuinidade [*Echtheit*], ambas ligadas à ideia de um objeto único que se difere de todos os outros por sua existência. A autenticidade [*Authentizität*] abrange também o conceito de genuinidade, também não sendo de qualquer modo ligado à origem da produção de algo. A autenticidade é um termo que Adorno busca sua referência no grego, para identificar uma constelação específica para descrever um objeto enquanto genuíno e verídico. Para Adorno, a *Authentizität*: “não é somente uma palavra inusual; o significado que assume no contexto que a empreguei não está de modo algum completamente assegurado”¹⁶⁴.

Para tal, Adorno vai considerar uma constelação que demonstra o emprego da palavra *Authentizität*, ao invés de autoridade [*Autorität*]. O termo autoridade não pode significar a mesma coisa, por se tratar da “violência que tais obras [autênticas] exercem”¹⁶⁵. Apesar de ser mais comumente empregada, não diz nada a respeito do momento de justificação das obras autênticas, pois “isso se baseia em uma verdade que, em último termo, se refere ao processo social”¹⁶⁶. Assim, falar de autoridade sem demonstrar a verdade que a totalidade também violenta, seja a obra, o artista ou o receptor, é esquecer que a obra de arte está presente em uma sociedade que vai dar cabo à necessidade da arte autêntica na modernidade. Portanto, a obra de arte acaba por não abarcar no conceito de *Authentizität* o que o conteúdo da obra de arte abarca

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

e o que ela não captura, demonstrando assim que a violência não é só para o objeto, mas para a totalidade social.

Já no que diz respeito à validade [*Gültigkeit*] da obra de arte, seria comprometer o conceito a equiparações ao uso lógico do “enunciado lógico”, como se a lógica pudesse ser colocada sob os mesmos critérios, ignorando a concepção de forma estética cunhada por Adorno. Adorno recusa isso veementemente, sendo colocado no ensaio “Sem diretrizes” (1977), que demonstra a recusa da arte pelas diretrizes, normas e regras pré-estabelecidas.

Adorno encontra caminhos de significação de uma palavra, que consiga chegar a uma melhor definição do objeto, procura definir aquilo que é indefinível. No caso da arte, a sua autenticidade só pode ser observada em cada particular, não podendo dizer no geral o que é a autenticidade, isso é, demonstrar um certo tipo de organização que caso ocorra, será considerada autêntica. Adorno observa isso, trazendo ao uso uma palavra que causará estranhamento, por não ser comumente usada. Assim, o objeto irá imediatamente causar ao leitor a questão: por qual motivo Adorno se utilizou dessa palavra, e não de outras que já estão em nossa linguagem cotidiana estabelecidas pelas normas significantes?

A resposta de Adorno caberia na possibilidade de se utilizar de estrangeirismos, para representar o que em outra língua significa o que não tem significado em sua língua, no caso a língua alemã. Uma clara tentativa de demonstrar que a *Authentizität*, nada mais é do que uma tentativa de apresentar a verdade. Tomemos a concepção de autenticidade interpretada por Hullat, pois, na filosofia de Adorno, esse momento da obra de arte não é o irracional, mas o modo de demonstrar os problemas da racionalidade:

Por exemplo, Adorno afirma notoriamente que a medida do valor da obra de arte é a “autenticidade”. A obra de arte autêntica alcança o conhecimento da “não-identidade”, e critica e expressa a verdadeira estrutura da sociedade moderna. Arte autêntica não é alcançada pela irracionalidade do mundo; em vez disso, as obras de arte assumem as categorias racionais para criticar a racionalidade¹⁶⁷.

[...]

Tanto a arte quanto a razão exigem uma mistura de suas categorias para aspirar à “autenticidade” e, assim, produzir conhecimento verdadeiro. Verdadeiro conhecimento, para Adorno, é profundamente relacionado ao “não-idêntico” – aos objetos da experiência que a razão oculta¹⁶⁸.

Em seu escrito “Sem diretrizes”¹⁶⁹, Adorno apresenta os modos de não se regulamentar a obra de arte. ?? busca entender como que surge e se constitui vanguardas, dado que esse conceito não pode ser pensado como a criação de uma condição artística a partir de um gênero

¹⁶⁷ Hullat, 2016, p.13.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 2016, p. 15.

¹⁶⁹ Adorno, Theodor W. Sem diretriz: *parva aesthetica*. Editora Unesp, 2021.

que cria apartado de toda subjetividade ou sociabilidade. A obra de arte é parte do mundo, pois constitui e é constituída por ele. A autenticidade para Adorno se dá por meio da veracidade objetiva da linguagem, impressa no material antes mesmo de ser um conteúdo formado, uma forma que busca o conteúdo. A expressão, a sua identidade, se aloja de modo imanente na obra, pela forma, enquanto sedimentos que precisam ser expressos, para que consiga romper com a ideia de sociedade vigente. A sociedade não estaria aqui, apenas como fato social, mas como a realização de uma linguagem que busca romper com a estrutura de normas e diretrizes. Como observa Hullat: “Adorno identifica a autenticidade de uma obra de arte pela recusa em impor formas pré-estabelecidas e, portanto, a dominação mencionada [a identidade] não pode ser desse tipo”¹⁷⁰.

2.3.4. Autonomia como antítese social

A autenticidade da obra da arte autônoma se encontra justamente no momento de liberdade, que não tenta pré-formar por meio da tradição. A autonomia aqui vem de fora, se encontra no movimento da constelação que consegue abarcar o não-idêntico, o que não é perfeito. A arte tem sua concepção na necessidade de formar o que ainda não foi contemplado pela necessidade material. A dor do mundo proporciona a arte, o seu fim seria a morte da arte, mas o seu fim não é derivado da identidade, e sim daquilo que escapou a ela, ainda que natureza morta. Adorno relaciona a dor do mundo com a liberdade presente na apresentação na imanência da obra de arte. A ideia de a arte está contra a totalidade falsa. Nesse ponto é destacado que Adorno nem mesmo permite a cognição como fonte confiável de verificação, como podemos ver a seguir:

O obscurecimento do mundo torna racional a irracionalidade da arte: o radicalmente obscurecido. O que os inimigos da nova arte, com melhor instinto do que seus temerosos apologistas, chamam de negatividade é o epítome daquilo que foi reprimido pela cultura estabelecida. É aí que ela nos atrai. Em seu deleite com o reprimido, a arte recebe simultaneamente o desastre, o princípio repressivo, em vez de simplesmente protestar contra ele em vão. O fato de expressar o desastre por meio da identificação antecede o próprio desastre¹⁷¹.

A autenticidade é urdida pela relação sujeito e objeto, na qual a reflexão sobre a história permite uma leitura única sobre o conteúdo de verdade. O que liga o momento de conteúdo de verdade não é a psicologia ou epistemologia, mas a estética, a ciência que estuda a sensação do mundo, a emoção e a irracionalidade criada e convertida em linguagem. A obra de arte

¹⁷⁰ Hullat, 2016, p. 186.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 35-36.

apresenta essa questão através dos defeitos de sua aparição, que demonstra um impacto da constituição da verdade e interpretação subjetiva do fato social imanente. Uma obra apresenta defeitos pela objetividade engendrada nela, uma objetividade que não pode ser colocada apenas como uma aparição, mas como a própria transformação da natureza que aparece como práxis humana. Assim, a obra de arte mais autêntica, a expressão genuína do teor de verdade, é a que consegue, pela sua forma, sobreviver à decadência gerada pelo tempo¹⁷². Nas palavras de Adorno:

Se é verdade que a racionalidade subjetiva fim-meio, sendo particular e irracional em seu interior, requer enclaves pouco irracionais, e como tal, também prepara a arte, que, contudo, é a verdade sobre a sociedade na medida em que a irracionalidade da constituição do mundo racional é externalizada os produtos autênticos. A denúncia e a antecipação estão sincopadas nela¹⁷³.

As obras que ainda não têm sua forma e sua técnica estabelecidas acabam por se ligar ao passado histórico. Isso é determinante ao conceito de autenticidade, pois as obras de arte autênticas são pura negatividade do conceito geral de arte e dos outros particulares que vieram anterior à sua forma de apresentação da verdade. Desse mesmo modo, o conceito de autenticidade impede a arte de estar solta no mundo, por serem a negatividade das apresentações e representações artísticas anteriores e posteriores a ela. Nesse contexto, cada uma das obras de arte serve como negatividade para as artes que virão, pois elas são o momento de ruptura estética. A decadência não se estabelece pelo jogo, mas pela materialidade sedimentada: o fio condutor para o que Adorno denomina autenticidade. O que faz a obra de arte autêntica uma sensação e uma interpretação do mundo bordeada em si mesma, aquilo que se apresenta como a aparência [*Schein*] do não-idêntico¹⁷⁴. A subjetividade não apenas é a mediação, mas um momento da objetividade da arte.

Wellmer percebe que essa relação se encontra numa análise entre a validade estética, a harmonia da obra de arte, com a verdade da arte¹⁷⁵. O movimento que vimos em “Estrangeirismos” se trata disso, de entender o momento de organização do conteúdo de verdade interno da obra de arte, como um fato exterior a ela que se altera por completo em sua forma estética. Desse modo, para entender o que é essa relação entre subjetivo e objetivo na autenticidade é necessário entender melhor como esse conteúdo de verdade aparece no interior da obra de arte. A arte é uma intrincada trama para fazer aparecer o que nela é aparência, num

¹⁷² *Ibid.*, p. 67-68.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷⁵ Wellmer, 1993, p. 38.

ato de demonstrar a verdade pela ilusão, pela ficção. Como percebe Wellmer, essa aparência que está inserida na obra de arte como aparição:

Com ajuda das metáforas do “aparecer” e o “mostrar-se” não esclarecem, é claro, a interdependência entre validades estética e verdade, mas esclarece a interdependência entre validades estética e a força do belo de fazer com que a realidade apareça para nós: nas formas estéticas (pelo menos, naquelas de tipo tradicional), esse é o caso em cada detalhe; assim como a mudança minuciosa nos traços de um rosto poderia mudar a sua expressão, a realidade mostrada também seria diferente se a configuração sensível da forma fosse modificada. Ao invés disso, também se poderia dizer, que uma forma estética mais ou menos precisa, mais ou menos fiel, mais ou menos “autêntica” faz aparecer o que aparece nela. É claro que pode não ser fácil decidir se a realidade faz sua aparência adequadamente ou não: se os julgamentos intuitivos já são controversos, os discursos estéticos correspondentes podem ser intermináveis¹⁷⁶.

A realidade gerada e criada na sociedade de trocas se difere realidade empírica, pois ela desmembra a situação histórica do mundo das mercadorias. Assim, essa aparência acaba por deturpar os sentidos, no sentido da negatividade adorniana, do sujeito inserido na lógica de produção das mercadorias. Entender essa questão permite o encontro de uma realidade que não está apenas ligada ao discurso da aceitação da sociedade, mas propor um viés crítico, que refrata a realidade, demonstrando o que ela é, mas o que poderia ser. Por sua vez, a objetividade da obra de arte se encontra num momento em que a sua apresentação é importante para pensar o que está inscrito na história, como o momento da *Authentizität* da representação, como a demonstração dessa relação entre a harmonia estética com a verdade, que para Hullat, “Adorno reivindica que essa arte, a arte ‘autêntica’, é verdadeira”¹⁷⁷. A arte autêntica precisa pensar aquilo que está objetivamente melancólico, o sofrimento gerado pela barbárie, ora do capital e sua desigualdade, ora por outros tipos de dominação da natureza, que por sua vez são ainda mais salientadas no capitalismo tardio entre 1945-1970. Isso nos permite pensar que a mediação do construto estético é importante para a compreensão dessa história do mundo, que não pode ser idêntica ao sujeito, pois ali abre a possibilidade de uma natureza possível.

A obra de arte não faz falsas reconciliações, ou indagações perante a desgraça humana. A obra que faz esse movimento de entrega à falsidade recusa a verdade, pois não se constitui na unicidade, integridade e autonomia para descrever a mediação necessária na natureza recalcada. Hullat, inclusive destaca que “para Adorno, as obras de arte autênticas são inteiramente autônomas e hermeticamente fechadas contra o estado heterônomo de

¹⁷⁶ *Ibid.*, 1993, p. 39.

¹⁷⁷ Hullat, 2016, p. 23.

proximidade na sociedade externa a elas”¹⁷⁸. Adorno pensa a *Authentizität* como uma realização entre a aparência e a forma estética, ou seja, o modo que a obra de arte se difere totalmente da obra de arte, de modo a surgir como um *non confundar*, como podemos ver em dois momentos na *Teoria Estética*:

O *non confundar* das obras de arte é o limite de sua negatividade, comparável ao que se traça nas novelas de marques de Sade, nas quais não podem mais do que dizer o que os mais belos *gitons du tableau son beaux comme des anges* [gitões da pintura são belos como os anjos]. Nesse encontro da arte, onde a verdade transcende a aparência. A arte se expõe da maneira mais mortal. Ao expressar como nenhuma outra coisa humana, que não pode ser mentira, a arte tem que mentir. Não tem poder sobre a possibilidade de que, no final, tudo não seja nada, e seu aspecto fictício é que, mediante sua existência, ela estabelece que o limite seja superado. O conteúdo verdadeiro das obras de arte, como uma negação de sua existência, é mediado por elas, mas elas não o comunicam. Aquilo por meio do qual esse conteúdo é mais do que o que elas apresentam é sua participação na história e a crítica determinada que fazem dela por meio de sua figura. O que é história nas obras não está feito, e a história o liberta da mera posição ou produção: o conteúdo de verdade não está fora da história, dado que é a cristalização nas obras. Seu conteúdo de verdade não declarado pode ser chamado seu nome¹⁷⁹.

Comunicar o conteúdo de verdade exigiria uma outra disponibilidade e relação para com a sociedade, pois haveria de impor ao sensorial um caráter de significação, um caráter de identidade perante o conceito expresso. A arte coloca o conteúdo de verdade de modo imanente e o expressa de outra forma, como se esse conteúdo de verdade fosse outra coisa, alterada perante a realidade vigente, como a fuga perante a realidade que é dominada, para que se possa desvelar e denunciar os momentos que a conduzem até a barbárie imposta pela dominação. No entanto, conteúdo de verdade das obras não pode ser retirado *ex nihilo*, pois teríamos um outro modelo que não o estabelecido pelo primado do objeto, fundamentado pelo materialismo histórico-dialético adorniano. Pensar a dialética dos termos envolve entender que há uma segunda mediação da arte, para com esses conteúdos de verdade historicamente disponíveis. Ao negar a realidade como ela é a arte estabelece uma condição de manter, uma crítica ao objeto dado e disposto socialmente na realidade. Ao mesmo tempo, por ser fictício, a arte apresenta uma outra acessibilidade a realidade, um outro limite para o que compreendemos como existente e possível.

No limite da negatividade da arte, sua apresentação ocorre como uma outra realidade, que ao dizer a verdade mente. A verdade, para Adorno, não pode ser estabelecida e criada a partir da dominação conceitual, por meio da mera identidade dos fatos históricos. A arte se

¹⁷⁸ *Ibid.*, 2016, p. 97.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 200.

utiliza da sua autonomia para denunciar o conteúdo falso. Com isso, seu limite é atingido, pois ela também mente, todavia sua mentira busca alcançar a comunicação linguística da verdade.

Em um outro trecho da *Teoria Estética*, é conduzido a argumentação por meio do *non confundar* como aquilo que permite o dizer sem a necessidade discursiva, sem a necessidade de colocar em conceitos, pois antes da criação desse objeto ela não teria existência, não se mostraria, não seria aparição nem aparência. O que Adorno percebe é que por um deslocamento, por meio de um rearranjo da constelação é possível tornar aparição e aparência, uma realidade que rompe com a proposta de similitude entre realidade e arte, pois o jogo entre possível e impossível reside na realidade copiar a obra de arte. Nesse sentido, Adorno possibilita a integração da realidade como um jogo entre o que a arte apresenta como ficção e o que se apresenta como a imanência social permitida pela sua autonomia. Vejamos em uma longa citação de Adorno, como ele apresenta como uma negação da realidade empírica de que está, e do histórico que é inserido nela, sendo, nas palavras de Adorno o deslocamento da realidade que demonstra a possibilidade:

A definição de arte por meio da aparência estética é incompleta: a arte tem a verdade como a aparência daquilo que não tem aparência. A experiência das obras de arte tem como ponto de fuga o fato de seu conteúdo de verdade não ser nulo; toda obra de arte, e especialmente a de negatividade irrestrita, diz sem palavras: *non confundar*. As obras de arte seriam impotentes por seu mero anseio, embora nenhuma obra importante seja desprovida de anseio. Entretanto, aquilo por meio do qual elas transcendem o anseio é a destituição que está inscrita como uma figura no que existe historicamente. Ao desenhar essa figura, as obras de arte não existem mais apenas como o que meramente existe, mas têm tanta verdade objetiva quanto o destituído reivindica sua completude e mudança. Não para si mesmo, de acordo com a consciência, mas em si mesmo, o que é quer o outro, e a obra de arte é a linguagem dessa vontade e seu conteúdo é tão substancial quanto a vontade. Os elementos desse outro estão reunidos na realidade, eles só teriam que aparecer (ligeiramente deslocados) em uma nova constelação para encontrar seu lugar de direito. As obras de arte não imitam a realidade, mas ensinam a ela esse deslocamento. No final, a teoria da imitação teria de ser revertida; em um sentido sublimado, a realidade tem de imitar as obras de arte. O fato de as obras de arte existirem indica que o inexistente poderia existir. A realidade das obras de arte fala da possibilidade do possível¹⁸⁰.

Dessa forma, a arte que não se adequa ao programado, ao meramente pensado anteriormente, é não só o não-idêntico, como aquilo que se depara com os programas da vanguarda, por não se tratar da realidade direta, nua e crua em sua representação. Um artista que só se adequa à uma vanguarda não é de modo algum um exemplo da autonomia. Temos o caso do cubismo, que é radicalmente diferente de Picasso, que conseguia desvelar as

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 199-200.

consequências de seu mundo por meio da inovação e criatividade da ficção artística. O *non confunder* é o princípio que desvela a verdade perante sua criação, que rompe com a realidade enquanto mera cópia, que possibilita que a realidade copie, o até então, impossível. Se Picasso conseguia descrever os momentos da significação do mundo pela imagem, um movimento que vai contra a ideia do esclarecimento, que tudo significa, o seu copista apenas adequaria para revelar a sua inferioridade, revelando a possibilidade do que já foi revelado, perde o caráter de desconforto que a arte cria perante a realidade. Perde a autonomia, pois diz o que já foi dito. O conteúdo de verdade não necessariamente está ligado às grandes obras de arte. Adorno cita como maior exemplo de obras autênticas, que atingiram o auge o Drama Barroco, muito estudado por Benjamin, e que dela deriva uma filosofia. Toda nova arte é capaz de pensar, por meio de sua interpretação filosófica, um novo conceito de arte autêntica. Isso se dá pelo fato de as vanguardas serem contradição social, quando se utilizam do conteúdo de verdade imbricado em sua unicidade estética. Como observa Adorno:

A posição das obras de arte autênticas em relação à objetividade extraestética deve ser buscada menos na influência dessa última sobre o processo produtivo. A obra de arte é, por si só, um modo de comportamento que reage a essa objetividade, mesmo quando se afasta dela¹⁸¹.

Os momentos, em todos os seus pormenores, consistem nessa unidade da obra de arte, nesse trecho podemos ver a relação da arte como a autonomia desses pormenores que não deixam de ser um fato social. Uma obra de arte fracassaria se não expressasse adequadamente os momentos de construção do interior sem se postar como um fato social. Adorno ressalta que não importa se esse momento histórico é um fracasso da sociedade ou um exemplo que se instaura como seu tema, pois ambos contêm os impulsos que fazem parte de um procedimento: a unidade interna da obra de arte, que garante a integridade dos elementos que permitem que ela transcenda a intencionalidade. Por ser mediada pelo artista, a arte urdi tanto a sociedade quanto os elementos subjetivos, essa dialética entre o dado e a mediação, incorre na unidade da obra como a salvação de seu próprio conceito, pela contradição social imanente. Nas palavras de Adorno: “o que, do ponto de vista da obra, parece ser um fracasso ou um mero exemplo, também contém impulsos que dificilmente podem ser objetivados na obra individual; são os impulsos de uma arte que transcende a si mesma; sua ideia a espera de ser salva”¹⁸².

A negação dos princípios da sociedade administrada é imanente à autenticidade da arte. Não é uma hierarquia de valores, nem de troca nem de uso, mas uma hierarquia histórica, que

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 267.

¹⁸² *Ibid.*, p. 44.

consegue a apresentação da verdade de modo eficaz. Isto se dá por apresentarem um ambiente repleto pela sensibilidade, no qual a razão e o corpóreo estão ligados, possibilitando a arte deixar que escape o teor de verdade das coisas que o sedimento histórico da subjetividade tentou recalcar. No entanto, nas artes autênticas, enquanto cifra, apresentam aquilo que a obra de arte não consegue expressar imediatamente pela interpretação, pelo fato de não ser adaptada à lógica discursiva da razão. A arte só promove o pensar quando incentiva a mediação, pois “há de ser interpretada, e não ser substituída pelo brilho do sentido”¹⁸³.

2.3.5. A autenticidade enquanto veracidade da obra de arte

A autenticidade advém da relação entre verdade, originalidade e unidade da obra de arte. No entanto, a veracidade da obra de arte é o elemento histórico que a conduz, na *Teoria Estética* é apresentado que a arte [autêntica] “é a aparência daquilo que a morte não alcança”¹⁸⁴. Essa relação é não somente por parte de Adorno, mas de toda uma tradição filosófica, preocupada com os caminhos em que a servidão humana, a exploração do homem pelo homem, e a condução do processo produtivo se instaura. A dialética aqui é levada a termo, pois não ignora as categorias históricas que estabeleceram o movimento do pensar social, bem como a ideia de subjetividade ali insaturada. Portanto, a arte estaria como negatividade dessa sociedade, e de seu próprio conceito, pois ela está ligada ao movimento em que os impulsos sensoriais guiam a verdade, numa relação entre sujeito-objeto. Nas palavras de Adorno:

Nenhuma obra de arte pode ser socialmente verdadeira se não é verdadeira também em si mesma; e a consciência socialmente falsa não pode se converter em algo autêntico esteticamente. Os aspectos sociais e imanentes das obras de arte não coincidem, tampouco divergem como gostariam o fetichismo cultural e o pragmatismo. O conteúdo de verdade das obras de arte tem seu valor social na medida em que vai além da sua compleição estética em virtude desta mesma. Essa duplicidade não é uma cláusula geral prescrita abstratamente para a esfera da arte. Ele está gravado em toda obra, é o elemento vital da arte. Ela se torna algo social por meio de seu ser em si, que é um ser em si por meio da força produtiva social que opera nela. A dialética do social e do em si das obras de arte é uma dialética de sua própria constituição, na medida em que elas não toleram nada interior que não seja exteriorizado, nada exterior que não seja portador do interior, do conteúdo da verdade¹⁸⁵.

Na relação entre a mediação a autenticidade vai se dar por demonstrar o caráter histórico que foi instaurado na forma estética, colocada como a formação do conjunto das estrelas na

¹⁸³ “*Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 41

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 368.

constelação. São conectadas como as estrelas, que ao se juntarem formam uma constelação. O sedimento histórico possibilita formar uma outra coisa, um outro relevo, que irá demonstrar, na obra de arte, por meio de uma “historiografia inconsciente”, dada como aquela história que não se coloca consciente de si mesma, que não se passa pela identidade, mas que, por isso, consegue formar um conhecimento do não-idêntico, daquilo que está posto como diretrizes, como fundamentos pré-estabelecidos da história intencionalmente colocada na arte. Se uma obra de arte precisa ser de determinado modo, com determinada forma, sobre determinado conteúdo, ela perde sua autenticidade, ela acaba por ser a demonstração de uma diretriz em um determinado modelo histórico. Adorno puxa o tapete da definição do que é arte, do que é uma arte definida, da célebre frase, “arte de verdade é a de determinado artista”, pois se isso já define sua diretriz, ela perde a verdade, perde a autenticidade, se mantém apenas como arte, ou até mesmo, uma arte que meramente copia outras artes. Como podemos ver no seguinte trecho de Adorno, as obras de arte só atingem sua veracidade pela autenticidade quando se abandonam como um fato social e historicamente construído:

O momento histórico é constitutivo das obras de arte; as obras que se abandonam ao material histórico de seu tempo sem reservas e sem se vangloriar de estar acima dele são autênticas. Essas obras são a historiografia inconsciente de seu tempo; isso as conecta com o conhecimento¹⁸⁶.

A obra de arte teria a história como seu conteúdo, como a verdade ali disposta a cisão social causada pela barbárie. Assim, ela consegue denunciar as estruturas de dominação por meio das suas consequências na cultura. Adorno formula que é isso que faz com que a arte sobreviva na sociedade falsa, pelo fato de mudar os conteúdos históricos que nela se posta, pelo fato de apresentar, principalmente na modernidade, um contraponto ao que está posto, e se adapta, sendo um contraponto aos modelos de dominação vigentes. As obras se transformam o tempo todo, são um infundável devir, pois os materiais morrem, mas renascem, voltam e repensam as estruturas sociais vigentes, isto é, impostas pela sociedade dominadora. Adorno pensa essa questão como uma metáfora, que consiste na natureza sendo a dor e na história sendo o material, a obra de arte encontra uma forma de expressar a dominação transformada em linguagem da verdade:

O caminho da mediação é construído na estrutura das obras de arte, em sua técnica. Seu conhecimento leva à objetividade da coisa, que é garantida pela coerência da configuração. Essa objetividade não pode ser outra coisa senão o conteúdo da verdade. Cabe à estética desenhar a topografia desses momentos. Na obra autêntica, o domínio de algo natural ou material é contraposto pelo dominado, que encontra uma linguagem por meio do

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 272.

princípio dominante. Essa relação dialética resulta no conteúdo de verdade das obras¹⁸⁷.

Isso é expresso em *Madame Bovary*, como um conteúdo que demonstra a mudança do que era o considerado família numa burguesia e uma dissolução da importância da monogamia. A obra de arte autêntica, como o exemplo de *Madame Bovary*, é efêmera não só na sua concepção de conteúdo que vem de fora, e que a domina e exerce importância, mas na sua autonomia. Cada obra de arte depende de sua formação interna autônoma, da autenticidade gerada socialmente, da veracidade que ela tem que expressar diante de sua historicidade. Um modelo que define o que é a obra autônoma, no sentido de reprodução técnica ou o que se espera de uma arte, é um modelo que abdica da autonomia. Mesmo que obra de arte autêntica não possa ser separada da sociedade, não possa ser diferenciada da cultura, ela existe como negativo desses, como aquilo que irá, autonomamente, expressar a autenticidade. A proibição não ocorre pela dominação subjetiva, mas da que a coisa impõe como autêntico, no sentido construído esteticamente por Adorno, que terá na arte moderna como sua principal representante:

O conteúdo da arte do passado, quer a arte em si seja abolida, abolida, pereça ou continue em desespero, mas não precisa necessariamente perecer. A arte poderia sobreviver em uma sociedade livre do barbarismo de sua cultura. Não se trata apenas de uma questão de formas; inúmeros outros assuntos estão agora completamente mortos: a literatura sobre adultério que preencheu o período vitoriano do século XIX e início do século XX é hoje dificilmente imitável imediatamente após a dissolução da pequena família de classe média alta e o relaxamento da monogamia; apenas na literatura vulgar das revistas ilustradas ela continua a se arrastar em uma vida fraca e a retornar de tempos em tempos. Também deve ser dito, por outro lado, que a autenticidade de *Madame Bovary*, que há muito tempo afundou em seu conteúdo, há muito tempo voou acima de seu declínio¹⁸⁸.

E continua:

O conteúdo material em si, que é muito mais, pode se desfazer em sua queda. A arte e as obras de arte estão desatualizadas não apenas por causa de sua heteronomia, mas também na própria constituição de sua autonomia. Nesse processo, que serve como prova de que é a sociedade que transforma o espírito em um fator de trabalho diferencial e em uma magnitude separada, a arte não é apenas arte, mas também algo estranho e oposto a si mesma. Em seu próprio conceito está oculto o fermento que a destruirá¹⁸⁹.

O obnubilamento do mundo é o que a autenticidade representa como conteúdo, aquilo que a sociedade domina e reprime, o momento do sofrimento humano. Adorno percebe que a

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 424.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

cultura estabelecida tem sempre a sua condição um elemento que a racionalidade não consegue representar pelo discurso, e disso a arte concebe um privilégio na apresentação do sofrimento. A obra de arte funciona como a apresentação de um horror que não pode ser captado por completo, uma fotografia da barbárie, que funciona apenas como vislumbre do sofrimento. Mas, a descrição discursiva se dá ainda menos insuficiente que a imagem que denuncia a desgraça humana, pois ela tenta dizer por completo, o que só pode ser expresso em partes, em momentos de vislumbre no véu do obscurecimento social. Segundo Adorno isso advém não apenas da relação entre verdade e sociedade, mas da dialética negativa entre a razão e o irracional na imanência da arte, como podemos ver no seguinte trecho:

O obscurecimento do mundo torna racional a irracionalidade da arte, que é obscura radicalmente. O que os inimigos da arte moderna chamam, com melhor instinto que seus medrosos apologetas, sua negatividade é o compendio do reprimido pela cultura estabelecida. É para lá que se deve ir. No prazer pelo reprimido, a arte assume ao mesmo tempo a desgraça, o princípio repressor, ao invés de protestar simplesmente em vão contra ele. Que a arte expressa a desgraça, por meio da identificação, antecipa a destituição da desgraça; isso, e não a fotografia da desgraça e nem a falsa felicidade, descreve a posição da arte autêntica atual, perante a objetividade obscurecida; qualquer outra arte se revela pelo enjoo de sua própria falsidade¹⁹⁰.

Diferente da razão que ordena o mundo, o que a arte demonstra pela denúncia da falsidade, é a desordem. A arte moderna tem isso como seu selo, pois tenta demonstrar o que vai além do sempre igual, de modo a explodir as invariantes, para demonstrar o que está por trás dela. Adorno entende o mundo pela dominação social imposta, que gera não apenas o recalque do sofrimento, mas a impossibilidade de vislumbre da verdade, pelo fato de estar tudo catalogado por um falso véu, racionalmente tecido.

Os momentos a obra de arte é uma imagem paralisada, que em meio ao caos demonstra que as pessoas inseridas nessa sociedade não têm muito tempo para sair da opressão do pensamento ordenador. A arte moderna é autêntica quando demonstra uma imagem paralisada, que denuncia e remarca. Adorno se utiliza do conceito de imagem dialética de Benjamin, a dialética da imobilidade, que pela imagem do mundo representa aquilo que ultrapassa o sujeito e sua razão que tenta fixar as coisas na ordem dos conceitos. Segundo Adorno é por meio desse mundo desordenado que a autenticidade aparece na modernidade, como um fragmento da catástrofe que ocorreu. Como podemos ver no seguinte trecho, a respeito da questão da autenticidade e sua relação histórico-social, em que Adorno diz:

As marcas da desordem são o selo da autenticidade da modernidade; aquilo pelo qual ela nega desesperadamente a compactação do sempre igual; a

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

explosão é uma de suas invariantes. A energia antritradicionalista se converte em um turbilhão devorador. Nesse sentido, a modernidade é um mito dirigido contra si mesmo; sua atemporalidade se converte na catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal; o conceito de imagem dialética de Benjamin contém esse momento¹⁹¹.

A obra de arte está aparada como um outro perante a dominação, pois realidade construída pela irracionalidade da racionalidade da identificação. A arte autêntica vai ser o movimento de demonstrar o horror, de tentar demonstrar ele a todo momento como a realização de um outro estado de veracidade, que não é aquilo que se tornou discurso racional. A imagem dialética é o instante de paralização da dialética, uma dialética que para ao observar um detalhe, um recorte, o micrológico, para ver pormenorizadamente os acontecimentos ali dispostos. Assim, num duplo movimento a autenticidade da obra de arte se dá por ser antecipar uma realidade ainda não existente, isto é, o não-idêntico. Ao mesmo tempo, que faz referência a situação atual da sociedade, de modo a denunciar o que existe como opressão, que mata e domina a natureza. Numa relação entre vida e morte, Adorno observa que há um traço de esperança na *Authentizität*:

A vida tem sido perpetuada, com a perspectiva de uma vida correta, por meio da cultura; nas obras de arte autênticas ouve-se o eco disso. A afirmação não enfeita o existente com guirlandas; se defende da morte, que é o telos de todo domínio, em simpatia com o que existe. Se isso é questionado, é ao preço de que a própria morte seja esperança¹⁹².

A morte aqui é a da natureza, pela dominação irrefreada da irracionalidade da razão. Então a morte da natureza se torna uma esperança, mas como Adorno não é um romântico, é necessário entender o que a natureza permite expressar como não idêntico pelos objetos naturais. Não se trata da realidade mesma enquanto natureza, mas da sensação que os objetos naturais causam, como veremos a seguir sobre o belo artístico como mimese do belo natural. Como veremos de modo mais detalhado no capítulo a seguir.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹² *Ibid.*, p. 374.

3. O belo natural como expressão da materialidade do não idêntico

Nessa seção de investigação, iremos prescrutar os caminhos que Adorno encontra para entender o que é a arte moderna em sua filosofia estética. Nessa proposta o conceito de belo natural é um ponto chave para entender como se posta a arte como a denuncia da dor e do sofrimento, bem como um elemento que se distancia do que chamamos de dominação humana nas seções anteriores. O belo natural se apresenta como parte da constelação construída por Adorno, juntamente com o conceito de primado do objeto e a autenticidade, para explicar a arte moderna em seus fundamentos do conhecimento, como se posta como verdade e crítica.

Para melhor entender como Adorno constelaciona o conceito de belo natural, precisamos antes passar brevemente pela investigação do que é a natureza na visão do materialismo histórico de Marx. Como a questão não pode ser esgotada no presente trabalho, estaremos nos guiando pelo trabalho de Alfred Schmidt (1931-2012), que elabora uma preciosa investigação em sua tese de doutorado orientada por Horkheimer, intitulada “O conceito de natureza em Marx” (1962). Passemos pela investigação desdobrada por Schmidt, de modo a encontrar quais os impactos do conceito de natureza de Marx na filosofia estética de Adorno.

3.1. O conceito de natureza em Marx, segundo Alfred Schmidt

De início, é importante ressaltar que o que Adorno irá demonstrar como natureza, em boa parte, passa pelo modo que a Teoria Crítica de sua época, pelos estudos da Escola de Frankfurt, dirigia os caminhos para pensar a estrutura epistemológica do que é a natureza e a humanidade. A proposta de elencar o ser humano como parte da natureza, transformando-a e sendo transformado por ela, passa por entender o sujeito também como natural. Sendo assim, o sujeito representa a impossibilidade de entendimento da natureza por completo, ainda que como segunda natureza, um ato ficcional do conhecimento da sociedade como natural. A relações advindas dessa troca são baseadas no processo econômico-social construído historicamente, que de alguma forma tornou a economia e a sociedade uma “segunda natureza”, como argumentado por Schmidt:

Quando Marx fala sobre as "leis naturais" da sociedade e afirma que a crítica da economia política concebe o desenvolvimento da formação social como um "processo histórico-natural" no qual as pessoas são transformadas em "personificações de categorias econômicas", isso significa que as pessoas estão sujeitas a um sistema de condições materiais que são colocadas contra elas sem qualquer possibilidade de controle de sua parte, como uma "segunda natureza"¹⁹³.

¹⁹³ Schmidt, 1977, p. 220.

Adorno compreende que a coisa, enquanto negatividade imanente da coisidade, se apresenta como conhecimento. Em outras palavras, o pensamento, que apreende a coisa, estaria em jogo com a contradição material que a compõe, negando-a apenas como um ente ontológico. Nesse sentido, a arte é a condição de voz da natureza, pois o belo natural se apresenta como uma sensação da natureza que não pode dito, isto é, que possui uma incapacidade de se tornar linguagem conceitual. Conclui-se a partir disso que a natureza é muda, e a arte é a tarefa de tornar linguagem o ente da natureza.

Num primeiro momento podemos pensar o viés crítico dos frankfurtianos, que em suas filosofias condenam tomar o estado, a lei, a moral e a política como estados da natureza, no sentido de ser a natureza da sociedade, uma natureza que não poderia ser contestada. Nesse sentido, torna-se frutífero para a investigação uma ida ao modo que Alfred Schmidt (1931-2012), em sua obra *“Der Begriff der Natur in der Lehre von Karl Marx”* (1962), investiga o conceito de natureza na filosofia de Marx. Para o autor, a segunda natureza em Marx, apresenta o conceito de trabalho, pela relação sujeito e o objeto, em que o ser humano transforma a natureza e é transformado por ela. Essa transformação da natureza não ocorre de modo solto, pois o trabalho é a relação de sobrevivência da humanidade diante da imensidão da natureza. Isso está posto desde simples fatos da dominação da natureza, como acender uma fogueira, até mesmo o ato de produzir roupas suficientes, ou conseguir garantir a validade de produtos alimentícios para que não falte alimentos na sociedade¹⁹⁴. Schmidt entende que a natureza estaria em um movimento de transformação, ainda que não possa se comunicar a sua essência, por meio da não identidade que não pode ser expressa, como demonstrado pelo filósofo alemão: “a não identidade do sujeito e do objeto significa, em relação ao problema em discussão aqui, que a forma humana permanece indiferente e externa à substância natural, o que é particularmente visível quando um valor de uso é exposto à desintegração natural¹⁹⁵”. Assim, com uma breve assimilação do que podemos entender por natureza, passemos ao modo que Adorno entende a dominação da natureza.

3.2. A dominação interna e externa como sedimento histórico

Na seção denominada belo natural. Adorno começa a se referir pelo belo natural imbricado em uma dialética com a obra de arte. A natureza é a base para entender o que é a violência do sujeito para o objeto. O sujeito está colocado como aquele que irá transformar a obra de arte em um artefato forjado sobre a força violenta exercida sobre a natureza. Desse

¹⁹⁴ *Ibid.*, 1977, p. 11-12.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 1977, p. 82.

modo, “o conceito de belo natural se aprofunda em uma ferida”¹⁹⁶, e essa violência é disposta pela dialética da contradição do primado do objeto, que apesar da prioridade, sempre depende da mediação que violenta a natureza sob algum aspecto. Como diz Adorno, o belo natural pode ser definido como:

O traço do não-idêntico nas coisas sob o feitiço da identidade universal. Enquanto este prevalecer, não há não-identidade positiva. É por isso que a beleza natural permanece tão dispersa e incerta quanto o que é prometido por ela ultrapassar tudo o que é interior-humano. A dor perante a beleza, em nenhum outro lugar mais corpóreo [impulso espiritualizado] do que na experiência da natureza, é tanto a saudade do que ela promete sem se revelar nela como o sofrimento da inadequação da aparência que ela nega ao querer assemelhar-se a ela. Isto continua em relação às obras de arte¹⁹⁷.

A obra de arte é uma realização produzida pelo ser humano, mas que sempre apresentará um grau de sensibilidade imediata, por estar dialeticamente imbricada com a natureza, por isso “totalmente feito pelo homem, contrasta com a sua aparência de algo não feito, a natureza”¹⁹⁸. Toda a discussão que fizemos aqui coloca o belo natural no centro da discussão, pelo fato dele ser o princípio dessa relação dialética entre objeto e sujeito, natureza e obra de arte, pois ambas são estabelecidas entre si como aspectos de uma antítese, pois são, respectivamente, nas palavras de Adorno: “A natureza refere-se à experiência de um mundo mediado e objetivado, a obra de arte à natureza, o governador mediado do imediatismo. A reflexão sobre a beleza natural na teoria da arte é, portanto, indispensável”¹⁹⁹.

A arte está para a natureza numa relação de equilíbrio, ora pendendo mais para o espírito e a mediação, ora pensada como uma relação mais próxima a imediatez e a natureza. Essa flutuação se dá, no que Adorno chama de grande obra, por uma assimilação em sua imanência do que era colocado anteriormente pela estética como natureza, como apresentado por Adorno: “a grande arte, juntamente com a sua interpretação, ao incorporar o que as estéticas mais antigas atribuíam à natureza, bloqueia a reflexão daquilo que tem o seu lugar para além da imanência estética e, no entanto, cai nela como sua condição”²⁰⁰. Cabe-nos, então, as perguntas: qual é essa condição da natureza que é incorporada na obra de arte? E como fica a violência para com a natureza nessa mediação?

Bom, essa violência que Adorno estabelece é posta desde a *Dialética do esclarecimento*, no capítulo que descreve a jornada de Ulisses. O herói em diversos momentos

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

sobrepõe a natureza com a sua astúcia e liberdade intelectual. O princípio que Adorno percebe na dominação está presente também na relação que encadeia a natureza pela racionalidade. No movimento da razão no idealismo alemão é possível ver essa consideração, por exemplo, em Kant, que coloca a liberdade não na natureza e no empírico, mas na consideração sobre as antinomias da razão. A liberdade não se estabelece nessa fina relação entre a intelectualidade e eu, mas sim na sua disposição para com o outro: “a verdade dessa liberdade para ela é ao mesmo tempo uma inverdade: a falta de liberdade para o outro”²⁰¹. A liberdade desse outro para com o sujeito mediador que a tudo identifica, impossibilita a aparição da natureza para além da sua assimilação pela identidade.

Contudo Adorno observa traços da não-identidade inserido no conceito de belo natural. Isso pois, a dignidade da empiria é preservada, mesmo que haja um forte preconceito às concepções sobre a natureza e o imediato. Ainda que não seja uma defesa da animalidade humana²⁰², pois Adorno não acredita na possibilidade da ausência da mediação, Adorno coloca a experiência para com a natureza em foco. O sujeito não irá apenas formar e degradar o material pela razão, transformando em objeto artístico aquilo que antes era natureza. Mas, essa possibilidade ignora a o momento empírico, como Adorno coloca na relação proposta entre inteligível e o carácter empírico no idealismo kantiano:

Perante a experiência da natureza, revela-se como uma usurpação do sujeito, que degrada aquilo que não lhe é sujeito, as qualidades, a mero material e retira-o da arte como potencial completamente indeterminado, de que necessitaria segundo o seu próprio conceito. O ser humano não é positivamente dotado de dignidade, mas esta seria apenas o que ele ainda não é. Kant transferiu-a, portanto, para o carácter inteligível e não a atribuiu ao empírico²⁰³.

Disso Adorno conclui que o belo natural, enquanto processo de revisão conceitual, pois ao colocar de modo mais radical a natureza em sua imanência “a arte tornou-se uma área de recreação para o verdadeiro, o belo e o bom, o que, na reflexão estética, levou o válido ao limite do que a ampla e suja corrente principal do espírito trazia consigo”²⁰⁴. Isso se dá como o momento de dialética entre a natureza e o espírito. Não se pode subsumir o humano como um animal, de modo a reduzi-lo à natureza. Contudo, ele faz parte da natureza, ele também é

²⁰¹ *Ibid.*, p. 98.

²⁰² Como Adorno percebe na TE, não se trata de entender a natureza humana como superior as outras naturezas, isso já seria uma segunda natureza, que exalta o sujeito natural, sempre colocando no reino da verdade um sujeito, o que não é a concepção crítica de natureza proposta pelo materialismo adorniano. Nas palavras de Adorno: “se alguém fosse iniciar um processo de revisão da beleza natural, isso afetaria a dignidade como a auto exaltação do animal humano acima da animalidade (*Ibid.*, p. 99).

²⁰³ *Ibid.*, p. 99.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 99.

formado pela natureza. Quando aparece a figura de expressão do sofrimento pela dominação da natureza, irá surgir nas obras de arte autênticas a necessidade de se ligar ao belo natural. Adorno percebe isso como a dialética necessária entre o belo natural e a teoria estética, que tem, portanto, sua relação colocada por meio da expressão do animal, do oprimido²⁰⁵. Em outras palavras, a obra de arte expressaria a natureza que foi dominada socialmente, pois, em períodos de barbárie e catástrofe, “durante longos períodos, o sentimento da beleza da natureza aumentou com o sofrimento do sujeito jogado de volta sobre si mesmo em um mundo que havia sido arranjado e organizado; ele traz o traço da dor do mundo”²⁰⁶.

Na *Teoria Estética* é possível perceber que Adorno sempre está indo e vindo na ideia de mediação, que nunca aparecerá como a palavra derradeira sobre o mundo, sendo necessário, no caso particular das obras de arte autênticas, irem à primeira natureza para demonstrar dois aspectos da reconciliação: a reconciliação falsamente colocada no mundo capitalista; a possibilidade de reconciliação para além da totalidade social falsa. Assim, Adorno percebe que a obra de arte está sempre se referindo a algo exterior a ela, a totalidade social, ao mesmo tempo que demonstra imanentemente a possibilidade de sair de si mesma e da própria totalidade social falsa denunciada. Nas palavras de Adorno: “as obras de arte autênticas, que buscam a ideia de reconciliar a natureza ao se tornarem completamente secundárias, sempre sentiram o desejo de sair de si mesmas, como se estivessem recuperando o fôlego”²⁰⁷. A obra de arte torna a natureza primeira, dada como o não-idêntico, mediada por meio da representação de uma segunda natureza.

A experiência da natureza, que proporciona o belo natural é dada por meio de imagens. Adorno observa isso por meio da sua relação que é sempre fenômeno, não como formadora da ação. O motivo dessa argumentação é fugir do romantismo, que dedicaria a natureza como a fonte de ação e formação. A natureza não está numa condição passiva para sua assimilação, mas também não é ela que age sobre nós como o que forma o nosso pensamento e sentimento. Essas dicotomias de natural ou humano acabam por ganhar aspectos gradativos de cinza, em que não é apenas um ou outro, mas ambos. Assim, a arte apresenta a incorporação da natureza, por meio do fenômeno, de um modo ímpar, pois assimila a natureza sem a copiar como símile. Assim se dá a relação da arte com o belo natural, colocado como segunda natureza, isto é, o belo natural. Trata-se de incorporar as imagens, representadas pela experiência da natureza, para condicionar possibilidades de mediar a experiência de modo a replicar a sensação de

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 119.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 100.

²⁰⁷ *Ibidem*.

experienciar a natureza num outro objeto, repleto de mediação, “essa experiência se refere à natureza apenas como uma aparência, nunca como o material do trabalho e a reprodução da vida, muito menos como o substrato da ciência”²⁰⁸. A partir disso, conclui Adorno que a arte abandona os fins de autoconservação, um comportamento mimético, para pensar a arte como a possibilidade de se abandonar a natureza e a na arte, em busca de encontrar esse não-idêntico, por uma camada que não é discursiva, mas dada pela experiência fenomênica. Nas palavras de Adorno:

A extensão em que a beleza da natureza está entrelaçada com a beleza da arte é demonstrada pela experiência desta última [...] Como a experiência da arte, a experiência estética da natureza é uma experiência de imagens. A natureza como beleza aparente não é percebida como um objeto de ação. A renúncia aos propósitos de autopreservação, enfática na arte, é igualmente realizada na experiência estética da natureza. Nesse aspecto, a diferença entre esta e a artística não é tão considerável. A mediação não é menos evidente na relação entre arte e natureza do que o contrário²⁰⁹.

A estética da natureza permite compreender o mundo por meio de imagens. O belo natural, nesse sentido, configura-se como a imagem do mundo. Embora a realidade natural seja moldada pela cognição, ela permanece, ainda assim, como natureza, ou seja, como o Outro. A ambivalência da expressão da natureza pela cognição reside no fato de o belo natural constituir um conhecimento imagético da natureza que, por sua própria essência, não pode ser plenamente assimilado. Por isso, será sempre acessado por meio de um sentimento; em outras palavras, o belo natural só se manifesta através da mediação imediata do sensível. Adorno argumenta que este é o momento em que o processo de mediação ultrapassa a relação direta entre arte e natureza, exigindo um movimento que transcenda essa conexão. Em última análise, a experiência do belo natural é transposta para uma imagem que, por sua vez, revela a sensação de encontro com a natureza, mas não com a natureza em si. A arte estaria, por sua vez, encontrando essa sensação de encontrar a natureza, e não a natureza em si. Para Adorno, “a arte não é, como o idealismo quer nos fazer acreditar, a natureza, mas quer cumprir o que a natureza promete. Ela só é capaz de fazer isso quebrando essa promessa, retirando-se para dentro de si mesma”²¹⁰. O movimento em questão valoriza a mediação, mas também tende a interditar a sensibilidade. A arte situa-se em uma relação simultânea com a sociedade e com a natureza: enquanto a primeira busca dominá-la, a segunda permanece totalmente alheia a ela. Expressar a natureza, contudo, não significa reconciliar-se com os sons harmônicos dos

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁰⁹ *Ibidem.*

²¹⁰ *Ibidem.*

pássaros ou com a beleza serena dos campos floridos. Trata-se, antes, de encontrar as sensações e os sentimentos que estão ausentes em uma sociedade fraturada pela barbárie e pela lógica da dominação.

A racionalidade que se tornou estética, a disposição imanente sobre os materiais, que são integrados à forma, resulta em algo semelhante ao momento natural do comportamento estético. Tendências quase racionais na arte, como a renúncia crítica dos *topoi*, o desenvolvimento das formações individuais em si mesmas até o extremo, produtos da subjetivação, aproximam as próprias formações, de forma alguma por meio da imitação, de uma naturalidade que foi acrescentada pelo sujeito onipotente; "a origem é o objetivo", se é que existe algo para a arte²¹¹.

A violência impede o encontro direto com as boas sensações, e a arte, nesse contexto, revela a promessa de algo que transcende essa barreira, enquanto simultaneamente denuncia a insatisfação gerada pelo falso progresso social. Para Adorno, essa é tanto a força quanto a fraqueza do belo natural. Ele afirma:

“sua força, porque rememora um estado sem dominação, que provavelmente nunca existiu; sua fraqueza, porque assim se dissolve na amorfia da qual o gênio emergiu e recebeu a ideia de liberdade em primeiro lugar, realizada em um estado sem dominação”²¹².

A obra de arte estaria amputada como ação política que rompe com a sociedade, pois ela é parte da totalidade, mas ainda assim aponta para o vislumbre do ser social possível e verdadeiro: “O que a natureza quer em vão, as obras de arte conseguem: elas abrem seus olhos. A própria natureza que aparece, assim que não serve como objeto de ação, concede a expressão da melancolia ou da paz ou de qualquer outra coisa”²¹³.

O que Adorno defende, como já vimos na sessão sobre o primado do objeto, não é a ausência de sujeito e uma defesa romântica da ida a natureza para o desvelamento da verdade, mas a condição de expressão da dor e do sofrimento humano na história. O que está oculto não é apenas pela ação do sujeito individual, mas pela ação da identificação da totalidade. Assim, a natureza não é a que ocupara o trono vazio do reino subjetivo, mas uma linguagem não conceitual que estaria diminuindo a função da intenção subjetiva, que tenta dominar a tudo e a todos. Como aparece no episódio dos lotófagos na “Dialética do Esclarecimento”, não é nem a defesa de Ulisses, que obriga a retirada da natureza entorpecida para o trabalho forçado da dominação, nem a permanência numa natureza irracional que paralisa o ser humano a um estágio regressivo de coletores e caçadores. O ato de deglutir a natureza para encontrar a paz

²¹¹ *Ibid.*, p.104.

²¹² *Ibidem.*

²¹³ *Ibidem.*

funciona como uma metáfora também da dominação, pois incorpora os movimentos do não idêntico na mediação. Como observa Adorno:

Quanto mais a arte é formada como um objeto do sujeito e é esvaziada de suas meras intenções, mais articuladamente ela fala de acordo com o modelo de uma linguagem não conceitual e não tangivelmente significativa; seria o mesmo que o registrado no que a era sentimental chamou de Livro da Natureza com uma metáfora desgastada e bela. No caminho de sua racionalidade e por meio dela, a humanidade percebe na arte o que a racionalidade esquece e o que sua segunda reflexão nos lembra. O ponto de fuga desse desenvolvimento, reconhecidamente apenas um aspecto da nova arte, é a percepção de que a natureza, como uma coisa bela, não pode ser retratada. Pois a beleza da natureza, como algo que aparece, é em si uma imagem. Sua representação tem uma qualidade tautológica que, ao objetivar o que aparece, ao mesmo tempo o abole²¹⁴.

O movimento é duplo, sendo tanto de pegar um objeto, quanto de colocá-lo em mediação, para transformar sua condição de existência perante a verdade. O belo natural já aparecer como uma imagem é a maior explicitação dessa questão. O belo natural já é eliminar a natureza, pois Adorno observa que a natureza deve ser colocada como o totalmente outro, ainda que falsamente colocado como o próprio não idêntico em geral, ela é em si parte dele, e talvez seu maior e mais importante particular, isto é, “A ideologia é a beleza da natureza como uma sub-repção do imediatismo por meio da mediação”²¹⁵.

O belo natural figura como essa mediação entre o natural e o pensado, aquilo que não foi dominado e aquilo que é a mediação. Todo pensar sobre algo é de alguma forma um ato de dominar esse algo, não sendo diferente com a natureza e a sua forma de pensamento, o belo natural, nas palavras de Adorno: “a consciência só é igual à experiência da natureza se, como a pintura impressionista, incorporar seus estigmas. Isso coloca o conceito fixo de beleza natural em movimento”²¹⁶. A arte está condenada a expressar não a natureza, mas o momento em que a natureza foi violentada pela razão dominadora, mas que no caso específico do belo natural, ele expressa a verdade reconhecimento do momento da violência, pela figura que cicatrizou, e não pela ferida aberta pela identidade. Como Adorno observa que a natureza é essa cicatriz, a eterna violência da mediação, que coloca em evidência o momento de cisão da natureza, para um outro espectro:

ela se expande por meio daquilo que não é mais natureza. Caso contrário, ela se degrada em um fantasma enganoso. A relação da natureza aparente com o

²¹⁴ *Ibid.*, p. 105.

²¹⁵ *Ibid.*, p.107.

²¹⁶ *Ibidem*.

materialmente morto é acessível à sua experiência estética. Pois toda a sociedade está de fato contida em qualquer natureza²¹⁷.

No entanto, em toda movimentação que cicatriza a natureza gera a sociedade, toda relação para com a natureza, por parte do ser humano, é social, pois em todos os momentos históricos leva-se em conta o modo que a sociedade dominava, mais ou menos, a natureza pela técnica. Podemos ver isso por meio da negação determinada, em que toda condição do em si é negada duplamente, pois a própria técnica tem que ser negada, pois não abarca a natureza que ela tenta bordear à força:

a experiência da natureza é constituída pela capacidade de certa negação. Com a disseminação da tecnologia, e ainda mais na totalidade do princípio da troca, a beleza natural está cada vez mais integrada à sua função contrastante e ao ser reificado que está sendo questionado²¹⁸

O belo natural acaba por se tornar uma ferramenta da técnica, uma planta na decoração de um ambiente, o turismo ecológico mais afastado dos grandes centros urbanos, ou ainda, o movimento de paisagem cultural em que a agricultura se torna a natureza na paisagem cultural. Quando nesse movimento, busca-se colocar o belo natural a serviço da identidade, a uma redução ao “que lindo” a determinado objeto tido como natureza, é aí que se reduz o mudo e indizível da natureza em um discurso, empobrecido em linguagem. Não se pode jogar a natureza ao interesse da sociedade burguesa, ela se defende como indizível e incomunicável, não pode ser assimilada pela sociedade, ainda que toda experiência estética da natureza seja sociedade, a natureza em si é seu extremo oposto. Assim, argumenta Adorno:

A imagem da natureza sobrevive porque sua completa negação no artefato que salva essa imagem necessariamente se cega para o que estaria além da sociedade burguesa, seu trabalho e suas mercadorias. A beleza natural continua sendo uma alegoria desse além, apesar de sua mediação por meio da imanência social. Entretanto, se essa alegoria for subordinada como o estado de reconciliação alcançado, ela se degrada em um meio improvisado de ocultar e justificar o estado não reconciliado no qual essa beleza é possível²¹⁹.

Essa imagem se apresenta com a função do totalmente outro, do indizível e do indemonstrável, que carrega toda a pretensão da sociedade burguesa que tenta a tudo transformar em mercadoria e a um discurso de assimilação geral da realidade, pois “a figura do restrito é encantadora porque a restrição do restritor não deve ser esquecida; suas fotos são uma lembrança”²²⁰. A realidade, em Adorno, encontra a natureza como esse ponto de fuga da sociedade da dominação que a tudo abarca para, então, deixar a deriva. Adorno entende que

²¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibid.*, 2003, p. 108.

²²⁰ *Ibid.*, p. 102.

essa beleza da natureza é uma mediação total, e que por isso tem-se que contemplar para que possa ser experienciado. No entanto, no movimento da mercadoria ela acaba por ser tornar uma careta, um mal que está enraizado como denúncia. Adorno então observa que essa natureza só pode ser considerada a expressão da história, uma cifra do que aconteceu, como podemos ver no seguinte trecho: “mesmo no passado, a pintura da natureza provavelmente só era autêntica como natureza morta: onde ela entendia que a natureza era uma cifra do histórico, se não do lapso de toda a história”²²¹.

Nesse sentido, podemos pensar que não se pode realizar qualquer tipo de experiência que descreva a natureza como ela é em si, ainda que o belo natural esteja mais ligado ao imediato, ele ainda é um tipo de mediação para com a natureza. Adorno observa, como uma metáfora do antigo testamento, em que a proibição de imagens, pela sua impossibilidade, é também o momento de replicação já é outra coisa, como dito na *Teoria Estética*:

Além de seu aspecto teológico, a proibição de imagens no Antigo Testamento também tem um aspecto estético. O fato de que não se deve fazer uma imagem, ou seja, nada de algo, diz ao mesmo tempo que tal imagem não é possível. O que aparece na natureza é roubado, por meio de sua duplicação na arte, do próprio ser-como-é, no qual a experiência da natureza está saturada. A arte é fiel à natureza aparente somente quando visualiza a paisagem na expressão de sua própria negatividade²²².

Isso se dá pelo fato de toda experiência estética necessitar de mediação, pois precisa, ao mesmo tempo do voluntário e do involuntário. Com isso, Adorno coloca em dialética a natureza e a mediação, tornando possível entender que ambas se conservam em seus reinos, e a arte estaria derivada desses dois momentos do encontro, um involuntário, outro voluntário. A alusão ao belo natural não pode ser reduzida ao subjetivo, ele é a natureza aparecendo, pelo primado do objeto, no momento de mediação da experiência do sujeito. Não se pode colocar o belo natural na capacidade do sujeito dizer o que é belo na natureza, mas a expressão da superioridade da natureza perante as determinações discursivas do sujeito. Como nos diz Adorno:

O que distingue qualitativamente a beleza da natureza, se é que existe, é o grau em que algo não feito pelo homem fala, sua expressão. O que é belo na natureza é o que parece ser mais do que o que literalmente é no local. Sem receptividade, não haveria tal expressão objetiva, mas ela não se reduz ao sujeito; a beleza da natureza aponta para o primado do objeto na experiência subjetiva²²³.

²²¹ *Ibid.*, p. 106.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibid.*, p. 111.

O belo natural apresenta um caráter específico da não identidade, pois ele não é feito para o outro. Diferente do que se quer a razão ou a teoria do valor, os objetos naturais não se preocupam em levar o prazer, o consumo ou a utilidade para a sociedade. Os objetos naturais são a concepção de uma rememoração de um objeto que não está para ser identificado, não está para ser colocado a venda e a disposição do mercado de troca. Portanto, o belo natural se apresentará como “anamnese daquilo que não é apenas para os outros”²²⁴, se incorpora como aquilo que não está para a linguagem da identidade, uma comunicação mediada pela sensibilidade e que não pode ser colocado como conceito.

A crítica que Adorno faz a Hegel, nesse contexto, é a de que seu sistema não consegue assimilar esse tipo de linguagem, pois tudo deve passar aos moldes de sua lógica. Adorno incorpora ao belo natural uma função para além da linguagem discursiva, o momento em que reduzir um objeto natural ao “que belo” é o limitar, de modo a tratar sempre pelo discurso a figura de uma natureza “morta e falsa”. Para Adorno, Hegel fracassa para como belo natural, pois sua estética “equipara a razão e o real, por meio do conjunto de suas mediações”, proporcionando o extremo oposto ao sujeito, a natureza, e o assimilando no absoluto subjetivo²²⁵.

Tal intervenção fará com que o não-idêntico esteja sempre ligado a subjetividade, enquanto para Adorno essa experiência é em busca de emancipar o sujeito da estrutura que o sujeita, no caso tentar encontrar elementos não-idênticos em meio a totalidade do espírito. Sem cair numa volta a natureza, mas entender esses extremos como a dialética em que determina o “telos do sujeito estético” a experiência para com a natureza, o estranhamento, a assimilação de que há algo para além do espírito e da razão, ainda que só possamos mudar o mundo pelo racional. Mas, aqui já vislumbramos a transição entre o belo natural e o belo artístico²²⁶. Passemos então, para a importante relação entre a arte e o belo natural.

3.2. Do belo natural ao belo artístico

²²⁴ *Ibid.*, p. 116.

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ Adorno percebe que o belo natural tem sua importância por si em sua estética, ainda que aqui pensemos a sua importância mediante a expressão da natureza em movimento nas imagens do cinema. Se em Hegel: “o núcleo da filosofia hegeliana está exposto nessa passagem: o belo natural é legitimado somente por meio de seu declínio, sua falta sendo instalada como a razão de ser do belo artístico.” (ADORNO, 2004, p. 136), em Adorno essa transição é um pouco mais delicada, pois não se trata de uma evolução, mas de uma obrigação de não conseguir expressar a natureza de modo algum.

Passando a questão sobre o belo natural ser o sentimento gerado por um objeto natural, que por sua vez é não-idêntico, pensamos agora como fica o desenvolvimento da arte enquanto um objeto que gera o sentimento do belo artístico. Se um é gerado pela natureza, então, toda dominação e assimilação é uma dominação que limita a natureza numa sensação estrita; o outro é a realização do espírito, sendo sempre um domínio perante o objetivo. Esse domínio não se dá conceitualmente, pois a arte estaria colocando em dialética o processo de dominação do objeto, isto é, um outro tipo de objetividade, ou ainda, nas palavras de Adorno: “a transição da beleza natural para a beleza artística como uma forma de dominação é dialética. A beleza artística é aquela que é objetivamente dominada na imagem, que transcende a dominação em virtude de sua objetividade”²²⁷. De outro modo há a expressão o mundo por meio de imagens, acepções da identidade que, enquanto mediações, são sempre ligadas pela fina relação entre sujeito e objeto. O que nos importa aqui é escapar do mundo administrado, que tenta transformar a arte por inteira em objetos de consumo, adentrados pela teoria do valor, toda arte seria apenas àquela que está para o sujeito, como um deleite, um alívio ou uma sensação de *dejá-vu*, gerados pela repetição que transforma o receptor em assimilador, pela repetição.

A obra de arte precisa sair dessa relação de domínio, precisa então colocar a par de sua forma, o trabalho material que produz as obras de arte, de modo a transformar o domínio em um comportamento estético que, por sua vez, irá se assimilar ao que chamamos acima de belo natural²²⁸. A obra de arte, enquanto objetividade mediada, incorpora em si o domínio, demonstra a realidade por meio do trabalho, por meio da organização e identidade. Contudo, esse movimento não é tão simples, pois a obra de arte não organiza a realidade como ela é em si, como uma história natural, pela segunda natureza. A arte assimila *sui generis* a relação entre o real e a seu reino, que é oposto ao literal, nas palavras de Adorno:

as obras de arte estendem a esfera do domínio humano a um extremo, não literalmente, mas em virtude da criação de uma esfera para si mesma, que se separa do domínio real por meio de sua imanência e, portanto, o nega em sua heteronomia²²⁹.

As obras de arte se relacionam com a natureza por negá-la. Essa negação é o ato que Adorno vai colocar como o princípio formal das grandes obras. A obra precisa se distanciar do totalmente não humano, pois ela é mediação, e por ser mediação ela irá se abster tanto de ser a natureza mesma, quando copiá-la com a exatidão esperada de um símile²³⁰. Adorno estabelece,

²²⁷ Adorno, 2003, p. 120.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

assim, que o sujeito realiza, por meio da objetividade estética, um reflexo do ser em si da natureza, realiza a unidade da arte, aquilo que irá determinar o teleológico subjetivo no objeto artístico. A arte não se assemelha na arte pelo objetivo, o particular, mas pela objetividade, o geral. Em cada uma delas, o momento que ela apresenta a natureza é por essa instituição universal da negação entre o que o sujeito produz, e aquilo que ele não pode produzir, ou reproduzir. A necessidade de produzir uma obra de arte é o desejo humano de poder significar aquilo que está para além dele, o não-idêntico e, portanto, também a natureza. Adorno categoriza essa proximidade da arte com a natureza, e da insuficiência e necessidade do sujeito, fato que fica claro na seguinte citação da “Teoria Estética”:

Quanto mais rigorosamente as obras de arte se abstêm do crescimento natural e da representação da natureza, mais as bem-sucedidas se aproximam da natureza. A objetividade estética, o reflexo do ser como é da natureza, afirma puramente o momento subjetivamente teleológico da unidade; somente isso torna as obras semelhantes à natureza. Em contraste, toda semelhança particular é acidental, geralmente alheia à arte e ao material. O sentimento de necessidade de uma obra de arte é apenas outra palavra para essa objetividade²³¹.

O que Adorno elenca, por meio da argumentação anterior, é indagar sobre a legalidade da arte não estar disposta no caráter psicológico. Não se pode pensar a legalidade da arte por meio da tradição histórica da arte, nem pela realização e determinados estilos²³², cada obra de arte tem sua legalidade por meio da sua coerência interna. Cada obra dialoga com a natureza como uma necessidade da natureza, ela é assim e não de outro modo, não por causa do ser humano, mas por causa da sua objetividade.

Uma obra de arte leva em conta os aspectos históricos, como por exemplo as obras da modernidade e sua crítica para com a sociedade em que estão inseridas. Porém, não é isso que determina sua importância, mas sua vida, que se dá como crítica, como destacar aquilo que a administração tentou eliminar, mas não conseguiu. Adorno chamará as grandes obras, a arte autêntica, por causa dessa relação de autoridade que ela gera para com a sua existência. Ainda que a sociedade tente eliminar a existência de determinados corpos, vidas e vivências, as grandes obras existem como a marca histórica da emancipação, como o que está além da teoria do valor, aquilo que podemos chamar de possibilidades de vida, num mundo que se dedica a morte. Nas palavras de Adorno:

Não deveríamos falar de necessidade na arte de uma forma *more scientifico*, mas apenas na medida em que uma obra tem um efeito por meio do poder de sua unidade, a evidência de seu ser-assim-e-não-diferente, como se tivesse absolutamente de estar lá, como se não pudesse ser pensada. O ser-em-si que

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*.

as obras de arte buscam não é uma imitação do real, mas uma antecipação de um ser-em-si que ainda não existe, de um desconhecido que é determinado pelo sujeito²³³.

A arte estabelece assim o modo de entender o mundo que não está disposto na identidade. Podemos pensar a filosofia como a resolução dos problemas, e debater diferentes temas, mas não podemos demonstrar através dela o não existente. A arte apresenta um caráter privilegiado pela sua não-intenção de representar a realidade como ela é em si, por sua liberdade perante o sentido do existente. É nesse sentido que, para Adorno, a relação da arte com a natureza se dá da tentativa de falar a linguagem muda, não humana, por meio da linguagem humana, isto é, tornar comunicável aquilo que está reificado socialmente, mas que foi tornado segunda natureza, ou ainda a relação perdida com a própria natureza humana, a primeira natureza²³⁴. Esse não humano não é somente a natureza, mas a realização da história como natureza, o momento em que a história é colocada como o futuro desconhecido e possível, não apenas como a assimilação do presente como a realidade provável. Porém, a arte não pode ser a cópia direta da natureza, como a apresentação romântica da questão gostaria. Ela é, antes de tudo, uma parte dela, um pequeno momento de vislumbre de uma realidade que é alheia ao sujeito, mas que se incorpora no objeto artístico como um fugaz rompante de apresentação da imagem.

Na perspectiva apresentada, a arte, em seu estado mais puro e destituída das interferências materiais, busca uma consonância com a natureza que ultrapassa a mera imitação de seus aspectos visíveis. Segundo esse entendimento, obras como as obras de artes autênticas demonstram como o som reduzido a uma expressão singularmente subjetiva se converte na linguagem da própria natureza, não como uma reprodução de sua aparência, mas como uma manifestação de sua essência eloquente. A formação artística, entendida como uma linguagem não conceitual, seria a única forma, dentro da racionalidade moderna, em que a linguagem da criação pode se manifestar, ainda que carregada pelo paradoxo de apresentar a natureza em um disfarce que a contradiz. Dessa forma, a arte não é um simples reflexo de uma intenção humana, mas sim um meio de expressão que, quanto mais perfeito, mais transcende suas próprias intenções criativas. No entanto, ao tentar dar voz ao que na natureza é mudo, a arte se confronta com a impossibilidade de resolver a contradição entre a aspiração a uma expressão absoluta e a ausência de vontade que caracteriza essa mesma aspiração²³⁵.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibid.*, p. 121.

²³⁵ *Ibidem*.

A experiência que Adorno concebe como expressão configura-se como um esforço de revelar a natureza em sua essência, não meramente de replicá-la, mas de expor, através dela, o sofrimento intrínseco ao mundo. Na sociedade contemporânea, observa-se frequentemente um movimento de ocultação desse sofrimento, uma vez que o horror, ao se instaurar diante da imensidão e do mistério da natureza, desperta no ser humano o temor ao completamente estranho e não-idêntico. Nobre e Marin analisam essa dinâmica por meio da relação entre identidade e natureza, tal como elucidada na “Dialética do Esclarecimento”. O horror emerge, nesse contexto, da condição puramente natural da existência humana, indicando que é impossível escapar da presença do que é infungível e inacessível à razão, perpetuando, assim, um estado de horror eterno diante do estranho e do incompreensível²³⁶. Esse fenômeno leva ao silenciamento dos objetos da natureza, transformando-os, sob uma perspectiva ocidental, em elementos que a arte mobiliza para realizar a linguagem muda da própria natureza por meio de suas mediações. Na leitura da “Dialética do Esclarecimento”, identifica-se, assim, o instante em que o completamente involuntário se entrelaça à mediação: o momento em que o silêncio se transfigura em linguagem, precisamente pela via da mediação artística.

A relação delineada no trecho refere-se à formação da imagem, isto é, ao momento em que a mediação artística logra representar o que na natureza permanece mudo, transformando-o em linguagem. Essa mediação, ao possibilitar a aparição da imagem na arte, opera de forma distinta da linguagem lógico-discursiva, caracterizando-se por uma expressividade que transcende a racionalidade conceitual. O elemento do involuntário emerge na impossibilidade de assimilar o não-idêntico — aqui representado pelos objetos naturais —, revelando-se, entretanto, naquilo que Adorno descreve como a reprodução da sensação da natureza, ou seja, o belo natural. Essa abordagem, como destacado na “Teoria Estética”, sublinha o caráter singular da imagem enquanto manifestação sensível e não-representacional da natureza.

O belo natural, assim entendido, não reside na beleza imagética da natureza ou na produção de um sentimento subjetivo em face dela. Para Adorno, o que se destaca é a indefinição intrínseca da natureza, que se apresenta como o oposto à sua dominação — aquilo que resiste a ser reduzido ao idêntico. Conforme observa Santos, é precisamente na realização dos objetos naturais como não-identidade, como elementos indefiníveis, que se evidencia a diferença entre as estéticas de Kant e Hegel e a abordagem de Adorno. Este último não busca exercer domínio ao atribuir uma essência à natureza, mas, como ressalta Santos, evita determinar o que a natureza “é”, recusando sua subsunção a categorias conceituais fixas: “sua

²³⁶ Nobre; Marin, 2012, p. 110.

beleza reside no fato de que ela permanece indefinível diante conceitos abarcantes e, por isso, ela representa uma experiência e reconciliação com o que foi historicamente reprimido” (SANTOS, 2019, p. 149). A arte moderna irá conservar isso pelo horror, pelo contraditório e dissonante, que por mimetizar a natureza, conduz ao indizível, o que não pode ser capturado na teia da razão discursiva. Como observado por Adorno na “Teoria Estética”:

As obras de arte se apropriam desse paradoxo para si mesmas. Se continuar sendo verdade que a racionalidade subjetiva de fins e meios, como particular e essencialmente irracional, requer enclaves pouco irracionais e cria a arte como tal, então a arte é, não obstante, a verdade sobre a sociedade, na medida em que a irracionalidade da constituição racional do mundo é externalizada em seus produtos autênticos. A denúncia e a antirreciprocidade estão sincopadas nela. Se a aparição é aquilo que se ilumina, aquilo que é tocado, então a imagem é a tentativa paradoxal de banir essa coisa mais esquiva. Nas obras de arte, um momento transcende; a objetivação transforma a obra de arte em um momento. A formulação de Benjamin da dialética em um impasse, concebida no contexto de seu conceito de imagem dialética, vem à mente. Se as obras de arte como imagens são a duração do efêmero, elas estão concentradas em sua aparência como um momento²³⁷.

Adorno constrói por meio do conceito de imagem uma realização importante, entre o estremecimento, causado pelo horror, e a fungibilidade, dada pelo indizível da natureza. Esse estremecimento não é qualquer coisa, pois sua colocação está colocada como a realização última de uma construção que não faz parte de experiência estética que Adorno observa como uma saída ao sujeito, a ida ao micrológico do objeto, o momento que urge o primado do objeto para que seja visto a realidade para além do que as capacidades subjetivas conduzem. O momento do choque estético caracteriza-se pela completa dissolução do receptor na obra, um estado em que ele se esquece de si mesmo e experimenta a perda de seu próprio alicerce existencial. Nesse instante, a verdade incorporada pela imagem estética torna-se tangível, quase corpórea, para o observador. Esse imediatismo na relação com a obra não é contrário à mediação, mas uma manifestação intensificada dela — fruto de uma experiência densa, abrangente e profundamente consciente, que transcende a simples interação fragmentada de estímulos e respostas reativas²³⁸.

Chiarello observa esse momento como o privilégio dos objetos que causam esse estremecimento, e não da capacidade de um sujeito disposto a ir ao mundo, intencionalmente²³⁹. A experiência abismal, dado como a “experiência autêntica” se dá por

²³⁷ Adorno, 2003, p. 121.

²³⁸ *Ibid.*, p. 363.

²³⁹ Chiarello, 2016, p. 393.

uma assimilação do sublime artístico, que demonstra a pequenez do sujeito perante o que ele pode representar da realidade, diante da enormidade que mediou sobre a realidade²⁴⁰.

3.2.1. O movimento entre o sensível e o cognitivo

O mundo subjetivo é incapaz de subsumir a totalidade da natureza; ao contrário, apenas um vislumbre daquilo que os objetos naturais revelam está ao seu alcance. Caso a proposição de Wellmer seja válida²⁴¹, ao associar a autonomia da arte ao jogo livre em Kant, ao ideal artístico em Hegel e à definição da poesia como hesitação liminar entre som e sentido, torna-se possível compreender a antítese que a arte estabelece em relação à empiria, bem como sua definição na estética adorniana. Essa configuração, entretanto, só se dá de maneira dialética, especialmente por meio do belo natural, concebido enquanto imagem. Se aceitarmos a tese adorniana, será necessário aprofundar a análise do movimento da natureza tal como se manifesta nas imagens, ou, inversamente, das imagens em movimento enquanto apresentação da natureza. Afinal, “a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta”²⁴²

Falemos, brevemente²⁴³, sobre a questão da historicidade dessa definição da obra de arte, começando pelo modo que pode ser definido o jogo-livre kantiano. Hamm²⁴⁴ nos ajuda a pensar a questão, por meio da questão da representação de um objeto, dada por uma natureza estética. Isso não ocorre por meio do objeto em si, mas pelo modo subjetivo que esse objeto é representado, como a sensação de prazer ou desprazer. Não tendo importância, mesmo que haja algum, a relação que esse objeto gera perante o conhecimento. Pois, enquanto juízo estético, só pode ser pensado a partir do “sentimento de prazer ou desprazer”, gerado pelo objeto, e não sendo colocado a partir da imaginação.

Por outro lado, enquanto “jogo harmonioso” dessa relação, Kant define o movimento entre a “a faculdade de apreensão de uma e a faculdade de exposição da outra”²⁴⁵, proposto imaginação realizando a apreensão no “diverso da intuição”, enquanto a “faculdade do julgar

²⁴⁰ Chiarello, 2016, p. 393.

²⁴¹ Wellmer, 2003, p. 35.

²⁴² Adorno, 2003, p. 19.

²⁴³ O presente trabalho não discorrerá pormenorizadamente sobre nenhuma das influências, seja Kant, Hegel ou Valéry, que basearam a ideia a ser desenvolvida aqui, de que a imagem é uma junção entre a liberdade humana de apresentar a verdade como antítese da mera empiria, por meio de um novo conhecimento, deixo as recomendações citadas em cada um dos tópicos, que foram usados como base de fundamentação para a exposição feita a seguir.

²⁴⁴ Hamm, 2017, p. 69.

²⁴⁵ Kant, 2016, p. 39.

determinante” expõe isso em juízos²⁴⁶. Assim, Kant propõe algo que Adorno irá assimilar por inteiro em sua filosofia, que o procedimento de produzir um objeto não pode derivar apenas da imaginação *ex nihilo*, mas por meio da “unidade do conceito que unifica as representações”²⁴⁷, disposta pelo entendimento, “pois toda a riqueza da imaginação nada produz, em sua liberdade sem leis, senão o absurdo; a faculdade de julgar, em contrapartida, é a faculdade que a adequa ao entendimento”.

Caberia então entender o que é que Adorno, em sua “Teoria Estética”, propõe por meio desse complexo de representação de um objeto, proposta pela teoria estética de Kant. Se o movimento não é simples, não é apenas pelo fato de o sujeito não conseguir organizar o objeto por inteiro, mas é que a possibilidade de trabalhar a realidade é inteiramente disposta na relação entre o mundo objetivo e subjetivo. Se Adorno mantém que não há arte sem artista, ou ainda, não há violência para com a natureza de modo a totalizá-la, é pelo fato de encontrar em Kant uma base sólida para isso. Se Kant pensa a arte a partir de como o objeto pode ser representado, mas não como conhecimento, mas apenas como efeitos sobre o seu receptor, então, Kant tenta salvar a objetividade, tendo em mente o processo subjetivo que a representa, por meio da dependência da existência²⁴⁸.

Por outro lado, Kant não permite em sua filosofia o imediato prazer sobre o objeto, como uma degustação que o absorve, muito pelo contrário, pois Kant entende a satisfação como um interesse desinteressado, isto é, “é independente de todo interesse”, seja ele imediato (intuição) ou mesmo mediado socialmente. O que importa aqui é como a faculdade do julgar subjetiva entende um objeto como belo por meio de sua forma, como observa Kant, ao refletir sobre como um objeto humano está colocado para ser considerado belo, com um interesse desinteressado por parte do sujeito que o admira:

Quem considera solitariamente (e sem a intenção de comunicar suas observações a outrem) a bela forma de uma flor selvagem, de um pássaro, inseto etc., para admirá-los e amá-los, sem poder suportar a sua ausência na natureza em geral, toma, ainda que isso lhe traga alguns prejuízos e não faça brilhar qualquer vantagem para si, um interesse imediato, e aliás intelectual, pela beleza da natureza. Ou seja, não é apenas o produto que lhe apraz pela forma, mas também a existência dele, sem que um atrativo sensível tenha aí qualquer participação, e sem que ele associe algum fim a isso²⁴⁹.

²⁴⁶ Kant, 2016, p. 34.

²⁴⁷ Kant, 2016, p. 113.

²⁴⁸ Adorno, 2003, p. 22.

²⁴⁹ Kant, 2016, p. 196-197.

A mera empiria²⁵⁰ aqui nada produz, pois é preciso sair da imediatez e também do controle que o objeto causaria, o objeto não poderia ser pensado a partir de uma satisfação que nos causa, como se pudéssemos devorar a natureza, e Adorno puxa em sua filosofia, a consideração de que Kant entendeu que não se pode devorar e saborear a arte²⁵¹, pois ela não pode ter um interesse imediato, mas apenas um interesse mediado que, pode ser melhor descrito, como um interesse desinteressado. Nas palavras de Adorno:

Tornado irreconhecível, o deleite disfarça-se no desinteresse kantiano. O que a consciência universal e uma estética condescendente concebem, segundo o modelo do prazer real, sob o «prazer artístico», de nenhum modo existe provavelmente. O sujeito empírico não participa senão de um modo muito limitado e modificado na experiência artística *telle quelle*; deveria reduzir-se à medida que a obra adquire uma qualidade dada vez maior. Quem saboreia concretamente as obras de arte é um filistino; expressões como «festim para o ouvido» bastam para o convencer. Mas, se se extirpasse todo o vestígio de prazer, levantar-se-ia então a questão embaraçosa de saber por que é que as obras de arte ali estão. Na realidade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam.²⁵²

A partir daqui, podemos então já encontrar os meandros que Adorno assimila do ideal da arte hegeliano, pois se Kant não permite apontar a satisfação imediata, e a diferenciação da empiria da arte, se dará por ser um objeto que não está ali para ser devorado, para que possa apresentar a verdade, em Hegel, ela é parte importante da formação do conhecimento humano. Em Hegel o ideal é a aparência sensível da ideia, isto é, uma representação que parte do sujeito e representa objetivamente algo disposto antes mesmo de sua existência. Essa proposição vai ser oposta ao conceito de refração da empiria na arte autêntica, em que a realidade mesma se modifica na arte, não sendo nada posto anteriormente a ela.

Para tanto, façamos uma etimologia da questão em Hegel, primeiro diferenciando a aparição do fenômeno [*Erscheinung*] e a aparência [*Schein*]. Se o primeiro se trata da função mais imediata da aparição do objeto na consciência, o outro diz respeito ao deslocamento da ideia, enquanto verdade, no objeto estético que se dá como belo. Obviamente que toda obra de arte precisa ser a aparição de algo, e nesse caso, Hegel propõe que seja a ideia, ao mesmo tempo que essa aparição sensível da ideia também seja uma relação entre a verdade a aparência das

²⁵⁰ Adorno brinca com isso em outros momentos da *Teoria Estética*, pois a intervenção na arte gerada pela indústria cultural, mudou o modo de produção artístico. Até mesmo um grande artista autêntico irá sucumbir as próprias regras de como se faz um objeto, então, qualquer tipo de regra, e nisso que Kant sucumbe em sua filosofia, na visão de Adorno, é na verdade bom. Como podemos ver no trecho a seguir: “talvez seja conveniente, à maneira kantiana, comportar-se hoje perante a arte como perante um dado; quem a defende consubstancia já as ideologias e a arte. Em todo o caso, a reflexão pode começar pelo facto de que, na realidade, algo aspira objetivamente à arte, para além do véu que tece a interação das instituições e da falsa necessidade; a uma arte que dá testemunho do que o véu oculta” (ADORNO, 2003, p. 35).

²⁵¹ Adorno, 2003, p. 22.

²⁵² *Op. Cit.*, 2003, p. 26.

coisas, pois ela enquanto modificação sensível, é a alteração tanto da parte cognitiva, quanto da realidade, se tornando outra coisa, mediada e adequada a parte subjetiva, no que é que ela possa expressar.

No que toca à consciência igualmente imediata da existência das coisas externas, ela mesma não significa outra coisa que a consciência sensível. Que nós tenhamos tal consciência, é o menor dos conhecimentos. Só interessa saber que esse saber imediato do ser das coisas exteriores é ilusão e erro, e que no sensível, como tal, não há verdade alguma; que o ser dessas coisas exteriores é antes um ser contingente, efêmero: uma aparência; que as coisas exteriores consistem essencialmente nisto: em ter somente uma existência separável de seu conceito, [de sua] essência.

Para tanto, Hegel definirá o belo como a espiritualização do conceito e sua efetivação na nossa sensibilidade. Essa concepção vem do trabalho humano, sobre o objeto, que além de sensível, é também espiritual. A partir disso podemos pensar que mais uma vez Adorno está retratando que a mera empiria, sem nenhum tipo de mediação é o movimento que se afasta do pensar, portanto, não desdobra nenhum tipo de satisfação imediata. O problema aqui é desdobrado por duas condições, se o sujeito não pode imediata ter a satisfação, o prazer ou o desprazer pelo belo, necessitando que ocorra a mediação, que também não pode ser a razão última da forma ao objeto, sobrar qual via? Bom, chegamos, então, na observação de Valéry, em que a poesia se dá pela hesitação limiar entre som e sentido, ou entre o corpóreo e o cognitivo, ambos entram em dialética para adentrar a imanência da arte de modo totalmente mesclado e diacrônico.

3.2.2. A influência de Valéry na autonomia da arte como a expressão da natureza.

Se Valéry concebe em sua teoria estética que a arte estaria em uma dialética, que desvela a verdade abdicando do movimento meramente corpóreo e o meramente cognitivo, só podemos pensar isso a partir de uma fina interpretação. Para Adorno, em sua *“Teoria Estética*, poder-se-ia pensar que o movimento é apenas da autonomia da arte, muito próximo a proposta *de l’art pour l’art*. Contudo, precisamos entender um pouco melhor o desdobramento da concepção adorniana sobre a frase de Valéry, para que então entendamos o que está por vir em sua argumentação sobre a imagem.

Adorno pensa que o som, assim como a cor, são materiais, que permitem tanto a sensação quanto o sentimento na obra de arte, por meio da aparição empírica. O que coloca o referencial de que nem mesmo o corpóreo dado pela sensação do som, pode ser colocado

imediatamente observado, ainda que só possa ser observado a partir de sua empiria. Essa relação coloca, portanto, o que seria o sentido, visto que a mediação do material – o som, só pode ser pensado a partir da cognição a que se refere. Isso irá significar o novo pela figura do estranho, aquilo que o corpóreo capta imediatamente, mas que em sua mediação já traz a sensação de que isso não foi assimilado, não foi identificado a partir das significações anteriores sobre o material. O que seria, então, o sentido?

O sentido, na visão de Fábio Roberto Lucas, que discorre a respeito desse sentido não ser apenas modular, mas a visão das imagens que obtemos a partir do sensorial, das dicotomias que nos abraçam e devoram, visando expurgar o sentido e mera imediatez do objeto:

Eis por que a hesitação som-sentido é muito mais do que “som e sentido”, mas hesitação entre inúmeros planos de oposição (ser-ficção, pensamento-voz, natureza-cultura, produção-consumo, dado-construído etc.); ela se desdobra desde esse nó de nós sempre compósito, sobredeterminando continuamente diferentes planos da experiência²⁵³.

O que se sobra é essa nova experiência comunicacional, que só pode ser pensada a partir da negação da mera empiria, e assim, conseguindo encontrar os limites da experiência humana, por meio daquilo que não foi tornado nem som e nem sentido, trazendo novas formas de experienciar o real. A arte seria o momento do jogo que realiza a ligação, mediada em aparência, entre a hesitação de som e sentido.

A obra precisa de interpretação, justamente, por estar cifrada, do artista conseguir explorar a essência da materialidade na aparência da arte, pois isso gerará a necessidade de atenção e interpretação: “Como o conteúdo social da arte não se encontra fora de seu princípio individualizante, senão na individuação, que é algo social, a essência social da arte está oculta a arte mesma e tem que ser recuperada pela interpretação”²⁵⁴. A arte tem uma hesitação do espírito, perante a forma e o conteúdo apresentado, entre o como e o que é expresso pelo objeto. De mesmo modo ocorre com o inconsciente, pois não é apenas a intencionalidade consciente que não pode ser definida como conteúdo de verdade, mas também as bases da psique do artista muito pouco têm a dizer sobre o objeto realizado

O conceito de autonomia está ligado ao conceito de forma e conteúdo de Paul Valéry, que consiste na hesitação da razão perante a construção e a significação dos momentos, o momento em que a racionalidade se faz menor perante a verdade, o que permite a expressão do não-idêntico. Em Adorno, tal momento ocorre pelo caráter mimético expresso na arte. E, inspirado pelo poeta francês, ele cria uma subjetividade que é a renúncia do momento mimético

²⁵³ Lucas, 2019, p. 934.

²⁵⁴ Adorno, 2003, p. 345.

da autopreservação, mas que é colocado como mimese do belo natural. A arte vai deixar, assim, de ser mera aparência, mas pelo intuito de impactar o que a natureza não consegue dizer em sua essência, ela permite, pelo traço da objetividade a realização da linguagem do não-comunicável, nas palavras de Adorno:

A arte não imita a natureza, nem mesmo a beleza natural individual, mas a beleza da própria natureza. Além da aporia da beleza natural, esse é o significado da estética como um todo. Seu objeto é determinado como indeterminável, negativo. É por isso que a arte precisa da filosofia, que a interpreta, a fim de dizer o que não pode dizer, enquanto a arte só pode dizer o que não pode dizer. Os paradoxos da estética são ditados a ela por seu objeto: "A beleza talvez exija a imitação servil do que é indeterminável nas coisas"²⁵⁵.

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

A estética de Adorno é um tanto preocupada em como a noção de forma é importante, pois é a partir de sua aparição que o material é ressignificado, pela mediação do espírito, tornando o conteúdo uma antítese social, ao mesmo tempo que o material posto ali é um fato social ou, nas palavras de Adorno: “um umbral da consciência social da estética frenda a banalidade é que a estética reflete a crítica social do ideológico nas obras de arte em vez de repeti-la”. O que irá gerar a autonomia é o momento de hesitação do espírito perante ele mesmo, dado que o material de uma obra de arte é nada mais que aquilo que foi mastigado pelo espírito, como nos demonstra Elizabeth Kessler: “A poesia traduz a linguagem das coisas, as coloca de volta à sua primeira aparição” (KESSLER, 1999, p. 82)²⁵⁶. Essa tradução que Valéry diz, é o momento que Adorno percebe uma marca da relação entre a autonomia da arte que se opõe à sociedade e a razão de ser do material que é por si um conteúdo histórico. O espírito não está pronto, ele precisa passar pelo material, o mastigar, para então absorver na forma estética a autonomia de expressão estética, uma forma que possibilite demonstrar as dores do mundo: “o

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁵⁶ Kessler, 1999, p. 82.

material, são todos os materiais que receberam a marca violenta do trabalho humano, sua mordida; é o rosto apagado de Abel ao longo da história” (KESSLER, 1999, p 80)²⁵⁷.

Essa concepção de Paul Valéry pode ser mais bem compreendida pela obra de Márcio Seligmann-Silva, em seu livro *Ler o livro do mundo*:

Esta linguagem ordinária, arbitrária, Valéry iguala à prosa. A principal característica dessa linguagem é justamente sua transitividade - que os filósofos, segundo Valéry, não percebem. O objetivo dessa linguagem é a comunicação; uma vez decodificada a mensagem, o texto vira letra morta, extingue-se” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 102).

Essa concepção na verdade será percebida por Adorno, em sua filosofia, mas a correlação passa por um sistema em que a relação entre sujeito e objeto não é feita pela intencionalidade. A concepção tomada, como referência a Valéry, por Adorno é a de que a arte apresenta sua autonomia na lei formal, permitindo que haja uma síntese que não mate a arte, pois ela não serve apenas para ser significada pelo receptor, pois é a expressão do que só pode ser visto no vislumbre da linguagem da natureza. O cinema teria um privilégio formal nisso, pois a sua expressão é feita por imagens em movimento, antes mesmo da introdução do som, o cinema mudo já expressava a realidade por meio das imagens em movimento. Cabe então pensarmos, o que são essas imagens, e o qual o sentido ela evoca ao colocá-las em movimento.

3.3.O cinema e sua relação com o belo natural

Se para Adorno o movimento da empiria não determina nada imediatamente, nem para com os materiais nem para o sentido, ela ainda é uma importante forma de recepção, pois é ela que disponibiliza as novas formas, e ela que propicia o estranhamento na mediação. Para pensar a verdade da arte, só é possível pensar a partir de algo que não existe, ainda que essa existência seja somente no por vir. Essa concepção faz com nosso olhar entenda o que são essas imagens, como representações miméticas do belo natural, do movimento que irá captar a sensação diante da não identidade dos objetos naturais.

Retomando a concepção anterior, disposta pela assimilação da empiria da arte em Adorno, vemos que as imagens não podem cair no que a realidade é, pois ela se emancipa dos esquemas da identificação imposta, pois pensar a imagem é pensar essa relação que se desenvolve a partir da transformação do mundo, em outra coisa, como nos explica Adorno:

Se tudo na realidade se tornou fungível, a arte confronta o tudo para o outro com imagens do que seria ele mesmo, emancipado dos esquemas de

²⁵⁷ Kessler, 1999, p 80.

identificação imposta. Mas a arte se torna uma ideologia ao sugerir, na imagem do não-intercambiável, que nem tudo no mundo é intercambiável²⁵⁸.

A obra de arte exerce sua autoridade a partir dessa obrigação em tornar, a partir de sua aparência [*Schein*], que vai entender o que não existe ainda, a partir das figuras do existente, mas apenas por meio das imagens, e não na efetivação empírica, como se a existência da arte jogasse em nossa cara a condição de não emancipação da nossa sociedade, nas palavras de Adorno: “As obras de arte derivam sua autoridade do fato de que nos obrigam a refletir sobre onde elas, figuras do existente e incapazes de citar o inexistente na existência, poderiam se tornar sua imagem esmagadora, se não fosse pelo inexistente em si mesmo.”²⁵⁹.

Adorno observa, que a arte não pode tornar concreta sua utopia, nem mesmo negativamente, por ser um criptograma, pois a natureza tem uma linguagem enigmática que não pode ser transposta diretamente para a linguagem humana, não pode ser imediato, ela é a possibilidade de apresentação do novo pelas imagens do declínio²⁶⁰, através da sua forma, que são dissonantes, são aquilo que traduz o repugnante do horror instaurado na sociedade, nas palavras de Adorno: “a arte é tão incapaz de concretizar a utopia quanto a teoria; nem mesmo negativamente. O novo como um criptograma é a imagem da queda; somente por meio de sua negatividade absoluta a arte expressa o inexprimível, a utopia”²⁶¹. Adorno denominará imagem aquilo que é ocorre como uma objeção ao medo socialmente imposto, de desaparecer no caótico, naquilo que não foi socialmente organizado pela sociedade e pela linguagem conceitual, ou ainda, “se a aparição é aquilo que se ilumina, aquilo que é tocado, então a imagem é a tentativa paradoxal de capturar essa coisa tão fugaz. Nas obras de arte, um momento transcende; a objetivação transforma a obra de arte em um momento”²⁶². Se estremecer perante

²⁵⁸ Adorno, 2003, p. 128.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 129.

²⁶⁰ Sobre o declínio humano, Adorno configura que advém da tentativa de dar forma ao fungível, ao que não pode ser formado. Nisso ele vê a junção de uma objetivação que, ao negar o impulso mimético, assim pensando o próprio conceito de arte, que não pode ser pensado a partir de uma objetivação que negue esse impulso. Como nos explica Adorno: “a tensão entre a técnica de objetivação e a natureza mimética das obras de arte é realizada na tentativa de salvar o efêmero, o efêmero, o transitório, como algo oposto e associado à reificação, para a permanência. O conceito de técnica artística provavelmente só foi especificado nesse esforço de Sísifo; é um parente próximo do tour de force. A teoria de Valéry, uma teoria racional da irracionalidade estética, gira em torno disso. A propósito, o impulso da arte de objetivar o que é descartável, e não o que permanece, pode estar presente em sua história. Hegel julgou mal isso e, portanto, em meio à dialética, o núcleo temporal de seu conteúdo de verdade. A subjetivação da arte ao longo do século XIX, que ao mesmo tempo liberou suas forças produtivas técnicas, não sacrificou a ideia objetiva da arte, mas, ao temporalizá-la, modelou-a de forma mais pura do que nunca a pureza classicista. É certo que o direito supremo que o impulso mimético desfruta com isso se torna a suprema injustiça, porque, permanecendo, a objetivação acaba negando o impulso mimético. Mas a falha deve ser encontrada na ideia de arte, não em seu suposto declínio” (*Ibid.*, p. 325-326).

²⁶¹ (*Ibid.*, p. 55).

²⁶² *Ibid.*, p. 130.

o abominável²⁶³, perante o horror, como um comportamento estético que tem em sua imediatez a mediação, “no final, o comportamento estético poderia ser definido como a capacidade de se arrepiar, como se os arrepios das penas do ganso fossem a primeira imagem estética”²⁶⁴.

Isso é observado por Chiarello, sobre a pele do ganso, que arrepiam diante, que faz pensar como o estremecimento participa de uma experiência comum. Isso, na visão de Chiarello, é o movimento do não idêntico, que sufocado pela identidade, ainda aparece em vestígios, causando o estremecimento. Chiarello ressalta que imagem mimética, torna sensível aquilo que o logos do conhecimento e o do discurso não conseguiram nem mesmo inferir um juízo. Isso é o que ele denomina como calafrio estético, esse movimento que nos aproxima da natureza da pele ganso, da nossa pele, diante de algo que estremece, coisa que não pode ser concebida sem ir ao outro. A consciência reificada, conclui Chiarello, não poderia ter essa experiência, mais próxima da natureza, pois não vai ao outro, é presa em si. Nas palavras de Chiarello:

Na pele do ganso, tomada como imagem do arrepio que experimentamos, flagra-se o impulso mimético originário e involuntário que trai nossa participação numa natureza comum. Condensado outrora na formação da palavra *Gänsehaut*, tal impulso volta aqui a tornar-se perceptível graças ao jogo expressivo que se dá entre o sentido figurado e o literal da palavra: no arrepiar, estremecemos pela experiência de ser tocado pelo outro; no estremecer, sentimo-nos na pele do ganso que arrepia, quer de medo, quer de frio. Poderíamos também dizer que “vemo-nos” na pele do ganso, concedendo a esta experiência o caráter sensível ou sensitivo próprio da percepção estética – o que fica além do mais sugerido pela assonância existente na língua alemã entre o termo *Schauer* e o verbo *schauen*, ver, olhar²⁶⁵.

Mas a arte não faz isso de qualquer modo, pois ela faz como a imitação do belo natural, que faz esse deslocamento da realidade, como a imagem do que é o mais antigo, o arcaico, dessa vez não pela repetição, mas pela apresentação daquilo que ainda não existe. Segundo Adorno, apenas refletir sobre isso já é um crime, um crime contra a natureza, pois a natureza não fala por si, nem mesmo emite juízos, como poderia a natureza dizer como a sociedade poderia ser, se nem mesmo fala? Segundo Adorno a natureza é a linguagem do indizível, do incomunicável, por meio do belo natural, a arte tenta expressar essa linguagem do indizível:

Pois, na arte, o elusivo é objetivado e citado para a duração: nesse aspecto, ele é um conceito, mas não como na lógica discursiva. A fraqueza do pensamento diante da beleza natural, como um sujeito, e sua força objetiva

²⁶³ Essa questão é pormenorizada no trabalho de Carlos Henrique dos Santos, sobre o belo natural em sua dissertação, recomendamos o movimento que ele faz no capítulo 3, denominado “A articulação entre belo natural e belo artístico” (Santos, 2019, p. 118-146)

²⁶⁴ Adorno, 2003, p. 489.

²⁶⁵ Chiarello, 2004, p. 179.

exigem que sua natureza enigmática seja refletida na arte e, assim, embora novamente não como algo conceitual em si, seja determinada pelo conceito. A "Wanderers Nachtlied" é incomparável porque não é tanto o tema que fala nela - ela preferiria, como em toda estrutura autêntica, ficar em silêncio através dela - mas porque sua linguagem imita o indizível na linguagem da natureza. A norma de que a forma e o conteúdo devem coincidir em um poema não deve significar outra coisa se quisermos que ele seja mais do que uma frase de indiferença²⁶⁶.

A natureza não abre disputa para o meramente realizado a partir de uma intenção humana, isso é dobrar a natureza perante a vontade humana, mantê-la avassalada do domínio humano. Em oposição isso, a natureza irá se impor perante o inexistente na concepção da identidade, como dito na "Teoria Estética": "a vergonha da beleza natural decorre do fato de que se viola o que ainda não existe ao apreendê-lo no existente. A dignidade da natureza é a de algo que ainda não existe, que rejeita a humanização intencional por meio de sua expressão"²⁶⁷. Ao contrário também da assimilação da arte à indústria cultural, a arte não expressa a sociedade falsa como reconciliada, ela expressa a reconciliação do inexistente, do verdadeiro que é impedido de aparecer, isso é o que gerará a dignidade ao que não existe, e a expressão da natureza na arte, isto é, nas palavras de Adorno:

A natureza ininterrupta, estruturada e autônoma das obras de arte é uma cópia do silêncio a partir do qual somente a natureza fala. A beleza da natureza é algo diferente do princípio predominante e da disparidade difusa; o reconciliado se assemelha a ela²⁶⁸.

Movimentar a realidade é trazer a história à tona, fazer a leitura necessária para a crítica, expor a realidade vigente como barbárie, para que, então, possa se pensar o momento difuso²⁶⁹ do inexistente. A arte revela o movimento do pensar, mas não apenas, pois o ela revela, pela

²⁶⁶ Adorno, 2003, p. 114.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 115.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Adorno categoriza o difuso como parte importante da arte, pois ela honra o difuso ao não integrar ele e o tornar uma unidade. A natureza por ser não-identidade está sempre no âmbito do que pode ser colocado e organizado a partir de uma experiência que não está na unidade do *logos*. O que Adorno coloca é que Por isso, é preciso entender cada individualidade da arte, que tem uma logicidade e um ordenamento, mas que a sua maneira expressa o difuso, e mesmo que tente organizar, se mantém como difuso, isto é, o belo natural que gerará a qualidade objetiva da obra de arte, como Adorno explicita, apresentado aqui por uma longa citação: "o difuso mimético pode ser arte porque simpatiza com o difuso; não a unidade que sufoca o difuso em honra à arte em vez de recebê-lo dentro de si. O que é enfaticamente bem-sucedido, entretanto, é a obra de arte cuja forma flui de seu conteúdo verdadeiro. Ela não precisa negar a si mesma os traços de seu devir, do artificial; o fantasmagórico é sua contraparte na medida em que se apresenta como bem-sucedida por meio de sua aparência, em vez de expressar o que poderia ter conseguido fazer; essa é a única moral das obras de arte. Ao segui-la, elas se aproximam do que é natural, o que não é exigido da arte sem qualquer justificativa; elas se distanciam dela assim que tomam a imagem do natural em suas próprias mãos. A ideia de sucesso é intolerante com o evento. Ela postula uma verdade estética objetiva. É certo que não há nenhuma sem a lógica do trabalho. Mas, para percebê-la, precisamos estar cientes de todo o processo, que chega ao ápice no problema de cada obra. A qualidade objetiva em si é mediada por esse processo" (*Ibid.*, p. 281-282).

imitação do belo natural, aquilo que parou a transformação, a natureza não estaria fixa, e muito menos o mundo que copia o belo natural. Segundo Chiarello, aqui reside a expressão do aspecto indizível, que se apresenta, a partir dessa transformação naquilo que nos abala, estremece, a partir de uma experiência estética: “tal aspecto ainda aponta para algo que nossa linguagem se descobre impotente para exprimir, algo diante do qual nos falta a expressão, que nos tira a fala, e que não é senão o belo natural com seu caráter sublime”. Transformar a imagem fixa da natureza, e a movimentar, por meio da forma da arte, permite com que seja reconsiderado o cinema na visão adorniana, pois ele estaria mexendo com o princípio da sensação, daquilo que seria captado pela percepção, pela sensação do belo natural, no belo artístico, ainda que de maneira fugaz.

Na beleza da natureza, os elementos naturais e históricos se misturam, alternando-se como música e caleidoscopicamente. Um pode entrar no outro, e a beleza da natureza vive na flutuação, não na univocidade das relações. [...] A beleza natural é uma história suspensa, um devir pausado. Sempre que as obras de arte são corretamente reconhecidas como tendo um sentimento pela natureza, elas falam sobre isso. Mas esse sentimento, apesar de toda a sua afinidade com a alegoria, é fugaz a ponto de causar um *déjà vu* e provavelmente é mais convincente quando efêmero²⁷⁰.

Não se pode esquematizar essa experiência da natureza, ainda no idealismo, nenhum movimento vai para organizar a natureza em sua essência ou ente, pois sabemos que não é possível. Adorno, ao invés de se preocupar com a ausência de sujeito, ele evoca que ali, aonde a natureza se faz presente, é que devemos pensar a realidade, por meio daquilo que é irregular, aquilo que foge do discursivo, que não está colocado como espírito. Podemos pensar que o sujeito é sempre o chão de segurança, o movimento que ele projeta em si a natureza, um sujeito que virtualmente infinito, pois ele pode encontrar todos os movimentos, pode a tudo significar, que cerca a natureza, para que possa se sentir no controle, fugindo do horror gerado pelo arcaísmo do mito²⁷¹. Mas, para Adorno, aqui mora a sua queda, pois ele precisa significar

²⁷⁰ Adorno, 2003, p. 111.

²⁷¹ Trago em nota de rodapé, pois não poderíamos trazer pormenorizado a questão no presente trabalho. Em um trecho da *Teoria Estética*, Adorno aproxima a mimese da arte à uma alusão a mimese originária, o arcaísmo da magia, e a mimese do que está morto, que volta à preservação, ao animal que se finge de morto. Isso nos faz pensar que a mimese da arte é um comportamento de se portar diante da barbárie, não mais indicando as outras mimeses, pois elas estariam insuficientes para demonstrar tal problemática. Nas palavras de Adorno: “O fato de que o domínio da natureza não é um acidente de arte, não é uma queda da graça por meio de amálgama subsequente com o processo de civilização, é pelo menos apoiado pelo fato de que as práticas mágicas dos povos primitivos, indivisíveis, carregam em si o elemento de domínio da natureza. “O efeito profundo da imagem animal é explicado simplesmente pelo fato de que a imagem, em suas características, exerce o mesmo efeito psicológico que o próprio objeto e, assim, o homem acredita que sente uma magia em sua mudança psicológica. Por outro lado, ele extrai do fato de que uma imagem ainda está à mercê de seu poder uma crença na realização e conquista do animal retratado, assim a imagem aparece para ele como um meio de poder sobre o animal. A magia é uma forma rudimentar desse pensamento causal que, então, liquida a magia” (Adorno, 2003, p. 429).

também a frustração da barbárie em uma sociedade racionalizada, pós os projetos do iluminismo e idealismo pensarem a razão e a prática humana. Essa segunda natureza que foi criada, por não poder ir à primeira, a natureza que falamos a partir do sujeito, o que o sujeito entende como natureza, só pode ser pensada, nas palavras de Adorno, pela: “impotência em uma sociedade que se fossilizou em uma segunda natureza torna-se a força motriz por trás de sua fuga para a suposta primeira”²⁷².

Disso segue-se a concepção de como podemos pensar a arte, por meio da mimese, que mais que uma forma de cognição é um comportamento, pelo comportamento estético. Para Adorno, essa relação com a natureza se dá a partir da parte não assimilada como discurso, e o estético, enquanto comportamento corpóreo, para perceber as coisas mais do que elas podem ser conceituadas, no que podemos dizer o que elas são. Assim, podemos, por meio do estético, encontrar, pelo olhar, aquilo que se transforma em imagens, prontas para adquirir uma outra relação entre os conceitos e o ente. Isso permite pensar que é a partir de um jogo, novamente dialético, entre som-sentido, e nesse caso mais específico, entre existente-não existente. O que irá configurar essa relação é o arranjo do movimento, através da associação dos momentos, que gerará a sensação de que o andamento da imagem, aqui pensada como o empírico transformado pela mediação, encontra a possibilidade de contrapor o existente, por meio do inexistente. Adorno percebe que:

As categorias lógicas desempenham um papel indireto e obscuro, como as da curva inerente, musical, ascendente ou descendente dos momentos individuais, a distribuição de valores, a relação dos personagens, como cenário, continuação e conclusão. Os elementos pictóricos participam de tais categorias de forma, mas se legitimam apenas por meio dessas relações. Eles organizam os poemas e os elevam acima da contingência da mera imaginação. A forma estética ainda tem sua racionalidade na associação. A maneira pela qual um momento une o outro contém algo do poder de rigor que as conclusões reivindicam diretamente na lógica e na música. De fato, em uma carta contra um imitador irritante, Trakl falou dos meios que havia adquirido; nenhum desses meios é desprovido do momento da logicidade. Estética da forma e do conteúdo. - A estética do conteúdo, ironicamente, mantém a vantagem na disputa, pois o conteúdo das obras e da arte como um todo, seu propósito, não é formal, mas relacionado ao conteúdo. Entretanto, isso só acontece em virtude da forma estética. Se a estética precisa lidar centralmente com a forma, então ela se materializa fazendo com que as formas falem²⁷³.

Dessa forma, pensamos a obra de arte como a objetivação, que ocorre pela mimese, e que permite tanto movimentos cognitivos dessa experiência, quanto do momento corpóreo, dado pelo sujeito da experiência. Nessa perspectiva, podemos pensar o comportamento na arte

²⁷² *Ibid*, p. 103.

²⁷³ *Ibid.*, p. 431-432.

como reciprocidade, como um movimento interno que se identifica com a experiência, do belo natural, e tenta de algum modo apresentá-lo pelo trabalho artístico²⁷⁴. No entanto, Adorno reconhece que não basta aceitar ou eliminar a imitação que a arte faz. Isso se dá, pois, não há o que expressar que não seja uma imitação dessa experiência, e eliminar a imitação, seria também eliminar a experiência, trazer a arte a partir do nada. Contudo, ela também não é a imagem de alguma coisa, existente, pois sua liberdade está em transformar o que já existe, conforme posto na “Teoria Estética”:

O que as obras de arte conhecem há milênios como imagens de algo é revelado pela história, seu crítico, como sua insignificância. Não há Joyce sem Proust, e este último não sem o Flaubert que ele desprezava. Por meio da imitação, e não à parte dela, a arte se transformou em autonomia; ela adquiriu os meios de se libertar dela²⁷⁵.

Bom, se para Adorno “a arte objetiva o impulso mimético”, essa objetivação não se dá, contudo, na imitação, gerando um símile, do objeto. O objeto mantém todas as suas características de não identidade, ainda que o sujeito faça pelo comportamento mimético uma imitação e a objetive, ele só pode objetivar a imitação. A obra de arte cai na fatalidade de ao querer ser o objeto, torna-se outra coisa, pois ela é também negação dos objetos, pois ao imitar, ela diz que o objeto não foi suficiente em comunicar sua existência, precisando de uma outra objetivação para tornar linguagem.

A arte objetiva o impulso mimético. Ela o captura tanto quanto o despoja de seu imediatismo e o nega. A imitação de objetos tira a consequência fatal dessa dialética da objetificação. A realidade objetivada é o correlato da mimese objetivada. Reagir ao não-eu se torna sua imitação. A própria mimese se curva à objetivação, esperando em vão fechar a lacuna do objeto que surgiu para a consciência objetivada. Ao querer se tornar igual ao outro, ao objetivado, a obra de arte se torna desigual a ele. Mas somente em sua autoalienação por meio da imitação é que o sujeito se fortalece de tal forma que se livra do feitiço da imitação²⁷⁶.

Para tornar linguagem, ela tem que entender o que o impulso mimético transforma no mundo das imagens, isto é a forma estética²⁷⁷, que por um lado tem o formado, o conteúdo, a

²⁷⁴ De modo a não me demorar na questão, trago uma citação de Adorno, visando elucidar de modo mais eficaz a questão: “a mediação entre o conteúdo da obra de arte e sua composição é subjetiva. Ela não consiste apenas no trabalho e no esforço de objetivação. Aquilo que se eleva acima da intenção subjetiva e não é dado em sua arbitrariedade corresponde a algo igualmente objetivo no sujeito: suas experiências, na medida em que elas têm seu lugar além da vontade consciente. Quadros sem imagens são obras de arte como sua precipitação, e essas experiências desafiam a representação objetificante. Inervá-las e registrá-las é o caminho subjetivo para o conteúdo da verdade” (Adorno, 2003, p. 421-422).

²⁷⁵ Adorno, 2003, p. 424-425.

²⁷⁶ Adorno, 2003, p. 424.

²⁷⁷ Nas palavras de Adorno: “assim, ela aparece para o pensamento como algo imposto, subjetivamente arbitrário, ao passo que é substancial apenas onde não violenta a forma, onde se eleva a partir dela. Mas o que é formado, o

partir dos impulsos miméticos. A arte estaria organizando o difuso, dado por impulsos miméticos que não podem estar ligados diretamente a razão. O que Adorno, no entanto observa, é que a técnica acaba por obscurecer o momento mimético, tentando apagar os resquícios da natureza. Na citação a seguir tem tanto o aspecto literal, no qual o avião obscurece a realiza uma distração da experiência da natureza, ao atravessar a floresta, enquanto totalmente outro; há, todavia, um aspecto metafórico, que pode ser pensado pela técnica que está sempre intercedendo e, caso seja a função principal, acaba por obscurecer qualquer experiência da obra de arte.

Considerações finais

Caso pudéssemos entender a arte por um conceito, seria a importância da sua imanência, que assimila os fundamentos conceituais que geram a denúncia e a expressão da verdade. Isso permite que a sociedade seja expressa por uma realidade que não pode ser considerada a da fixação dos conceitos. A arte consegue demonstrar na constelação proposta pela nossa investigação não apenas a verdade, mas a originalidade, o rompimento com a lógica da mercadoria e a estrutura necessária para entendermos como o obscurecimento social ocorre.

Podemos concluir a partir da concepção encontrada que a arte não é apenas um instrumento para se obter um gosto rebuscado ou a admiração social que aprecia um determinado modelo estético. Ela existe para encontrar caminhos em uma estrutura do conhecimento engessada, que quando esbarra na filosofia cai sobre as categorias da lógica, em suas regras e condições para expressão do que pode ser dito. A arte, ao contrário, se coloca como aquilo que tem que dizer o que não pode ser dito, aquilo que foi colocado como impossibilidade da razão humana. Obviamente, que entendemos que a experiência, e a relação que a arte cria não é a mesma da ciência e da filosofia. A arte está para demonstrar aquilo que é o não-idêntico, sua experimentação só funciona quando rompe com os critérios da reprodução do pensamento e da mercadoria.

Entendemos que a autenticidade é a condição conceitual necessária para a expressão da verdade da arte, por meio do primado do objeto, a expressão de uma veracidade que não pode ser ligada ao sujeito. O que pensamos se liga ao belo natural quando compreendemos que o não-idêntico não é um conceito, mas uma sensação, que causa o estremecimento da humanidade, que demonstra aquilo que não vimos, o horror e o espanto. Pensamos que o sujeito

conteúdo, não são objetos externos à forma, mas os impulsos miméticos que a atraem para aquele mundo de imagens que é a forma” Adorno, 2003, p. 113.

está colocado como a verdade necessária para demonstrar o mundo que não é o que existe, é o inexistente, o não comunicável, o não realizado. A possibilidade que a arte libera é a de entender que apesar de nos encontrarmos no mundo das mercadorias, ainda somos parte da natureza, seres que vivem para encontrar socialmente a solução histórica dos problemas que estão posto sem solução. Se é possível a arte após Auschwitz? Bom, compreendemos que não somente é possível, mas necessário, para alcançar os critérios necessários para a execução e estabilização da verdade, não pelo ordenamento lógico linguístico conceitual, mas por meio da concepção linguística da logicidade imanente da obra de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **A arte e as artes e primeira introdução à teoria estética**. Tradução: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2017.
- ADORNO, Theodor W. **Aesthetic Theory**. Translated by: Robert Hullot-Kentor. A&C Black, 1997.
- ADORNO, Theodor. **Ästhetische Theorie**. Surkhamp Verlag: Frankfurt, 2003.
- ADORNO, Theodor W. **Sem diretrizes - Parva Aesthetica**. Tradução: Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- ADORNO, Theodor. **Teoría estética**. Tradução: Jorge Navarro Perez. Madri: AKAL, 2004.
- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução: Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ADORNO, Theodor. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Tradução: Mário Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução: Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Organização Willi Bolle; colaboração na organização Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução: João Barrento. Autêntica, 2013.
- BERGER, Maxi. **Autonome Subjekte und der Vorrang des Objekts. Überlegungen zu einer Implikation von Praxistheorien. Selbstbildungen**. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld: transcript, p. 313-328, 2013.
- BRETAS, Aléxia. Pensar ao mesmo tempo dialética e não-dialeticamente: Adorno, leitor de Benjamin. **Controvérsia (Unisinos)**, v. 3, p. 4, 2007.
- DUARTE, Rodrigo; PUCIARELLI, Daniel (org.). **A atualidade da teoria estética de Theodor Adorno**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.
- DUARTE, Rodrigo. Estética, Juízo, belo e sublime. In: CARVALHO, Marcelo; CARVALHO, Marcelo; CORNELLI, Gabriele. **Filosofia: Estética e Política**. São Paulo: 2013.
- FLECK, Amaro. De meios que se tornam fins. O conceito de Fetichismo na obra de Theodor W. Adorno. **Revista Dissertatio de Filosofia**, v. 42, p. 45-61, 2015.

FLECK, Amaro; PUCCIARELLI, Daniel; DE CAUX, Luiz Philipe. Totalidade e contradição: uma nota sobre a recepção da dialética de Hegel por Adorno. **ethic@-An international Journal for Moral Philosophy**, v. 20, n. 2, p. 566-583, 2021.

GATTI, Luciano. **Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. Ed. Loyola, 2009.

GATTI, Luciano. Correspondências entre Benjamin e Adorno. **Revista Limiar**, v. 1, n. 2, p. 178-258, 2014.

GATTI, Luciano. **Theodor W. Adorno: indústria cultural e crítica da cultura**. In: NOBRE, Marcos (org). Curso livre de Teoria Crítica, Papirus: Campinas-SP, 2008.

HULATT, Owen. **Adorno's theory of philosophical and aesthetic truth**. Columbia University Press, 2016.

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

KESSLER, Élisabeth. Matérialisme et art poétique: Valéry, Adorno, Benjamin. **Rue Descartes**, n. 23, p. 67-83, 1999.

LOUREIRO, Robson. Indústria cultural, sociedade do espetáculo e fabricação de memória: uma leitura memorial de *Fahrenheit 451*, de Bradbury e Truffaut. **Cadernos de Pesquisa em Educação PPGE-UFES**, v. 16, n. 31, p. 173-214, jan/jun. 2010.

LUCAS, Fábio Roberto. A modulação hesitante dos signos: Valéry eo simbolismo relido por Maniglier. **Remate de males**, v. 39, n. 2, p. 925-951, 2019.

NOBRE, Marcos. **A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NOBRE, Marcos. Limites da imanência. Um exercício de dialética negativa. Trad. Adriano Januário. **Dissonância: Revista de Teoria Crítica**, v. 3 n. 2., Dossiê Theodor W. Adorno, 2º semestre de 2019, pp. 16-44.

NOBRE, Marcos; MARIN, Inara Luisa. Uma nova antropologia. Unidade crítica e arranjo interdisciplinar na Dialética do Esclarecimento. **Cadernos de filosofia alemã: crítica e modernidade**, n. 20, p. 101-122, 2012.

O'CONNOR, Brian. **Adorno's negative dialectic: philosophy and the possibility of critical rationality**. 2005.

PUCCIARELLI, Daniel. **Materialismus und Kritik: Konzept, Aussichten und Grenzen des Materialismus im Ausgang von der Negativen Dialektik Theodor W. Adornos**. Königshausen & Neumann, 2019.

PUCCIARELLI, Daniel. Subjektivität und Erfahrung in der Negativen Dialektik Theodor W. Adornos. **AUC INTERPRETATIONES**, v. 1, n. 2, p. 47-56, 2015.

SILVA, Eduardo Soares Neves. **Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação**. Tese (Doutorado em Filosofia), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

WELLMER, Albrecht. Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad (Madrid, Visor, 1993). **Finales de partida: la modernidad irreconciliable** (Madrid, Cátedra, 1996).