CONSIDERAÇÕES ACERCA DE UMA ESTÉTICA NEGATIVA EM THEODOR W. ADORNO

Fábio Caires Correia¹

Oneide Perius²

RESUMO

A obra de arte é um fato social. É um produto social de indivíduos sociais, e sua lógica é construída a partir dessa visão. Mas deve principalmente ser autônoma. É na arte que a radicalidade da dialética encontra sua maior expressão. Pois, sendo expressão dialética e, ainda, negativa, ela é ao mesmo tempo social e antissocial. É a partir desta tensão entre autonomia e determinação que é desenvolvida a *Teoria Estética* (*Ästhetische Theorie*). O objetivo deste texto é, neste sentido, apresentar a radicalidade da teoria estética negativa adorniana como uma tentativa de trazer à luz não só outro *esquecido* pela razão moderna, mas, e de forma mais específica, pensar a liberdade em meio a uma sociedade de não-liberdade. A estética negativa, enquanto sensibilidade e movimento para o não-idêntico é, neste sentido, moção e fundamento de apoio à ética, enquanto propensão a uma possível *vida menos errada*.

Palavras-chave: Teoria Estética; Arte; Autonomia; Ética; Theodor W. Adorno

ABSTRACT

The work of art is a social fact. It is a social product of social individuals and its logic is constructed from this vision. But it must mainly be autonomous. It is in art that the radicality of dialectics finds its greatest expression. For, being a dialectical and even negative expression, it is both social and antisocial. It is from this tension between autonomy and determination that the Aesthetic Theory (*Ästhetische Theorie*) is developed. The purpose of this text is, in this sense, to present the radicality of the Adornian negative aesthetic theory as an attempt to bring to light not only another forgotten by modern reason, but, more specifically, to think of freedom in the midst of a society of non-freedom. Negative aesthetics, while sensibility and movement towards the non-identical, is, in this sense, a motive and foundation of support for ethics, as a propensity to a possible life less wrong.

¹ Doutorando em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: fabio.aires@acad.pucrs.br

² Professor Adjunto de Filosofia na UFT – Universidade Federal do Tocantins; Professor no Mestrado Profissional em Prestação Jurisdicional e Direitos Humanos UFT/ESMAT. E-mail: oneidepe@yahoo.com.br

Keywords: Aesthetic Theory; Art; Autonomy; Ethics; Theodor W. Adorno

A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade³.

Theodor W. Adorno

Jürgen Habermas num relato pessoal sobre o seu primeiro encontro com Theodor W. Adorno, em 1956, no *Institut für Sozialforschung* em Frankfurt am Main, afirmava ser surpreendente a forma pela qual Adorno transformava argumentos estéticos, debatidos num contexto filosófico, em imediata evidência política. Para Habermas (2003), a impressão predominante era de uma centelha iluminista que queria emergir da escuridão do incompreendido, prometendo tornar transparentes conexões silenciadas. Esse *estranhamento* habermasiano se estende aos leitores desavisados quando confrontados com obras como a *Teoria Estética*, *Dialética Negativa*, ou ainda, *Minima Moralia*. A justaposição das contradições e a profundidade da crítica enquanto método e conteúdo do próprio pensar, especialmente nestes textos, é notável. O uso dialético dos conceitos, uma espécie de constructo móbil que possibilitasse ao conceito ir para além de si mesmo, tem por único objetivo salvaguardar a primazia do objeto, do não-idêntico. Na dialética adorniana nada se configura como *suprassunção*. Este é o sentido de sua constante e imanente negatividade dialética.

O método dialético negativo perpassa se não todos, pelo menos a maior parte de seus escritos. Resumidamente pode ser entendido como total recusa à síntese. Para Freitas (2005), esse projeto de uma dialética sem síntese, portanto negativa, é levado a cabo de forma enfática ao trazer à teoria as tensões irresolvíveis nas obras de arte. Se em Hegel, a dialética é determinada pelo Espírito Absoluto, isto é, pela identidade sujeito-objeto, para o frankfurtiano, “ela deve ser uma dialética da identidade e da não-identidade, para o qual o polo factual correspondente não aparece meramente como pensamento, mesmo que só possa ser compreendido como pensamento” (WIGGERSHAUS, 2003, p. 63).

³ ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1990a, p. 14.

Em Adorno, a obra de arte é um *fait social*, ou seja, um produto social de indivíduos sociais, ainda que os determinismos do materialismo histórico se mostrem difusos, sua lógica é construída a partir dessa visão. Mas deve, principalmente, ser autônoma. É na arte que a radicalidade da dialética encontra sua maior expressão. Pois, sendo expressão dialética ela é ao mesmo tempo social e antissocial. É social por se fazer e permanecer antítese do social, isto é, capaz de desvelar uma possível vida correta a partir do todo falso social. Neste momento a autonomia da arte apresenta-se como fuga à mera imitação. É a partir desta tensão entre autonomia e determinação que se desenvolve sua *Teoria Estética* (*Ästhetische Theorie*).

O objetivo deste texto é, neste sentido, apresentar a radicalidade da teoria estética negativa adorniana como uma tentativa de trazer à luz não só outro *esquecido* pela razão moderna, mas, e de forma mais específica, pensar a liberdade em meio a uma sociedade de não-liberdade. A estética negativa, enquanto sensibilidade e movimento para o não-idêntico é, neste sentido, moção e fundamento de apoio à ética, enquanto propensão a uma possível *vida menos errada* (FREYENHAGEN, 2013).

O pressuposto básico da estética de Adorno é a da autonomia da arte. Esta autonomia é concebida paradoxalmente por que, por um lado a obra de arte é considerada como uma mônada autônoma e por outro como um produto da cultura. Isto é compreensível se relacionarmos tais premissas com o marco filosófico no qual se formularam as categorias de sua estética, ou seja, a partir da *Dialektik der Aufklärung* (*Dialética do Esclarecimento*) como desdobramento da razão instrumental⁴. Para Adorno e Horkheimer (1985), o processo do esclarecimento significa o desenvolvimento de formas de pensamento, culturais e sociais que tendem à eliminação de tudo aquilo que não é idêntico, segundo leis, categorias, princípios abstratos e quantitativos de equivalência e mudança. “O preço da dominação não é meramente a alienação

⁴ Segundo Wellmer, a *Dialética do esclarecimento* continua sendo um texto chave para entendermos a *Teoria Estética*, pois ali se desenvolve uma dialética da subjetivação e objetivação e, também, uma dialética da aparência estética. Neste sentido, a recíproca interpenetração de ambas as dialéticas é o princípio motor da *Teoria estética*. Cf. WELLMER, Albrecht. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.

dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 35). Para os autores são esses os signos do processo de racionalização e coisificação que caracteriza a história até o presente (Cf. ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 17ss). Só a arte, ou mais exatamente certas formas de arte podem resistir à opressão do princípio de identidade. Trata-se daquela arte autônoma, uma *monáda sem janelas*⁵ (Cf. ADORNO, 1990a, p. 15, 301), e que se opõe à sociedade em que é produto. É a arte que fala *para* além de sua clausura monadológica em meio a aparência, tanto do mundo existente como do não-existente, da utopia, do que deveria ser. Esta é a arte autêntica, a que resiste à razão identificadora, fazendo, assim, uma *promesse de bonheur*.

Diferente dos *Cursos de estética* (1953) de Hegel, da *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) de Benedetto Croce ou de grandes outros manuais, a *Teoria Estética* não é um tratado sobre a arte em geral. Mas antes, e, sobretudo, “o resultado de amadurecidas reflexões filosóficas sobre a obra de arte moderna, expressas, [...] em forma de aforismos” (ZUIN *et al.*, 2015, p. 65-68). A escrita em aforismos, muito próxima à do seu amigo e colaborador intelectual Walter Benjamin (1892-1940), simboliza a tentativa de solapar todo e qualquer sistema que se pretenda erigir como saber absoluto, isto é, “mostrar a verdade do isolado, do individualizado” (VALLS, 2002, p. 159).

Antes de qualquer coisa precisamos situar a *Teoria Estética* no conjunto da obra de Adorno para que possamos perceber o veio profundo que liga a estética à ética, ou ainda, como bem lembra Negt (2005) à atualidade política de suas abordagens. Sabe-se que todo pensamento do jovem Adorno – que culmina com as grandes obras *Dialética do Esclarecimento* (1947), *Minima Moralia* (1951) e *Dialética Negativa* (1966), publicadas ao longo e logo depois da segunda grande guerra – busca refletir sobre o lugar e a possibilidade de sobrevivência da filosofia e do pensamento crítico de modo geral em um contexto de uma sociedade administrada. Esta sociedade, cuja dinâmica interna é explicada pela

⁵ Referência à expressão de Leibniz que atribui a mônada o fechamento em si mesma, como se ela fosse sem janelas. Cf. LEIBNIZ, G. W. *La monadologia*. Traducción Antonio Zozaya. Biblioteca economica Filosófica: Madrid, 1889, Prep. VII, p. 10.

vigência absoluta de uma racionalidade instrumental, esconde este seu princípio organizador através de um conjunto de produtos culturais que, longe de incentivarem e mesmo possibilitarem a reflexão por parte dos indivíduos, provoca uma anestesia da capacidade reflexiva exatamente por serem produtos de mero entretenimento. Assim, a verdadeira lógica de administração social, profundamente coincidente com a lógica econômica das sociedades capitalistas avançadas, se esconde sob esta rede de produtos que oblitera qualquer capacidade reflexiva. Faz-se necessário salientar que a referida lógica da sociedade administrada é a lógica que danifica a vida. Portanto, se Adorno se ocupa da arte e da reflexão estética, é pelo fato de ver aí possibilidades de desvelar a dinâmica da sociedade reificada e de se furtar, ainda que por breves instantes, de sua lógica.

Se a modernidade apresenta a racionalidade como portadora do ideal de uma humanidade livre e emancipada, os rumos desta mesma racionalidade, atrofiada em sua dimensão instrumental, desmentem completamente seu impulso inicial. No entanto, diferentemente de muitos diagnósticos da época que viam na sociedade totalitária um *déficit* de racionalidade, para Adorno trata-se muito mais de uma realização desta racionalidade. Dessa maneira, a arqueologia da dimensão totalitária da razão ocupará grande espaço no conjunto da obra do filósofo de Frankfurt. Assim, ainda que se possa abordar com a razão, através de uma crítica imanente, a estreiteza da racionalidade nas sociedades contemporâneas, é na obra de arte que esta lógica da sociedade administrada se torna plenamente visível ao contrastar com a exigência de liberdade vigente na sua lógica de composição.

A *Teoria Estética*, desse modo, é uma obra profundamente coerente com o conjunto da reflexão filosófica de Adorno. O impulso inicial dessa constante ocupação com o mundo da arte, com as obras concretas bem como com a sua teoria, é a obstinada contraposição que a obra de arte pode ser em relação à sociedade administrada. Se, por um lado, os produtos da indústria cultural são apologeticos de uma sociedade da aparência, por outro lado, as autênticas obras de arte são aparências enquanto negação determinada da aparência social. “O antissocial da arte é a negação determinada da sociedade determinada” (ADORNO, 1990a, p. 335). No interior do *todo falso* da sociedade administrada,

se oculta do sujeito sua condição reificada. Neste sentido, a violência exercida sobre o sujeito pela sociedade industrial é a de atrofiar e esterilizar completamente a imaginação e espontaneidade do consumidor cultural adestrando-o para uma identificação total e imediata com a realidade (ADORNO & HORHEIMER, 1985, p. 99ss). A arte, portanto, ao resguardar este lugar não-idêntico em relação à totalidade social, é portadora de uma exigência de liberdade que a sociedade administrada não pode suportar.

De acordo com Wiggershaus (2003), a arte em Adorno tem dupla função: i) a de dizer como as coisas são (*Commen c'est* – Becket) e ii) a de dizer como as coisas deveriam ser (*promesse de bonheur* – Stendhal). No que se refere à primeira das funções, Adorno inicia sua grande obra dizendo que “todas as tentativas de restituir uma função social, que fosse possível resumir aquilo de que a arte dúvida ou expressa uma dúvida, fracassaram” (ADORNO, 1990a, p. 9). Neste sentido, o objetivo primeiro da *Teoria Estética* será o de investigar o problema da existência da arte, pois falar da arte numa dimensão social pressupõe sua própria existência enquanto arte, sua autonomia e imanência. A premissa que justifica tal busca ancora-se na ideia de que a arte, pela insurgência da indústria cultural, converteu-se num aparato eminentemente ideológico, servindo-se apenas aos interesses da reprodução neutralizando qualquer perspectiva de conhecimento. Após constatar o declínio da arte, num segundo momento, inicia-se uma tentativa de investigar a possibilidade de sua redenção. Nesse momento a arte é vista não só como *promessa de felicidade*, mas também como capacidade crítica de desvelamento do substrato ideológico promovido pela Indústria cultural.

O duplo caráter da arte como autonomia e como *fato social* estão em comunicação sem abandonar a zona de sua autonomia. Nesta relação como o empírico, as obras de arte conservam, neutralizado, tanto o que em outro tempo os homens experimentaram da existência, como o que seu espírito expulsou dela. Também tomam partido na clarificação racional porque não mentem: não dissimulam a literalidade enquanto fala a partir delas. São reais como respostas às perguntas que vêm de fora (ADORNO, 1990a, p. 16).

Enquanto por um lado a arte é um produto do trabalho social do espírito – um fato social –, por outro, é *autêntica*, pois além de ser antítese da sociedade administrada, ela provoca no indivíduo habituado aos produtos da

indústria da cultural um violento choque. Para Albrecht Wellmer, a arte (autêntica) é negativa, antitética em relação à realidade empírica, em três sentidos:

(1) a arte é negativa como autônoma, isto é, como uma esfera de validade *sui generis*; (2) é negativa como crítica, isto é, como crítica dirigida contra a realidade empírica; e (3) é negativa, como criticamente ultrapassada de cada normatividade estética previamente encontrada (WELLMER, 2003, p. 35-36).

Deste modo, é experimentada como irrupção de algo completamente novo e que, tal como a memória involuntária proustiana, quebra completamente a linearidade na qual pretensamente o sujeito se via constituído (FLICKINGER, 2003, p. 533-550). A subjetividade é abalada. Numa sociedade em que padrões estéticos sempre idênticos (*Immergleiche*) constituem uma barreira opaca que torna a realidade impenetrável, a genuína experiência estética proporciona uma espécie de deslocamento, um abalo sísmico, uma desagregação da subjetividade mutilada ou alienada, da qual novas formas subjetivas podem emergir.

Exatamente pelo fato de os consumidores dos produtos da indústria da cultura estarem habituados a uma lógica em perfeito acordo com o estado de coisas vigente na sociedade, seu contato com a autêntica obra de arte não é nem um pouco tranquila. Na *Teoria Estética*, Adorno usa o termo *Erschütterung* (*estremecimento*) para justificar esse contato.

O estremecimento, contraposto diametralmente ao conceito habitual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, não aparece ao prazer. Mas sim, é uma advertência da liquidação do eu, que estremecido compreende sua própria limitação e finitude. Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu que a Indústria Cultural leva a cabo (ADORNO, 1990a, p. 364).

Freitas (2005, p. 46) descreve este momento de encontro entre a subjetividade danificada e a obra de arte como sendo

[...] uma perda do referencial previamente estabelecido, como que uma invasão da esfera da subjetividade por um processo alheio, em que a consciência percebe-se como determinada intimamente através de algo que lhe retira o centro de sua própria fixidez identitária. É um momento de desprazer, associado à dor da ruptura da consciência em relação às mediações usuais frente ao mundo em geral e ao próprio corpo. Nessa medida é um instante de

imediatidade, mas, paradoxalmente, causado por uma mediação radical, operada pelo contato com a obra de arte.

Portanto, de modo semelhante à filosofia que, como consta no início da obra *Dialética Negativa* “mantém-se viva porque se perdeu o instante de sua realização” (ADORNO, 1990b, p. 15), também a arte sobrevive a partir deste elemento de profunda negatividade. “Quando Adorno denomina tal conceito de arte como sendo “negativo”, com isto tem em mente o que ele denomina como sua “antítese da *empiria*”” (WELLMER, 2003, p. 35). Certamente, em uma sociedade plenamente livre e humana, a arte não passaria de apologia ao estado de coisas existente e, portanto, se auto-anularia. Nisto Hegel tem plena razão: a autodissolução da arte exatamente pelo fato de esta ter realizado sua função enquanto manifestação sensível do espírito absoluto. No entanto, uma vez que não é assim, uma vez que o ideal de humanidade do qual a arte se alimenta é permanentemente bloqueado, ela deve permanecer no exercício de expressão, ainda que seja negativo. “Tendo em vista a degeneração da realidade, a inevitável essência afirmativa da arte, se tornou insuportável” (ADORNO, 1990a, p. 10).

A autêntica obra de arte, dessa maneira, constitui-se como negatividade em relação à sociedade. “Sem dúvida, a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo que, por sorte ou por desgraça, se fechou, se dá por meio da não-comunicação, e nisso precisamente aparecem como fraturas do mesmo” (ADORNO, 1990a, p. 15). Exatamente pelo fato de a obra de arte inaugurar um espaço não integrado à lógica social, ou seja, não-idêntico em relação à racionalidade vigente, é que ela desempenha sua função como negação determinada da totalidade social. No entanto, não se pode interpretar a obra de arte como se esta fosse uma apresentação definitiva do mundo verdadeiro em oposição ao mundo falso da realidade. A arte autêntica não se apresenta como imagem do mundo verdadeiro. Ela, ao invés disso, sabe de seu caráter efêmero. Adorno a compara ao fogo de artifício que ilumina e logo em seguida se consome.

O fenômeno dos fogos de artifícios caracteriza tipicamente as obras de artes, pois devido à sua fugacidade e enquanto entretenimento vazio, apenas são tomados pelo olhar teórico [...] Os fogos de artifícios são *aparição κατ' ἐξοχήν*: algo que aparece empiricamente, liberado do peso da empiria, da duração, num céu celeste e produzido,

advertência, escritura que acende e desaparece, mas que não pode ser lido enquanto significado. O isolamento do âmbito estético, longe dos fins, como algo completamente efêmero, não é sua determinação formal (ADORNO, 1990a, p. 125).

Desse modo, a arte autêntica, aquela que resiste à integração social, é o espaço onde sobrevive a esperança de uma libertação, uma utopia, uma possibilidade de transformação da ordem objetiva. Tudo na arte denuncia a sociedade na qual está imbricada. "O caráter monadológico das obras de arte não se formou sem culpa da monstruosidade monadológica da sociedade, mas só por seu intermédio atingem as obras de arte aquela objetividade, que transcende o solipsismo" (ADORNO, 1990a, p. 455). Dessa forma, a arte é, para Adorno, a sobrevivência de um elemento crítico no interior da sociedade reificada.

A obra de arte tem a capacidade do materialismo dialético atribuído antimaterialisticamente. Na sua própria situação, fechada monadologicamente, ela conduz a situação que está objetivamente imposta tornando-se crítica da situação. O verdadeiro limite entre a arte e os outros conhecimentos pode ser que estes são capazes de pensar além de si mesmo sem se abdicar, enquanto a arte preenche por si mesma, no lugar histórico em que se encontra, tudo o que é feito (ADORNO, 1990a, p. 385).

A arte é a negação determinada da experiência estética, pois nos permite romper com a lógica conceitual e identificante do eu, colocando-nos em direção ao outro como outro. Por ser enigmática e, de certa forma, não capturável pelo pensamento *conceitual*, ela comporta em si a particularidade de preservar a *proximidade na distância*. Ser familiar, porém, sem deixar de ser estranho. A experiência concreta com a obra de arte deve necessariamente vir acompanhada da reflexão sobre essa concretude. A *mimesis*, neste sentido, adquire um papel central dentro do arcabouço teórico adorniano. No entanto, tal conceito deve ser lido não como mera adequação com fins à auto-conservação, mas como refúgio da liberdade e saída ao não-idêntico.

A arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado [...] que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reacção à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado. Pois, o objectivo de toda a racionalidade, da totalidade dos meios que dominam a natureza, seria o que

já não é meio, por conseguinte, algo de não-racional. Precisamente, esta irracionalidade oculta e nega a sociedade capitalista e, em contrapartida, a arte representa a verdade numa dupla acepção: conserva a imagem do seu objectivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade (ADORNO, 1990a, p. 68).

Na *Teoria estética a mimesis* é vista, de acordo com Gagnebin (1993), como uma dimensão essencial do pensar, *uma* dimensão de aproximação não violenta, que o prazer suscitado pelas metáforas nos devolve. É uma abertura para o Outro isenta de qualquer estrutura racionalizante. Mais que tremor e reconhecimento da estranheza do objeto, o comportamento mimético exclui qualquer possibilidade de violência advinda do sujeito que é afetado. Neste gesto, como bem lembra Gagnebin, o sujeito não apaga nem submete o outro a si mesmo num gesto prepotente, mas acolhe-o em sua total estranheza.

O estremecimento é a marca do comportamento mimético na experiência estética – e moral – na medida em que, por seu intermédio, a natureza e a alteridade são postas como algo que transcende a mera matéria para a autoconservação, e dotados de uma dignidade própria, não-idêntica ao sujeito [...] Desse modo, o mimético na experiência estética possui uma dinâmica que é a própria condição de possibilidade experiência moral (ALVES JÚNIOR, 2005, p. 285-286).

A arte não pretende imitar a natureza, mas sim seu *belo natural*, não “um belo natural singular, mas o belo natural em si” (ADORNO, 1990a, p. 113). Para Adorno, belo natural foi retirado da reflexão estética através da dominação crescente dos conceitos de liberdade e de dignidade humana, inaugurado por Immanuel Kant, e consequentemente transferido para a estética de Schiller e Hegel, de acordo “com o qual no mundo não há que respeitar nada mais que o sujeito autônomo se deve a si mesmo. A verdade dessa liberdade para o sujeito é ao mesmo tempo falsidade: falta de liberdade para o outro” (Adorno, 1990a, p. 98). Neste sentido, de acordo com D’Ângelo (2009), o envolvimento com a cultura iluminista, a noção de sujeito transcendental e a compreensão da arte como finalidade sem fim explicam a autonomia atribuída por Kant ao fenômeno estético, assim como a necessidade, por ele reconhecida, de uma nova postura do homem em relação à natureza. Em nome do avanço da ciência foi preciso, segundo Kant, que o sujeito não se dirigisse mais à natureza como um aluno se dirige ao mestre, esperando suas lições. Rompeu-se, com a ciência moderna e a revolução

copernicana de Kant, a ideia de que o sujeito deve se adequar à natureza para conhecê-la, pois não há uma ordem a descobrir na natureza, e sim a ordem que o pensamento dá à natureza.

A partir disso o belo natural foi gradualmente sendo substituído pelo belo artístico. Uma vez que “a transição do belo natural para o belo artístico é dialética enquanto transição para a dominação” (ADORNO, 1990a, p. 120), a tentativa de repensar o belo natural enquanto centralidade na reflexão estética é para Adorno essencial. Essencial, pois nos possibilita pensar um estado de não-dominação, aquilo que ainda não foi submetido às regras da sociedade administrada. “O belo natural é o vestígio do não-idêntico nas coisas, sob o sortilégio da identidade universal. Enquanto ele agir, nenhum não-idêntico lá existe positivamente” (ADORNO, 1990a, p. 114).

Ele não pode ser referido, portanto, como Kant pensava, apenas à qualidade comunicável e desinteressada da sensação, no seu aspecto conforme às faculdades epistêmicas do sujeito. Muito diversamente, Adorno pensa o belo natural como imerso na dialética do esclarecimento, como processo dotado de densidade histórica, portanto. O “sortilégio da identidade universal” é um momento histórico, da constituição da experiência e da razão como produtos idênticos, a partir do imperativo de dominação da natureza interna e externa, necessária à autoconservação do sujeito. Desse modo, o “vestígio” que o belo natural conserva nas coisas é a expressão da não-identidade da razão e do mundo objetivo (ALVES JÚNIOR, 2005, p. 305).

Em toda experiência estética autêntica encontramos com a negação de alguns dados sociais dominantes. A arte é negatividade num meio social que aspira sempre pela dominação do universal. Ela representa aquilo que não pode ser simplesmente visto como um elemento de uma categoria geral, intercambiável com qualquer outro elemento, mas que constitui o heterogêneo, o diferente, o outro, ou, como Adorno mesmo chamou, o *não-idêntico*.

A experiência estética, apesar da drástica integração da maioria das obras ao mercado da cultura, ainda sobrevive. A perspectiva de uma sociedade redimida ressurgue no momento em que cada uma dessas experiências tem lugar. A arte deve ser testemunha do radicalmente outro. Deve antecipar e demonstrar o não-idêntico que a racionalidade indentitária insiste em ofuscar.

A nossa intenção, referenciados em Adorno, foi apresentar uma concepção de estética capaz de defender o objeto dessa compulsão à identidade por meio de uma razão entendida como expressão do oprimido. A hipótese primeira foi pensar a estética enquanto movimento de apoio à ética. A perspectiva da redenção, ainda que não esteja onipresente de forma explícita na obra de Adorno, é um de seus conceitos-chaves para tal propensão.

No entanto, não é uma redenção pensada como utopia distante num tempo que se prolonga infinitamente. A redenção – à qual Adorno faz referência no significativo parágrafo final da obra *Minima Moralia* – é entendida muito mais no sentido benjaminiano. Ou seja, onde cada segundo é a porta estreita por onde pode entrar o messias. Assim, se por um lado Adorno acompanha através de um preciso e sutil diagnóstico a constituição da sociedade reificada, por outro lado pretende recolher de tradições ainda não completamente integradas este a momento presente possibilidades de experiências desagregadoras, experiências não-idênticas para com esta ordem que se impõe.

A filosofia, segundo a única maneira pela qual ela ainda pode ser assumida responsabilmente em face do desespero, seria a tentativa de considerar as coisas tais como elas se apresentariam a partir de si mesmas do ponto de vista da redenção. O conhecimento não tem outra luz além daquela que, a partir da redenção, dirige seus raios sobre o mundo: tudo o mais exaure-se na reconstrução e permanece parte da técnica. Seria produzir perspectivas nas quais o mundo analogamente se desloque, se estranhe, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz messiânica (ADORNO, 1992, p. 215-216).

Se fizermos uma analogia com este parágrafo da obra *Mínima Moralia*, a arte deveria apresentar o mundo tal como ele aparece do ponto de vista da redenção. Só podemos de fato olhar para a sociedade reificada e ver sua real condição se pudermos nos colocar por um instante que seja para fora de sua lógica e ideologia justificadora. A arte autêntica, aquela que resiste à integração social, segundo (PERIUS, 2008), é o espaço onde sobrevive a esperança de uma libertação, uma utopia, uma possibilidade de transformação da ordem objetiva. Tudo na arte denuncia a sociedade na qual está imbricada.

Assim, parece se tornar cada vez mais forte e evidente o veio profundo que liga a questão estética à reflexão e o mundo da ética. Adorno, obviamente,

não poderia pensar um sistema positivo de orientação moral. Não há nenhuma intenção de sua parte de tornar a filosofia coadjuvante no processo de adaptar indivíduos a uma sociedade reificada. Sua consideração em torno da filosofia moral vai, antes disso, na direção de mostrar a impossibilidade de uma vida verdadeira no interior do falso. “Dessa forma também a arte, aquela que não sucumbe à Indústria Cultural, pode ser testemunha deste radicalmente outro que o todo social falso pretende esconder” (PERIUS, 2008, p. 37). A vida verdadeira é a perspectiva da redenção. Os estilhaços dialéticos deste jogo entre moral e estética assumem assim sua relevância como fermentos da crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt am Main: Surkhamp, 1990a.

_____. **Negative Dialektik**. Frankfurt am Main: Surkhamp, 1990b.

_____. **Minima Moralia:** reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Correspondencia (1928-1940)**. Trad. Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. **Dialética da vertigem:** Adorno e a filosofia moral. São Paulo: Escuta, 2005; Belo Horizonte: FUMEC/FCH, 2005.

D'ÂNGELO, Martha. Paradoxos e desafios da arte contemporânea. In: **Revista Poiésis**, n 13, p. 121-134, Ago. de 2009.

FLICKINGER, Hans-Georg. Subjetividade e Tempo: Considerações em torno da interpretação da obra de M. Proust por S. Beckett. In: **Revista Veritas**, vol.38, n.152, Porto Alegre, Dez/2003, p. 533-550.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003.

_____. Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; KANGUSSU, Imaculada. (Orgs.) **Theoria Aesthetica**. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de Mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: **Perspectivas**, São Paulo, 16, 1993, p. 67-86.

HABERMAS, Jürgen. O tempo tinha um fundo duplo: Adorno nos anos 50 – Uma nota pessoal. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, out.-dez., nº 155, 2003, p. 19-26.

PERIUS, Oneide. Entre Arte e conceito: Algumas questões a partir da filosofia de T. Adorno. In: **Filosofazer**. Passo Fundo, n. 33, jul.-dez. 2008, p. 31-39.

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

WELLMER, Albrecht. **Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno**. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.

_____. Acerca da negatividade e autonomia da arte: Sobre a atualidade da estética de Adorno. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, out.-dez., nº 155, 2003, p. 27-53.

WIGGERSHAUS, Rolf. O cortante se transforma em estímulo. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, out.-dez., nº 155, 2003, p. 55-65.

ZUIN, Antônio; PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Nabuco. **10 lições sobre Adorno**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.