

dossiê funções da arte

cui bono – a que serve a arte? crise de sentido e expressão do sofrimento na *teoria estética* de adorno.

what is the purpose of art? crisis of meaning and expression of
suffering in adorno's *aesthetic theory*

verlaine freitas*

resumo

O objetivo do texto é analisar a função crítica da arte na *Teoria estética* de Theodor Adorno, focalizando os componentes de sua identidade formal, como aparência, consonância e sentido, para então abordar a dimensão expressiva das obras, fundada em seu caráter mimético, dispersivo e contraditório. Trata-se de evidenciar o quanto a crítica da arte moderna à realidade reificada tem como mediação imprescindível a crítica à sua própria exigência de totalidade aparente, momento em que a crise de sentido de uma arte totalmente hermética se coaduna à demanda por uma expressividade que a transcenda.

palavras-chave: Theodor Adorno; Teoria estética; Arte moderna; Aparência; Linguagem do sofrimento

abstract

The aim of the text is to analyze the critical function of art in Theodor Adorno's Aesthetic Theory, focusing on the components of its formal identity, such as appearance, consonance, and meaning, in order to then address the expressive dimension of artworks, founded on their mimetic, dispersive, and contradictory character. The objective is to demonstrate how modern art's critique of reified reality necessarily mediates a critique of its own demand for apparent totality—a moment in which the crisis of meaning in a fully hermetic art aligns with the demand for an expressiveness that transcends it.

keywords: Theodor Adorno; Aesthetic Theory; Modern Art; Appearance; Language of Suffering

* Professor do Departamento de Filosofia da UFMG. E-mail: verlainefreitas@gmail.com.

O corpo principal da *Teoria estética* de Adorno inicia e termina questionando a realidade da arte, sua legitimidade e sentido, seu próprio direito de existir: “tornou-se uma evidência que nada mais relativo à arte é evidente, nem nela mesma nem em sua relação com a totalidade, nem sequer seu direito à existência” (ÄT 9)¹; “... seria mais desejável que em um futuro melhor a arte simplesmente desapareça em vez de ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e no qual sua forma possui sua substância” (ÄT 386-7). Nessas e em outras passagens a arte é dita como devendo perecer em nome do que ela significa como verdade histórica sobre o espírito: “é preferível mais nenhuma arte que o realismo socialista” (ÄT 86). A razão de ser de um fenômeno cultural, porém, cuja legitimidade se afirma com a própria morte torna-se por demais lábil, marcando-o com uma incerteza inserida em seu próprio conceito.² A modernidade artística define-se em grande medida por não se furtar a esse paradoxo, e a rigor toma-o como tema e princípio centrais em suas produções mais significativas. A partir das vanguardas do final do século XIX e início do século XX, a arte tornou-se essencialmente crítica por se constituir em sua verdade ao elaborar a crise de seu sentido e se firmar pela eloquência de sua expressividade.

Cui bono: expressão latina que pode ser traduzida como “a quem beneficia?” ou “quem ganha com isso?”³. Adorno a usa no contexto de seu questionamento sobre a legitimidade de uma arte que, de tão hermética e calcada no ímpeto de autonomização de suas formas, parece se desconectar radicalmente da realidade de onde proveio:

1 A condição-limite de ter ou não ter legitimidade, ser ou não ser possível, poder e não poder agir ou dizer etc. constitui um ponto de ancoragem para muito do pensamento de Adorno, não apenas quando aborda a arte; Hullot-Kentor exprimiu essa ideia de forma clara: “é inerente à estrutura altamente sistemática da filosofia de Adorno — por mais não sistemático que seja seu desenvolvimento — o fato de ele ser incapaz de pensar ou escrever senão a partir da posição da impossibilidade que é essencial ao objeto abordado, um aspecto residual, embora transformado, do idealismo”. HULLOT-KENTOR, Robert. “Font Null. The First Sentence of Aesthetic Theory”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.). *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, p. 26. Nesse ensaio o comentador faz um longo comentário ensaístico sobre a primeira sentença da *Teoria estética* que citamos. — Todas as traduções de textos em língua estrangeira constantes nas referências bibliográficas são de nossa própria autoria.

A *Teoria estética* será referenciada como ÄT (*Ästhetische Theorie*), seguida do número da página da edição alemã listada no item “Referências bibliográficas” ao final.

- 2 Quando situado face a face com a arte, o conceito desdobra de forma aguda uma tensão epistêmica significativa no pensamento de Adorno, a saber, o quanto a linguagem ao mesmo tempo se distancia das coisas para poder se acercar delas por meio de sua teia dialética. Como diz T. Eagleton: “A inadequação entre a coisa e o conceito é notadamente uma via de mão dupla. Se o conceito não pode nunca apropriar o objeto sem deixar restos, é também verdade que o objeto — a ‘liberdade’, por exemplo — é sempre falho na plenitude prometida por seu conceito. (...) A identidade do conceito e do fenômeno é para Adorno ‘a forma primal da ideologia’, e Auschwitz confirma o filosofema da pura identidade como morte”. EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 249.
- 3 A frase “cui bono” é frequentemente usada em contextos de investigações ou análises para questionar quem pode estar se beneficiando de uma situação ou evento. O termo sugere que, ao identificar quem se beneficia de determinada ação, pode-se encontrar a motivação ou o responsável por essa ação. Historicamente, a expressão é atribuída ao filósofo e político romano Lúcio Cássio Longino Ravila, que, segundo Cícero, usava essa pergunta como parte de suas investigações judiciais. Em termos mais amplos, “cui bono” é utilizado para questionar os interesses subjacentes em diversos contextos, como política, economia e criminologia.

Admirar o caráter enigmático da arte é difícil a quem a arte não é, como para o estranho à arte, um prazer, nem, como para o conhecedor de arte, um estado de exceção, mas sim a substância da própria experiência; contudo, essa substância exige dele que se assegure dos momentos da arte e não ceda justamente onde a experiência da arte os abala. Uma intuição disso acomete aquele que experimenta as obras de arte em meios ou em chamados contextos culturais aos quais elas são alheias ou incomensuráveis. Nesses casos, elas ficam expostas, nuas, à prova de seu *cui bono*, diante da qual apenas o teto esburacado da cultura nativa lhes oferece proteção. (ÄT 182)

Não é fácil estabelecer a quem ou a quem serve uma arte cuja lei de movimento a obriga a um tal rigor de suas formas, que no limite pouco parece restar de sentido para sua própria existência, e isso em um mundo carente do que somente ela poderia dizer. Do lado de sua recepção, tampouco parece se justificar completamente o obstinado esforço do estudo, tanto teórico quanto prático, das linguagens mais arrojadas da modernidade. Isso pode ser visto na tipologia dos ouvintes musicais por Adorno: o *expert* não seria o mais desejável, e sim, digamos, “apenas” o bom ouvinte:

Quem (...) quisesse transformar todos os ouvintes em especialistas se comportaria de maneira inumana e utópica sob as condições sociais predominantes. O constrangimento que a forma integral da obra exerce sobre o ouvinte é incompatível não apenas com sua constituição, sua situação e o nível de formação musical não profissional, mas também com a liberdade individual.⁴

A noção central nesse complexo de coisas é a de crise de sentido (ÄT 229-35) na arte moderna, marcada pela negação de um sentido não apenas preestabelecido, mas até mesmo constituído pela própria obra, enquanto, porém, as grandes obras de arte fazem surgir outra forma de unificação por meio do complexo de suas ações. Esse novo sentido é substancialmente mediado por descontinuidades substantivas, rupturas enfáticas da linearidade, como vemos no princípio da montagem, no estilo construtivista e em formas artísticas semelhantes, pautadas por aglutinação de elementos de naturezas muito distintas. Essa negatividade inerente aos movimentos artísticos modernos — uma negatividade que constitui a própria arte em seu distanciamento perante a positividade empírica⁵ — contrasta com a aparência de totalização harmoniosa que pautou grande

4 ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Dissonanzen*. Einleitung in die Musiksoziologie. In: *Gesammelte Schriften*, Vol.14. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 182-3.

5 Sobre a negatividade estética, cf. HOHENDAH, Peter Uwe. “Looking Back at Adorno’s Ästhetische Theorie”. *The German Quarterly*, Vol. 54, No. 2 (Mar., 1981), pp. 133-148: “a categoria de negatividade é crucial para a filosofia de Adorno. Mediante sua negatividade, a obra de arte assegura sua autenticidade e se distancia da convenção de seu tempo e gênero”; cf. também MENKE, Christopher. *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991: “A tese básica da estética da negatividade repousa em uma equação simples: a diferença estética, a distinção entre o estético e o não estético, é, na verdade, negatividade estética. Somente concebendo obras de arte em sua relação negativa com tudo o que não é arte é possível entender adequadamente a autonomia dessas obras, a lógica interna de sua representação e a forma como são experienciadas” (p. 19); cf. por fim CACHOPO, João P. B. G. *Verdade e enigma no pensamento estético de Adorno*. Tese. 2011: “Hoje (...) há que

parte da arte anterior às vanguardas do início do século XX, constitui o fundamento da verdadeira “função da arte” na *Teoria estética*; como bem exprime Philip Hogg, Adorno esforçou-se em “definir a função correta da arte em um sentido plenamente normativo. No ensaio intitulado ‘Linguagem do sofrimento’, ele argumenta que existe uma exigência objetiva por arte, que consiste em dar expressão ao sofrimento, que, de outra forma, estaria condenado ao silenciamento”⁶. Trata-se de uma função que se desliga de demandas prático-utilitárias, passando a se definir pela mediação da lógica intrínseca das obras de arte; como dizem Eusterschulte e Tränkle, “ao vincular a relação com a sociedade à reivindicação de autonomia, Adorno contradiz interpretações que restringem as obras de arte à sua função em um contexto institucional ou social. Em vez de despolitizar a arte, ele associa sua relevância política à configuração da forma”⁷.

É precisamente em virtude dessa recusa de uma função externa, imediatamente social, e a afirmação de uma outra, interna, definida por seu caráter expressivo constituído pela articulação de um sentido mediado pela unidade formal, que dividimos nossa exposição em duas partes: a primeira focaliza a ideia de crise de sentido da arte, mobilizando conceitos como aparência, unidade, consonância, e a segunda aborda o caráter expressivo das obras, ligado à dimensão mimética, à multiplicidade, ao caráter de linguagem.

I. Aparência, sentido e consonância

O desencantamento do mundo, iniciado com a derrocada do *ancien régime* e consolidado no decorrer do século XIX, significou um profundo abalo na percepção de um sentido para a vida, o que se viu confirmado pela crescente reificação das relações sociais, pelas guerras mundiais e seus genocídios. Esse estado de coisas reflete-se nas obras de arte, que também se mostram desencantadas, desiludidas quanto a um sentido para si mesmas, como se isso significasse uma mentira em relação à realidade exterior (ÄT 229-35). Tal como a subjetividade passou a constituir o ponto de apoio para a emergência de novos princípios universais, também na arte o sujeito emancipou-se de fórmulas prévias e não as substituiu pela busca de um sentido imanente positivamente verificável.⁸ Mesmo um sentido produzido pela obra em sua singularidade termina por reproduzir a percepção de que algo no mundo possa assegurar-se dele. A arte moderna é

pensar a arte (moderna) *negativamente*, quer dizer, captar o seu caráter transgressor, subversivo, a sua pulsão crítica, esse *quantum* irredutível de desacordo em relação ao curso do mundo que a anima” (p. 248; grifos no original).

6 HOGG, Philip. “Situation”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.) *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, p. 46-7.

7 EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian. “Einleitung”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.) *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, p. 16.

8 Adorno caracteriza a rejeição de cânones anteriores à constituição do artefato como “nominalismo estético”. Para uma explanação desse conceito, cf. ZUIDEVAART, Lambert *Adorno’s Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. Cambridge: The MIT Press, 1991, pp. 49-50: “A justificativa substantiva para uma abordagem dialética provém da ‘interação inconsciente’ entre universalidade e particularidade na arte moderna. Segundo Adorno, a arte moderna adotou uma ‘posição radicalmente nominalista’ ao rejeitar as formas e gêneros tradicionais. Essa posição afeta até mesmo categorias fundamentais, como ‘arte’ e ‘obra de arte’”.

em grande medida marcada pela necessidade de refletir sobre esse estado de coisas, tomá-lo como seu tema e torná-lo manifesto em sua estruturação (ÄT 230ss.).

Como sói acontecer não apenas na estética, mas na filosofia em geral de Adorno, um objeto da realidade é concebido a partir de polos antinômicos, contraditórios, conflituosos, consistindo a tarefa crítica em demonstrar a falsidade da negação abstrata de cada um deles, bem como o significado de seu entrelaçamento dialético.⁹ O absurdo e o sentido configuram dois desses polos. Diante da necessidade de se haver com a falta de sentido no mundo, as obras podem assumir uma atitude resignada, protocolar, registrando em si o absurdo da existência, algo como uma mimesis direta da reificação as relações humanas. As grandes obras, entretanto, tomam a ausência de sentido como algo a ser articulado como um problema inerente ao de sua articulação formal, alcançando uma forma de unificação com um sentido de segunda ordem¹⁰, por assim dizer, que se recusa a uma positividade, mas tampouco é mera assunção do puro absurdo da existência.

A dialética da negação e manutenção do sentido estético repercute intrinsecamente na técnica de articulação formal das obras, e os meios tecnológicos da fotografia, do cinema e das artes funcionais, como a arquitetura e o design, materializam essa tendência no dispositivo da montagem, ou seja, da articulação técnica e tecnológica de elementos diretamente oriundos da realidade, recusando de forma enfática os princípios de harmonização estética tradicionais (ÄT 233). Na pintura, a montagem teve seu início com a colagem cubistas de jornais, fotografias e outros objetos da realidade empírica; na fotografia, a justaposição de planos alheios a uma narrativa de descrição de mundo; no cinema, cortes bruscos de planos de ação, descontinuidade do fluxo linear do tempo; na arquitetura, a justaposição de materiais heterogêneos, bem como a obediência a uma ordem matemática, geométrica e funcionalizada, cujo propósito é a purificação dos componentes ornamentais e meramente “estéticos”.¹¹

9 Cf. BERNSTEIN, J. M.. *Adorno. Disenchantment and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 256: “os extremos, Adorno afirma consistentemente, a elaboração exagerada de um problema, são mais fiéis às nossas dificuldades do que aquilo que finge que esses problemas possam ser resolvidos ou superados por um mero ato teórico imediato”.

10 Em vários momentos da *Teoria estética* ressurgem a ideia de uma segunda ordem, potência, vida, reflexão e congêneres, indicando ao mesmo tempo a negação do que há em primeiro plano (o real empírico, a racionalidade, a linguagem etc.), mas sua assunção em um plano dialético (estético) ulterior. Cf. HESSE, Christoph. “Kunst, Gesellschaft, Ästhetik”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.). *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, p. 36: “Ao se afirmar como um ‘ser de segunda potência’, a obra toma uma posição polemicamente contrária à realidade empírica, que, no entanto, ela incorpora em si, ainda que não de maneira imediata e tangível”.

11 A concepção adorniana da montagem como ligada aos meios tecnológicos, principalmente a fotografia e o cinema, deriva claramente de Walter Benjamin, particularmente de seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, quando essa técnica é associada à aglutinação de elementos díspares, tanto de natureza quanto de localização, seja espacial ou temporal, para que coabitem em um mesmo plano: “(...) montagens ainda mais paradoxais são possíveis. Pode-se exigir que um ator se assuste após um som de batidas na porta. Talvez esse sobressalto não tenha ocorrido da maneira desejada. Nesse caso, o diretor pode recorrer a um artifício: em outra ocasião, quando o ator estiver no estúdio, disparar um tiro às suas costas sem seu conhecimento. O susto do ator nesse momento pode ser filmado e posteriormente montado no filme. Nada poderia demonstrar de forma mais contundente como a arte escapou do reino da ‘bela aparência’, cujo ambiente foi por muito tempo considerado o

A motivação histórica primeira da montagem foi reagir à pintura de atmosfera, como principalmente o impressionismo e seus seguidores imediatos (ÄT 234). A decomposição do plano visual em partículas minúsculas a serem rearticuladas em um âmbito macro significou uma apropriação romântica da objetividade do mundo, algo substancialmente refutado pela lógica prosaica e desiludida do capitalismo do pré-guerra. A montagem significa assumir essa desilusão, justapondo de forma não-suavizada elementos provenientes da realidade a que se gostaria de contrapor. Trata-se ao mesmo tempo de um movimento de resignação e protesto. A subjetividade, que ainda vigorava soberana na redenção estética do real no impressionismo, agora tende a desaparecer e, com ela, os últimos resíduos de um sentido que floresça no plano ficcional estético (ÄT 235).

O desejo de alguma forma de totalização não é abolido na arte, mas é perpassado por um decaimento empírico-material, e a lógica resultante é a de uma anti-estética. Em função disso, toda a arte moderna se funda em uma espécie de montagem em sua micro estrutura, mesmo que não pratique essa técnica no âmbito macro de seus materiais. Isso se dá pelo fato de não mais haver uma plena elaboração formal de todos os elementos materiais, no sentido de uma totalidade sem nenhum salto brusco, e sim o contrário, mantendo uma distinção qualitativa entre os dois planos. Está em jogo, acima de tudo, a negação de uma unidade orgânica, uma reciprocidade fluida e sem cesuras. O radicalismo com que esse dispositivo foi apresentado nos primeiros movimentos artísticos do século XX tinha como seu propósito o choque, o impacto estético causado pelo caráter cru dos elementos materiais da obra e sua ausência de integração, mas, uma vez superado esse impacto inicial, muito da justificativa da montagem se perdeu.¹²

Construção, articulação, aparência, sentido, forma, integração, consonância: vários conceitos na *Teoria estética* designam o caráter unitário da obra de arte. Em muitos contextos é difícil não apenas seguir as sutis diferenças entre eles, quanto evitar a percepção de se tratar de distinções artificiais, pouco claras e não muito convincentes. Parece ser o caso do ensaio intitulado “Aparência, sentido, ‘tour de force’” (ÄT 16-3), pautado pela distinção entre a aparência (*Schein*) e sentido (*Sinn*). Aparência diz respeito à demanda de totalidade, da constituição de um ser em si; sentido, por sua vez, é referido como instituidor da unidade da obra, o que produz a aparência. Ele seria uma espécie de motor interno da unidade aparente do artefato, ligado à essência espiritual manifesta no plano da configuração externa, sensível, que aparece. — Dado que esse aparecer, na modernidade, foi cada vez mais marcado pelas rupturas, pela

único no qual ela poderia florescer”. BENJAMIN Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. In: *Gesammelte Schriften*, vol.I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 452-3.

12 A ideia de montagem e sua vinculação com a crise do sentido foi abordada por vários comentadores. Cf., por exemplo, EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian. *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, p. 175: “A processualidade e a tensão antagônica dissolvem continuamente qualquer tendência de fixação de uma totalidade de sentido, resistindo a sugestões de finalização ou fechamento. (...) O uso de técnicas de montagem, manchas, deslocamentos e modos de corte, fragmentação e desestruturação das promessas de sentido aponta para essa tendência. Essas também são formas de síntese, ou seja, de desmontagem, fragmentação e refiguração”.

heterogeneidade dos materiais, pelas dissonâncias, pelo caráter fragmentário de suas partes, e como a realidade extra-estética se mostra radicalmente inconciliada, a totalidade da obra tornou-se não apenas mera aparência, quanto ficção assumida, e no limite, pura falsidade.¹³ Assim, o sentido assume o lugar do que a obra gostaria de ser aquém e além de sua aparência de um ser em si, mas como a realidade de sua constituição estética proíbe essa positividade de sua essência, logo o sentido assume certa melancolia, uma tristeza pela impossibilidade de ultrapassar o plano da mera aparência. Não é difícil perceber que o sentido se articula à noção de utopia, de uma substancialidade para o estético-artístico situada além da contingência e da dispersão que constituem não apenas as obras quanto toda a realidade exterior.

Essa dialética aguda entre a realidade contingente-aparente e um sentido substancial-utópico situa a arte moderna em um equilíbrio sumamente instável, exigindo-lhe a realização do impossível, como se cada obra fosse um *tour de force*, fruto de um virtuosismo e de uma proeza artística inassimiláveis segundo categorias abstratas preestabelecidas. Uma das tarefas essenciais da análise crítica consiste precisamente em localizar esse ponto da possibilidade do impossível em cada obra, a fina aresta entre aparência e sentido, entre realidade e utopia; como diz Sebastian Träckl, “*Tour de force* é o nome do movimento com o qual a ilusão se transforma em seu oposto: a aparência de verdade”¹⁴ — O conceito de *tour de force* mostra-se especialmente na execução de músicas e dramas, pois se trata de fazer aparecer um conteúdo com exigências impossíveis de serem completamente satisfeitas na aparência sensível. De forma análoga a como, em geral, uma obra responde a questões técnicas e estéticas das anteriores e propõe outras, a execução faz a mesma coisa: lê, interpreta, o teor artístico como problemas e desafios no plano da prática musical ou dramática.

A salvação, o resgate, a defesa, a salvaguarda *da e pela* aparência é uma tarefa central da estética (ÄT 163-8). Liga-se à consciência da definição da arte como artefato, como um construto, um fabricado que, ao mesmo tempo, quer fazer emergir um além-do-feito, quer tornar aparente o que transcende esse aparecer, alcançando a ilusão de um em-si. Como afirma Cachopo, “pode-se dizer que a pertinência do conceito de ‘aparência’, na estética de Adorno, reside no fato de ele constituir a condição teórica para pensar a autonomia da(s) arte(s)”¹⁵. A diatribe platônica contra a mimesis mostra seu teor de verdade histórico pelo fato de a obra, por ser feita, filtrada pela intenção e propósitos humanos, trazer a marca do embuste, da realização consciente do que almeja sua própria transcendência. A arte não afirma a literalidade de seus temas e materiais, mas não se contenta com eles, não se equaliza a eles, e nessa ultrapassagem acaba por arrastar consigo a falsidade inerente a sua origem, uma falsidade inevitável pelo fato de a arte necessitar da suficiente objetivação, de seu ser-posto para além tanto do mero espírito subjetivo quanto da natureza e da matéria. Como na modernidade o ser-feito

13 É um tópico central em muitas interpretações do pensamento adorniano a ênfase do autor no caráter ideológico de imagens de reconciliação — seja na arte, seja na teoria — para um mundo contraditório; cf. JAY, Martin. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press, 1984, p. 87: “Adorno insistiu nas perigosas implicações ideológicas de superar, no âmbito do pensamento, aquilo que permanece dividido na realidade, isto é, o antagonismo entre o universal e o particular”.

14 TRÄNKLE, Sebastian. “Schein und Ausdruck”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian. *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, p. 110.

15 CACHOPO, João P. B. G. *Verdade e enigma no pensamento estético de Adorno*. Tese. 2011, p. 261.

emerge como índice da verdade da construção da obra, de seu princípio constitutivo *sui generis*,¹⁶ logo a aparência deve ser resgatada como índice de uma verdade que ameaça se desfazer no próximo segundo, mas que resgata a legitimação da arte como tal, sempre a um passo de perecer por amor a si mesma como uma forma de verdade do espírito. Claro está o quanto é lábil a relação entre verdade, aparência e legitimidade da arte, oscilando entre a factualidade do ser da coisa, ao mesmo tempo real mas fabricado, e seu teor de verdade próprio, legitimador da arte, mas sem garantia de sua substancialidade.

Enquanto tais considerações soam razoavelmente claras, não deixa de ser estranho Adorno dizer que “a aparência não é a *characteristica formalis* das obras de arte, mas sim material, o vestígio da danificação que gostariam de revogar” (ÄT 164). Talvez mais estranha ainda é a afirmação seguinte, de a aparência ser produzida pelo ser-feito da arte. Tais formulações parecem provir do caráter paradoxal, dialético e mesmo polissêmico de *Schein* (que pode ser traduzida como aparência, brilho, manifestação, ilusão), transitando da dimensão puramente sensível, e portanto material, do aparecer, até o imaterial e ideativo de uma ilusão metafísica, como vemos no respectivo uso da dialética transcendental de Kant. Assim, o *Schein* das obras seria de fato produzido e sedimentado como um artefato humano, podendo elas se desembaraçar de seu teor ilusório-abstrato precisamente nesse seu devir-produto. Tal exigência está em jogo na exigência de objetividade, de coisalidade, das obras, quando, renunciando a toda figuratividade, querem deixar aparecer apenas e tão-somente o que elas mesmas são em e por si.

Esse estado de coisas converge na problemática do nominalismo defendido por Adorno em sua forma extrema, renunciando a todo cânone composicional preestabelecido, sendo a unidade alcançada de forma puramente ascendente (ÄT 325-34). Na música contemporânea, entretanto, esse nominalismo é enganoso, pois o procedimento dodecafônico e principalmente o serialismo integral pré-formam os particulares, simulando uma harmonização entre eles e o universal que está longe de ser espontânea.¹⁷ Por outro lado, o recurso ao acaso, a pura contingência dos elementos particulares, é também ilusória, pois, no limite, reina uma indiferenciação entre acaso e determinação, entregando a obra a uma dialética funesta entre particular e todo, na qual este último não mais se constitui. Trata-se de uma fuga desesperada da aparência que

16 Essa determinação da arte como tendo sua qualidade própria em seu ser-feito foi salientada também por Heidegger, ao comentar a diferença entre um artefato utilitário, cujo fim prático absorve o ser-feito da coisa, e uma obra de arte, em que não há essa absorção: “O surgimento do ser-criado (*Geschaffensein*) a partir da obra não significa que na obra deva ficar claramente visível que ela foi feita por um grande artista. O que foi feito não deve ser testemunhado como a realização de um mestre, e, com isso, o realizador ser elevado ao reconhecimento público. Não deve ser anunciado o *N.N. fecit*, mas sim o simples *factum est* deve ser mantido aberto na obra” HEIDEGGER, Martin. “Der Ursprung des Kunstwerkes”. In: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, p. 52-3.

17 Muito se comentou sobre a crítica de Adorno ao dodecafonismo; cf., por exemplo, PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 266-7: “O compositor, enquanto ‘sujeito expressivo’, tendo se emancipado junto com o material no período da atonalidade livre e do expressionismo, agora [no dodecafonismo] só pode responder às exigências do material da maneira mais estrita possível. Adorno vê isso como o resultado de um processo histórico de crescente racionalização, pelo qual a expressão subjetiva se objetiva por meio da construção, até o ponto em que a extrema ‘interioridade’ (*Innerlichkeit*) do sujeito solitário do Expressionismo se torna totalmente ‘exteriorizada’ (*entäußert*) e objetificada”.

resulta em uma resolução apenas aparente: “a arte não tem nenhum poder sobre a aparência por meio de sua aniquilação” (ÄT 166).

A mesma dialética polissêmica do *Schein* retorna no âmbito do espírito. Tradicionalmente contraposto como verdade ao âmbito contingente e falho das aparências sensíveis, ele também pode ser dito como aparente-ilusório devido à sua abstração, falta de corporeidade. Muito do teor de verdade da arte consiste em tornar visível, aparente, o que o espírito congrega como ser em si, como verdade das aparências (ÄT 163). Esse tornar visível, porém, é tanto mais enganoso quanto se dá de forma imediata, direta, pois a mediação pela síntese ascendente dos elementos particulares é indispensável e na verdade tornou-se princípio fundamental da espiritualização da arte moderna.

Essa interioridade espiritual tornada aparente traduz-se na concepção kantiana de a obra ser em e para si teleologicamente estruturada, furtando-se ao imperialismo categorial do sujeito (ÄT 171). Como já se pode ler na estética de Kant, a autotelia da arte é índice de uma proto-subjetividade, uma espécie de figuração da liberdade no âmbito sensível-natural. Nos termos da dialética de Adorno, trata-se do primado do objeto, sua anterioridade constituidora do sujeito.¹⁸

Por fim, tal dialética demarca a relação entre coisa e fenômeno, sendo correlata à teoria do conhecimento kantiana e sua distinção entre coisa em si e representação fenomênica. Diferente dela, porém, na arte o fenômeno é essencial e a essência atravessa sua manifestação. Isso conduz a arte a ultrapassar seu teor de coisa, bem como a negar sua determinidade como mero aparecer, como um fenômeno não substantivo. Mais uma vez, entra em jogo a ideia de a arte adquirir uma realidade em segunda potência:

As obra de arte são aparência pelo fato de conduzirem a uma espécie de existência segunda, modificada, o que elas mesmas não podem ser; são fenômeno, pois aquele não-existente nelas, em prol de que elas existem, alcança uma existência, por mais quebrada que seja, mediante a realização estética. A identidade de essência e fenômeno, entretanto, é tão pouco alcançada pela arte quanto pelo conhecimento do real. (ÄT 167)

A estética de Adorno é anti-classicista (ÄT 240-4; “Kritik des Klassizismus”) e anti-romântica, negando os ideais de representatividade, de narrativa e de visão de mundo presentes nesses estilos. Por outro lado, é também anti-expressionista e antissurrealista em certo sentido, opondo-se à legitimidade prévia da interioridade subjetiva como ponto de ancoragem da verdade estético-artística.¹⁹ Sua ênfase recai nas contradições dialéticas virtualmente insuperáveis presentes na negatividade das obras. Em função disso, o conceito de harmonia é frontalmente atacado, pois almeja um polimento e um equilíbrio enganosos entre a essência interior e a aparência externa, entre a dispersão do conteúdo e a unificação formal, entre a interioridade espiritual e a

18 Sobre o primado do objeto, cf. WHITEBOOK, Joel. “Weighty Objects. On Adorno’s Kant-Freud Interpretation”. In: HUHN, Tom. *Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 61ss.

19 Sobre a crítica de Adorno ao classicismo e ao surrealismo, cf. GOEHR, Lydia. “Stimmigkeit und Sinn”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.). *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, pp.139-54.

materialidade sensível (ÄT 229-35). Todos esses equilíbrios seriam falsos, pois a vida das obras somente tem sua força ao evidenciar a impossibilidade de convergência harmoniosa entre esses polos. Quanto mais o desiderato da harmonia se realiza, mais as obras se tornam insuficientes, menos harmônicas se tornam pelo modo como tendem a fazer desaparecer o que deve ser harmonizado: “a dissonância é a verdade sobre a harmonia” (ÄT 168). Somente ao assumir a insuficiência da harmonia pode a obra fazer justiça a seu próprio conceito e à verdade de seu teor espiritual: “a emancipação do ideal de harmonia é um desdobramento do teor de verdade da arte” (ÄT 168). Essa verdade se coaduna intimamente ao caráter expressivo das obras, à sua dimensão mimética, constituindo a verdadeira “função da arte”, qual seja, dar voz ao sofrimento.²⁰

II. Expressão, mimesis e linguagem do sofrimento

Não existe uma solução para o conflito entre a expressão, algo essencialmente mimético, dissonante, e a aparência, que se coaduna à unidade formal – trata-se de uma oposição que se desdobrou historicamente (ÄT 168-70). Da mesma maneira que o ser vivo se exprime através da dor, de uma contradição insuportável, que desafia a sua autoconservação, a expressão nas obras de arte vincula-se à dissonância que reina nos materiais disruptivos na modernidade. Em toda a história, esse elemento mimético e dissonante sempre procurou se expressar na arte; entretanto, a aparência estética, sua ânsia de alcançar uma identidade, aliou-se à pressão social pela manutenção da unificação da bela forma.

A expressão na arte é índice de sua alteridade constitutiva, o momento em que o heterogêneo à unidade ganha voz. Entretanto, ao ser apreendida pela aparência, essa heterogeneidade, alheia/estranha (*fremd*), é tomada como algo ilusório, falso, fictício. Daí a afirmação de Adorno de que aquilo que mais conecta a arte ao heterogêneo a si tem sua força diminuída pela vigilância da cultura (ÄT 169). A dor, que é para os seres vivos algo que contraria sua autoconservação, significa uma alteridade radical para a unidade da obra de arte na dissonância. Ora, a expressão também é algo mimético, uma vez que essa se caracteriza precisamente por estar aquém e fora da constituição unitária da identidade, sendo pré-conceitual.²¹ Na arte, a expressão deixa de ter um valor literal, imediato, como se fosse a voz daquilo que efetivamente sofre, passando a ser uma expressão da própria obra que, por assim dizer, simula uma expressão que não é primeira, autêntica, mas meramente posta, algo fictício. Essa relação dialética entre o mimético e o aparente não contraria simplesmente a mimesis, pois na verdade provém da dialética histórica dela. A mimesis da arte é a semelhança da obra consigo mesma (ÄT 169), pois, não se subjugando a um princípio de identidade que a garanta de uma vez por todas, a obra é dividida em si mesma, devendo sempre simular sua própria identidade. Nesse sentido, todas as obras de arte são um simulacro do que elas pretendem ser, realizando uma mimesis de si mesmas e portanto alcançando uma

20 Bruno Paiva articula de forma muito profícua o caráter expressivo e o teor de verdade da arte presentes na *Teoria estética*. Cf. PAIVA SILVA, Bruno Luciano. *A expressão do inexprimível na Arte: Sobre o conceito de teor de verdade das obras de arte em Theodor W. Adorno*. Belo Horizonte: 2022. Tese.

21 Sobre a mimesis no pensamento de Adorno, cf. FRÜCHTL, Josef. *Mimesis*. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986, e SCHULTZ, Karla L.. *Mimesis on the Move*. Theodor W. Adorno's Concept of Imitation. Paris: Lang, 1990.

identidade não obtida pelos demais entes, que somente alcançam essa identidade através de uma outra coisa.²² Por outro lado, a mimesis na arte não é praticada de modo imediato e não refletido, como na magia, desmascarando-a em sua pretensão de se apresentar como um conhecimento verdadeiro. Aquilo que se aliena na semelhança com um outro não se torna idêntico a si mesmo, mas sim pela mediação total do outro. Na medida em que a mimesis foi objeto de um tabu histórico, ela se refugiou na arte, que ao mesmo tempo a salva e a critica, objetivando-a em um construto que tem a aparência de uma unidade que supera a relação de alteridade alienada presente na mimesis arcaica.²³

A expressão liga-se ao que toda mimesis possui: aproximação entre sujeito e objeto, entrelaçamento entre identidade e diferença. Como o processo histórico de individuação coincide com a separação desses dois polos, a mimesis situa-se no plano trans-subjetivo, ultrapassando as fronteiras das individualidades (ÄT 174ss.). A arte participa do processo de racionalização, realizando esse conhecimento mimético conscientemente pelo espírito, que se assenhora de sua própria natureza.²⁴ Nisso o espírito se põe como se reconhecendo em sua alteridade.

A expressão estética resulta da objetivação de algo não objetivo, a linguagem das coisas²⁵, modelo para a expressão na arte. Essa objetivação não implica, porém, um caráter conceitualmente objetivo da expressão, pois o que fala a partir do artefato é um inobjetivo de segundo grau, não sendo uma duplicação positiva do sujeito, embora este seja necessário como mediação para o que é objetivo: “tristeza, energia, nostalgia” (ÄT 170). As emoções subjetivas são impulsos miméticos aproveitados como material para a obra: não determinam sua expressividade. Somente se apercebe da expressão estética quem entra em sintonia com a obra, vendo como a linguagem das coisas sedimenta processos históricos e modos de percepção do mundo.²⁶

A expressão das obras de arte é objetiva, uma mimesis de algo que a sensibilidade podia experimentar no mundo, mas que foi interdito pela construção da identidade

22 Esse caráter externo/estrangeiro da identificação racional-empírica foi bem elucidado em JARVIS, Simon. *Adorno. A Critical Introduction*. New York: Routledge, 1998, capítulo 2. “A Critical Theory of Society”, pp. 44-71.

23 Como mostra Früchtel na obra citada acima, muito da concepção de mimesis arcaica em Adorno, particularmente a técnica da magia, provém do delineamento desta última por Freud em *Totem e tabu*, capítulo III. “Animismo, magia e onipotência dos pensamentos”.

24 Que a mimesis artística seja fruto de um desdobramento reflexivo-consciente do impulso mimético primitivo, o mimetismo, foi bem elucidado por Michel Davis em seu comentário sobre a mimesis em Aristóteles. Cf. DAVIS, Michel. *The Poetry of Philosophy. On Aristotle's Poetics*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1992. Parte 1. “Mimesis”.

25 Noção criada por W. Benjamin em seu texto “Sobre a linguagem dos homens e sobre a linguagem em geral”. Cf. BENJAMIN, Walter. “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”. In: *Gesammelte Schriften*, vol.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, pp. 140-57.

26 As narrativas de Kafka — um autor muito referido por Adorno (junto a Beckett, por motivos semelhantes) — possuem um caráter irresistível pelo fato de o absurdo tematizado por elas dizer respeito a uma cifra de uma natureza oprimida pela história da civilização, eclodindo como um absurdo tanto mais enigmático quanto mais se dissolve sem resto na normalidade do cotidiano. Sobre a interpretação adorniana de Kafka, cf. FOSTER, Roger. “Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth”. *New German Critique* 118, Vol. 40, No. 1, 2013, pp. 175-98; GERHARDT, Christina. “The Ethics of Animals in Adorno and Kafka”. *New German Critique* 97, Vol. 33, No. 1, 2006, pp. 159-78; FREITAS, Verlaine. KAFKA: “A opacidade semântica do mundo. Um comentário de ‘Anotações sobre Kafka’”, de Theodor Adorno. *Artefilosofia*, Nº23, Dezembro de 2017 pp. 122-46.

conceitual. Desse modo, ela não exprime “alguma coisa”, mas sim o fato de sua identidade não ser conseguida de fora, mas pela tensão entre sua identidade fugidia e a de seus elementos miméticos, dispersos (ÄT 171). Isso implica que o ideal expressivo da arte é o de uma “mímesis objetiva”, resultante da configuração da obra e seu poder de refratar os impulsos subjetivos em elementos materiais que compõem a totalidade da obra. Como falado em várias outras partes da *Teoria estética*, trata-se de uma expressão ligada à força da ipseidade do artefato, ao poder com que exprime o “é assim”, o que transcende o desejo de comunicação do sujeito e toda circulação de valores e significados na realidade empírica. Não apenas as obras verbais, como poesia e a narrativa, mas também a música e a pintura, procuram transformar a linguagem comunicativa em uma mimética, rompendo o vínculo comunicacional para integrar todos os elementos sgnicos como componentes materiais, cujo mutismo ganha uma eloquência a partir do próprio artefato. O sujeito se cala para que a obra fale em seu lugar, e nos interpele, nos olhe, nos coloque um enigma: não é difícil perceber que a objetividade da obra absorve a subjetividade do sujeito e passa a atuar como princípio mediador, invertendo o tradicional papel de objeto perante o sujeito que se toma como a fonte de mediação por excelência.²⁷

Essa expressão objetiva das obras funciona como um testemunho da emergência primeira da subjetividade, ao sair da fusão com a natureza (ÄT 172). A eloquência do objeto significaria a marca dessa história originária do surgimento da fala, da eloquência, do expressivo quando ainda não havia diferença entre o significante e significado, entre signo e imagem, entre intenção e comunicação. A obra dá testemunho do que é não subjetivo no sujeito, que o constitui internamente, aquém da malha conceitual, fundamento da consciência. Esse ideal de objetividade, porém, somente é alcançado pela transposição dos impulsos subjetivos em objetivos, por meio de uma mímesis que transfigura os elementos empíricos em componentes da própria obra, perfazendo o ato de espiritualização, quando a diferença entre espírito e natureza é tanto negada quanto conservada no artefato.²⁸ A arte se constitui necessariamente por meio da dominação da natureza pelo espírito, mas este ato não se dá sobre simplesmente o diferente, o outro, mas sobre si mesma. Trata-se de um domínio cuja reflexividade é radical, desfazendo-se do caráter violento da racionalidade fim-meio. Enquanto esta transforma o outro em um objeto, na arte a obra se transforma na imagem de um em-si, absorvendo todas as intenções subjetivas e as dissolvendo.

27 Essa concepção de emudecimento do sujeito e a consequente eloquência da obra constitui a base para a interpretação da poesia de Hölderlin por Adorno. Cf. ADORNO, Theodor Wiesengrund. “Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins”. *Gesammelte Schriften*, vol.11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, pp. 447-91.

Para comentários sobre esse texto, cf. SAVAGE, Robert. “Adorno’s Philopolemology. The ‘Parataxis’ Speech as Example”. *European Journal of Social Theory* 8(3): 281–295; SILVEIRA, Sara Juliana Pozzer. “Adorno e a poesia tardia de Hölderlin”. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo* – Dossiê nº 12, Novembro de 2012, pp.78-98.

28 O conceito de espiritualização, nuclear nesse cenário conceitual, foi bem exposto por Zuidevaart: “Por mais paradoxal que possa parecer, a história da materialização artística é uma história de progressiva espiritualização. Se a arte deve continuar seu resgate reflexivo do desconhecido e estrangeiro, as obras de arte precisam se tornar cada vez mais espiritualizadas” ZUIDEVAART, Lambert *Adorno’s Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*. Cambridge: The MIT Press, 1991, p.117.

Embora na arte pré-moderna haja momentos de prevalência da expressão sobre a forma e vice-versa, interessa mais pensar o quanto a modernidade estética é marcada pela íntima e profunda interdependência desses dois polos: o caráter expressivo surge do extremo rigor formal e a forma resulta do deixar-se levar pelo caráter mimético-expressivo (ÄT 173-6). A expressão, constituída pela cegueira dos impulsos inconscientes, do mimético-disperso, da multiplicidade quase caótica, existe em função do rigor reflexivo da forma. Isso implica a superação do dualismo entre forma e conteúdo, pois uma surge da outra, na medida do uso do arbítrio no não-arbitrário, ou seja, do reflexivo no inconsciente, o que é chamado por Adorno de sentimento formal ou sentimento da forma (*Formgefühl*). O em si da coisa, sua irracionalidade de fundo, é alcançado por meio da extrema racionalidade formal, quando a não-arbitrário do sentimento formal corresponde à necessidade de articulação da obra, ultrapassando tanto a necessidade natural quanto a contingência, o caótico. A arte somente faz justiça ao acaso ao seguir de forma não-deliberada sua própria necessidade interna, que não é transparente ao procedimento reflexivo, consciente. Qualquer tentativa de estabelecer um meio-termo entre o acaso e a necessidade falha, pois os extremos se tocam ao serem seguidos por si mesmos, sem suavização ou procedimento intencional, por meio de acréscimos, ornamentos ou inserção de elementos *ad hoc*.²⁹

A interioridade subjetiva está associada intimamente à expressão, e nessa medida é também afetada por uma dialética semelhante (dos extremos que se tocam) (ÄT 176-9). A recusa dessa interioridade se associa a uma fraqueza do eu, a uma intolerância da ambiguidade, do que é sexualmente flutuante, fluido, enquanto na arte o tabu mimético pode ser lido como índice dessa mesma recusa do que é por demais subjetivo, incerto. As vanguardas do início do século XX foram marcadas por um antipsicologismo, por uma recusa da interioridade subjetiva, em favor de uma objetividade das formas, da pureza construtiva do artefato, mas essa recusa da interioridade também serviu ao *status quo*, como negação abstrata de uma subjetividade ao mesmo tempo prometida e frustrada pelo movimento de interiorização da modernidade capitalista. Esta cunhou a interioridade associada ao movimento protestante, como contraposição a uma ordem feudal preestabelecida, mas ao mesmo tempo delineou-a como por demais fraca e inoperante para com a nova ordem que se estabeleceu. Isso significa que o eu se tornou um componente ideológico. A arte gostaria de revogar esse estado de coisas, mas isso somente é alcançado através de um procedimento dialético interno, pois para o espírito negar sua fraqueza e seu caráter ideológico, precisa voltar-se para si mesmo. Tanto a

²⁹ Lydia Goehr traz uma formulação interessante, relativa aos extremos da forma plenamente racionalizada (como no serialismo integral) e do puro acaso (como algumas obras de Jean Arp e da música aleatória): “A forma processual (...) se opõe àqueles que renunciam ao método para entregar tudo ao puro acaso. Elevado à condição de absoluto, o jogo de dados representa um extremo que converge com o extremo oposto: a organização total. O acaso sem forma é vazio, a forma sem acaso é cega – e vice-versa”. Escrita como uma analogia à ideia de Kant de que “intuições sem conceito são cegas, pensamentos sem intuições são vazios”, a última formulação deveria ser invertida (o que talvez esteja contemplado no “e vice-versa”), pois o que na *Teoria estética* corresponde às intuições na *Crítica da razão pura* é o acaso (ou seja, a multiplicidade, contradição e dispersão miméticas), enquanto o correspondente ao pensamento é a forma (ou seja, a síntese, a aparência, o sentido), resultando então em: “o acaso sem forma é cego, a forma sem acaso é vazia”. GOEHR, Lydia. “Stimmigkeit und Sinn”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.). *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, p. 146.

exteriorização quanto a introspecção constituem faces da mentira ideológica de uma subjetividade incapaz de se aperceber do que há de verdadeiro e falso em si mesma. E ambas podem coexistir no mesmo indivíduo, que lamenta incessantemente suas dores internas, enquanto se compraz na devoção a objetos externos e atitudes desprovidas de qualquer aprofundamento reflexivo.

A expressão estética tem um caráter arcaico, resquício da onipotência dos pensamentos no registro mágico-animista, pois toda ela baseia-se na imitação, na crença cega de que a duplicação mimética tem poder sobre a realidade (ÄT 178-9). Entretanto, o que é expresso adquire uma realidade que não se pode simplesmente apagar ou anular. O mimético é uma forma de contrariar a reificação que pesa sobre o sujeito. A expressividade estética situa-se nessa aporia do arcaico e do progressista, do resíduo mágico e da saída do aprisionamento pelo sortilégio da racionalidade instrumental. Essa situação não é decidida pela recusa radical da expressão, que pode significar mero conformismo ao mundo reificado, ou um protesto contra ele, pois muitas obras extraem expressividade da ausência total de uma expressão positivamente verificável. De qualquer forma, o que há de verdadeiramente expressivo na arte provém do silenciamento do sujeito, que deixa a coisa falar em seu lugar, como vimos Adorno localizar na parataxe de Hölderlin.

O percurso que trilhamos procurou mostrar o quanto o sentido da arte se tornou incerto em um mundo totalmente desencantado, desiludido quanto ao que a promessa iluminista de liberdade do indivíduo poderia se consubstanciar na vida em sociedade. Obrigada a se articular em função de procedimentos nominalistas, cuja recusa de princípios universais prévios tanto mais confere eloquência à articulação dos particulares em seu interior, a obra de arte modernista ao mesmo tempo recusou uma aparência de totalidade e perseguiu um anseio de identificação *sui generis*, aberto à indeterminação, ao acaso e ao heterogêneo. É precisamente o vigor de seu movimento autocrítico que franqueia à arte sua função, que é ao mesmo tempo intra e extra-estética, tanto histórica quanto “estrutural”, a saber, de expressão do sofrimento, compreendido como pautado pelas cisões, fissuras e antagonismos de toda ordem, incrustadas nos subterrâneos da individualidade. Essa função crítico-expressiva constitui o oposto exato da lógica da mercantilização cultural, que não apenas alimenta ilusoriamente o sujeito com satisfações positivas (sempre a um passo da decepção e da obsolescência), quanto ainda produz sistematicamente a suavização catártica do sofrimento. Por mais que o direito de existência da arte seja incerto, como diz Adorno, algo na realidade exige sua continuidade, clama por uma linguagem própria, que não ceda à positividade cientificista ou às falsificações industrializadas de nossa experiência vital.

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*, vol.11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. “Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins”. In: *Gesammelte Schriften*, vol.11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, pp.447-91.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Dissonanzen*. Einleitung in die Musiksoziologie. In: *Gesammelte Schriften*, Vol.14. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- BENJAMIN, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. In: *Gesammelte Schriften*, vol.I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp.431-71.
- BENJAMIN, Walter. “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”. In: *Gesammelte Schriften*, vol.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, pp.140-57.
- BERNSTEIN, J. M.. *Adorno. Disenchantment and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CACHOPO, João P. B. G. *Verdade e enigma no pensamento estético de Adorno*. Tese. Lisboa. 2011.
- DAVIS, Michel. *The Poetry of Philosophy*. On Aristotle’s Poetics. Lanham: Rowman & Littlefield, 1992.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian. “Einleitung”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.) *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, pp.XXX
- EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian. *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, pp.1-19.
- FOSTER, Roger. Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth. *New German Critique* 118, Vol. 40, No. 1, 2013, pp.175-98.

FREITAS, Verlaine. Kafka: A opacidade semântica do mundo. Um comentário de “Anotações sobre Kafka”, de Theodor Adorno. *Artefilosofia*, N°23, Dezembro de 2017 pp.122-46.

FRÜCHTL, Josef. *Mimesis*. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986.

GERHARDT, Christina. The Ethics of Animals in Adorno and Kafka. *New German Critique* 97, Vol. 33, No. 1, 2006, pp.159-78.

GOEHR, Lydia. “Stimmigkeit und Sinn”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.). *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlin: Walter de Gruyter, 2021, pp. 139-54.

HEIDEGGER, Martin. “Der Ursprung des Kunstwerkes”. In: Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, pp.1-74.

HESSE, Christoph. “Kunst, Gesellschaft, Ästhetik”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.). *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlin: Walter de Gruyter, 2021, pp.29-42.

HOGH, Philip. “Situation”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.) *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlin: Walter de Gruyter, 2021, p.43-58.

HOHENDAHL, Peter Uwe. “Looking Back at Adorno’s Ästhetische Theorie”. *The German Quarterly*, Vol. 54, No. 2 (Mar., 1981), pp. 133-148.

HULLOT-KENTOR, Robert. “Font Null. The First Sentence of Aesthetic Theory”. In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian (Orgs.). *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlin: Walter de Gruyter, 2021, pp.21-8.

JARVIS, Simon. *Adorno*. A Critical Introduction. New York: Routledge, 1998.

JAY, Martin. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

MENKE, Christopher. *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

PADDISON, Max. *Adorno’s Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

PAIVA SILVA, Bruno Luciano. *A expressão do inexprimível na Arte: Sobre o conceito de teor de verdade das obras de arte em Theodor W. Adorno*. Belo Horizonte: 2022. Tese.

SAVAGE, Robert. Adorno's Philopolemology. The 'Parataxis' Speech as Example. *European Journal of Social Theory* 8(3): 281–295.

SCHULTZ, Karla L.. *Mimesis on the Move*. Theodor W. Adorno's Concept of Imitation. Paris: Lang, 1990.

SILVEIRA, Sara Juliana Pozzer. Adorno e a poesia tardia de Hölderlin. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê nº 12*, Novembro de 2012, pp.78-98.

TRÄNKLE, Sebastian. "Schein und Ausdruck". In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian. *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlim: Walter de Gruyter, 2021, pp.105-122.

WHITEBOOK, Joel. "Weighty Objects. On Adorno's Kant-Freud Interpretation". In: HUHN, Tom. *Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp.51-78.

ZUIDEVAART, Lambert *Adorno's Aesthetic Theory*. The Redemption of Illusion. Cambridge: The MIT Press, 1991.