

TRÊS VETORES DO NEGATIVO NA *TEORIA ESTÉTICA* DE THEODOR W. ADORNO: O FEIO, A DISSONÂNCIA E A LINGUAGEM DO SOFRIMENTO

THREE VECTORS OF THE NEGATIVE IN THEODOR W. ADORNO'S *AESTHETIC THEORY*: THE UGLY, DISSONANCE, AND THE LANGUAGE OF SUFFERING

Verlaine Freitas¹

Giullia Rezende de Oliveira²

Resumo: O objetivo do texto é fazer uma análise de três índices conceituais de negatividade na *Teoria estética* de Theodor Adorno: o feio, a dissonância e a linguagem do sofrimento. Inicialmente, abordaremos a problemática da autonomia estética perante o negativo em termos gerais e ligado a cada um desses três vetores; ela será examinada em função da lógica interna de constituição do artefato, considerando a dimensão dialética de seu vínculo com a negatividade do mundo, a saber, o entrelaçamento da responsabilização pela denúncia dessa negatividade e o imperativo de se manter como mera imagem, recusando uma intervenção direta no real. Em seguida, cada um daqueles vetores será analisado a partir de sua conexão com a expressividade estética, particularmente em virtude do modo como a mediação formal é capaz de assimilar em si os princípios de síntese reinantes na realidade empírica e de elevar a negatividade recalcada pela racionalidade instrumental a uma forma de vocalização *sui generis*. O feio será abordado em virtude da lógica histórica de sua relação com a beleza, ressaltando-se o quanto a autonomização do feio se conjuga com a autonomização da própria arte. A dissonância será analisada pelo viés de uma expressividade radical, ínsita no caráter ficcional-mimético da arte, momento em que a vida se exprime como dor e a forma artística reflete, de modo refratado, esse núcleo vital. Por fim, a linguagem do sofrimento será vista como aglutinando diversos aspectos levantados ao longo do ensaio, delineando a expressividade da arte como intimamente conectada à denúncia do sofrimento ao mesmo tempo produzido e silenciado pela dominação social.

Palavras-chave: Theodor Adorno; Teoria estética; Feio; Dissonância; Linguagem do sofrimento.

Abstract: The objective of this text is to analyze three conceptual indices of negativity in Theodor Adorno's *Aesthetic Theory*: the ugly, dissonance, and the language of suffering. Initially, we will address the problem of aesthetic autonomy in relation to the negative in general terms and linked to each of these three vectors. This will be examined in terms of the internal logic of the constitution of the artifact, considering the dialectical dimension of its connection with the negativity of the world, namely, the intertwining of the responsibility for denouncing this negativity and the imperative to remain as a mere image, refusing direct intervention in reality. Subsequently, each of those vectors

¹ Doutor em Filosofia; professor titular do Departamento de Filosofia da UFMG e pesquisador do CNPq. Endereço de email: verlainefreitas@gmail.com

² Graduada em Filosofia e mestranda em Filosofia pela UFMG. Endereço de email: giullia639@gmail.com

will be analyzed based on its connection with aesthetic expressiveness, particularly due to the way in which formal mediation can assimilate within itself the principles of synthesis reigning in empirical reality and elevate the negativity repressed by instrumental rationality to a form of *sui generis* vocalization. The ugly will be addressed in terms of the historical logic of its relationship with beauty, emphasizing how the autonomization of the ugly combines with the autonomization of art itself. Dissonance will be analyzed through the lens of radical expressiveness, inherent in the fictional-mimetic character of art, where life is expressed as pain and the artistic form reflects, in a refracted manner, this vital core. Finally, the language of suffering will be seen as agglutinating various aspects raised throughout the essay, delineating the expressiveness of art as intimately connected to the denunciation of suffering, which is both produced and silenced by social domination.

Key-words: Theodor Adorno; Aesthetic Theory; Ugly; Dissonance; Language of Suffering.

Introdução

A *Teoria estética* de Adorno é permeada por conceitos que analisam a constituição da arte, particularmente a partir das vanguardas do final do século 19, em função de características crítico-negativas: “as obras de arte são *a priori* negativas” (AT 201)³. Isso significa, entre outras coisas, que a esfera estético-artística define-se por uma negatividade perante a realidade empírica. Como comenta Hohendahl (1981, p.142), “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”.⁴ Esse princípio geral pode ser dividido segundo eixos temáticos que, por sua vez, agrupam características mais específicas da experiência estética e da produção das obras; podemos citar como exemplos: o não-idêntico, o conteúdo da arte e seu caráter comunicativo (quando a arte é concebida como defendendo a causa do não-idêntico (AT 14)); a relação entre arte, indivíduo e sociedade (veja-se a concepção de Adorno da arte como “antítese social da sociedade” (AT 19)); a tradição, o moderno e a utopia, sendo a modernidade artística concebida como negando não apenas um estilo anterior, mas a tradição como tal (AT 38)); o vínculo entre forma, material e conteúdo, em que a primeira é definida como a “síntese não-

³ A *Teoria estética* será referenciada com a sigla AT (*Ästhetische Theorie*), seguida do número de página da edição indicada nas referências bibliográficas.

Todas as traduções de textos em inglês e em alemão nesse artigo são de nossa própria autoria.

⁴ Veja-se também Christoph Menke (1991, p.19): “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”.

violenta do disperso” (AT 216), entre outros, sendo que, naturalmente, itens de um eixo podem perfeitamente se inserir em outros.

Aqui, vamos abordar um eixo de negatividade ligado à expressão, procurando defender a hipótese de que a negatividade estética se estabelece como função da lógica singular de articulação formal, quando a negação dialética da positividade sócio-empírica se traduz como expressão de uma negatividade utópica recalcada, somente legível no interior do complexo estético-artístico desdobrado histórico-filosoficamente. Em outras palavras, o ponto de ancoragem fundamental da expressividade estética é a transmutação essencial dos conteúdos empíricos por meio de uma negatividade cuja violência permite ultrapassar uma outra violência, esta sofrida de forma incompreendida, muda e sem eloquência no plano da realidade historicamente vivida. Em nossa leitura, os três vetores principais deste eixo da negatividade expressiva seriam o feio, a dissonância e a linguagem do sofrimento. O primeiro se estabelece, como elemento de etapas históricas, como contraparte negativa do belo; a segunda se define como o oposto da consonância e da harmonia; e a última demarca a eloquência como ligada à negatividade da dor, do desprazer, do conflito psíquico, da neurose etc.

Inicialmente, falaremos da constituição do artefato estético por meio de sua autonomia constituída de forma negativa perante a empiria, momento em que as tensões inerentes à situação antinômica de uma total responsabilização da arte perante a negatividade do mundo e de uma total irresponsabilidade demarcam uma dialética *sui generis*, a ser desdobrada por meio dos conceitos centrais que escolhemos. Iniciamos a parte central abordando o feio como situado na dialética histórica em relação ao belo, evidenciando sua autonomização como índice da autonomia da própria arte. Nesse momento, falaremos de um ponto central para nossa hipótese, em que a crueldade da forma é via de passagem para sua não-violência. Em seguida, abordaremos a dissonância, tomada por Adorno como um conceito mais amplo que o feio (AT 74), e cuja negatividade está intimamente ligada à questão da vida, tanto dos organismos quanto da obra de arte, quando a dimensão ficcional dos artefatos se mescla intimamente à única possibilidade de uma expressão da dor. Precisamente essa temática nos leva ao último tópico, a linguagem do sofrimento, cujo mote principal é a assunção do princípio recalcante da arte como única via de expressão da vitalidade do que é recalcado.

1. Autonomia e negatividade

Segundo se lê na *Teoria estética* de Adorno, vigora na arte uma antinomia entre a manifestação de uma alteridade radical perante a realidade sócio-empírica e o aspecto de “coisa” da obra, convergindo na exigência extrema de sua conformação, cuja excelência resulta na eclosão da expressividade e seus desdobramentos estético-filosóficos. A arte, ao reconhecer a necessidade de negar dialeticamente seu caráter cultural solidificado, estabelecido positivamente, encontra afinidade com o elemento lúdico. Essa afinidade é essencial porque, sem certa configuração regressiva, infantil e sensivelmente ingênua, a arte se reduz a uma cultura impositiva diante de tudo que lhe resiste (AT 64). Essa situação-limite culmina na concepção de uma linguagem da arte enunciadora do impossível de ser enunciado, ou seja, a figuração do não-figurável, uma imagem que se nega em sua completude.⁵ Esse caráter imagético da arte, cuja dimensão dialeticamente vertiginosa já se antevê por essas poucas características, representa a aglutinação instável de polos opostos, em um equilíbrio instável, denunciando a alienação dos objetos frente à subjetividade, mas também buscando uma relação comensurável entre ambos. Os componentes dissonantes, que tendem a corroer a inteireza imagética, não permaneceram, ao longo do desenvolvimento das vanguardas contemporâneas, subjugados em uma articulação positiva, tendo surgido e se manifestado enquanto tais⁶. Essa emergência só ocorre de forma suficientemente radical nas obras cuja comunicação com o mundo se faz ao refratarem e condensarem os antagonismos sociais, franqueando e exigindo uma reflexão sobre a experiência do negativo.⁷ Apesar de se tratar de

⁵ Ao abordar o conceito de sublimação em Jacques Lacan, Vladimir Safatle (2006, p.294) fala de tal conceito como “imagem de destruição da imagem”, concepção bem próxima à ideia de Adorno de uma negatividade que corrói a inteireza imagética a ponto de questionar internamente a instituição da obra como aparência dotada de sentido. O próprio Safatle aborda a estética adorniana no mesmo contexto argumentativo, indicando como a corrosão da aparência se liga intimamente à mimesis do que está morto, das obras fetichizadas e submetidas ao princípio abstrato de troca: “O verdadeiro desafio da crítica consiste em encontrar a não-identidade através da confrontação com materiais fetichizados” (Safatle, 2006, p.296).

⁶ Sobre esse tópico, é instrutiva a caracterização da música nova por Adorno (1997b, p.44) como sendo protocolar, documental e sismográfica, ou seja, como explicitação não-suavisada dos choques, embates, coágulos e cisões musicais: “Os primeiros trabalhos atonais são protocolos no sentido de protocolos de sonhos psicanalíticos. Em sua primeira publicação sobre Schoenberg, Kandinsky qualificou suas pinturas como ‘atas cerebrais’. As cicatrizes daquela revolução da expressão são as manchas que, tanto nas imagens quanto na música, se fixam como mensageiros do isso contra a vontade composicional, perturbando a superfície e sendo tão difíceis de apagar quanto os rastros de sangue em um conto de fadas”.

⁷ A esse respeito, vale lembrar a eloquente afirmação de Adorno (1997a, p.255) de que Kafka ao mesmo tempo exige e impede uma interpretação sobre o significado de suas obras, devido à virulência com que suas descrições

uma situação aporética, as obras de arte adquirem um poder crítico substantivo frente à realidade, utilizando uma linguagem quase silenciosa, porém efetiva, como afirmado por Terry Eagleton (1993, p. 249): “é a falta que arranca a coisa de sua identidade consigo mesma e que a eleva ao que pode, em princípio, tornar-se”. A arte moderna demonstra a força da negatividade do que não se iguala à sua determinação material, como tampouco à sua face conceitual. Para isso, o indissolúvel deve ser enunciado e tornado componente de primeira grandeza do todo, mesmo em meio a uma atmosfera aporética. É fundamental fazer justiça ao negativo, feio, dissonante e doloroso, sistematicamente reprimidos nos subterrâneos da lógica de circulação de valores, especialmente de troca de mercadorias, permitindo-lhes se manifestar e denunciar toda a arquitetura ilusória de positivities, todas elas articuladas no sistema de promessas da indústria cultural, tal como expressa de forma sintética Thomas Huhn (1988, p.138-9): “Nosso mundo está repleto de mercadorias que prometem não apenas felicidade, mas também completude e satisfação sob a forma de uma sucessão de momentos, cada um completo, único e duradouro em si mesmo”.

O caráter autônomo da obra não se estabelece apenas ao seguir sua lei interna de movimento, afirmando-se como algo válido em seu ser-próprio, em sua “autenticidade”. Ele sempre deverá ser constituído abrangendo o que lhe nega a identidade, contraria o fluxo unificante, rompe com o socialmente já-previamente-aprovado. O feio é um desses vetores estéticos catalisadores da ruptura da unificação formal positiva. Para compreendê-lo, é necessário estabelecer uma contraposição entre ele e o belo, que não se limita ao equilíbrio como resultado primeiro (de articulação formal dos materiais), mas está intrinsecamente ligada ao tensionamento que esse resultado produz (AT 75). Isso implica que “beleza” é tomada na estética moderna e contemporânea em sentido mais amplo, não apenas como pura harmonia de formas, como equilíbrio das partes que compõem a obra, pois na verdade acolhe em seu interior continuamente questionamentos de vários tipos à sua harmonização total. Em outras palavras, a beleza deve incluir o não-belo, constituindo-se a partir de um todo cujo sentido estético somente é alcançado quando tem como uma de suas partes o feio, constituindo uma totalidade pautada pelo tensionamento entre o belo e o que o contraria. A harmonia, ao negar a tensão que a sustenta, torna-se algo absurdo, falso e dissonante (AT 75). Como diz Thomas Huhn (1998, p.142), “a harmonia tornou-se falsa quando tentou ‘renegar’ a

normalizadoras do absurdo assolam a quem as lê: “Cada frase diz: interprete-me, mas nenhuma tolera ser interpretada”.

tensão entre beleza e feiura. A harmonia formulada por Hegel tornou-se ultrapassada devido ao caráter cada vez mais autônomo da arte, que se realiza por meio de um princípio que é ao mesmo tempo imanente ao desenvolvimento da forma artística e externo a ela”

Tradicionalmente, o feio foi empregado na arte ocidental como um dos elementos da obra, servindo como contrapeso de outras partes, seja para reforçar sua beleza, seja para afirmar concepções morais, como de pecadores e loucos. A modernidade protesta contra esta harmonização e subjugação do feio a princípios prévios, e Adorno exprime este protesto ao dizer que o conteúdo reprimido pela cultura é restaurado por meio da sublimação formal da obra (AT 77), uma sublimação que não se realiza de forma plena, trazendo com toda força em sua configuração elementos não aprovados socialmente: o desagradável, o cacofônico, o descontínuo e o desarmônico. — Por outro lado, há que se notar, como diz Joel Whitebook (2006, p.52), que a perspectiva de Adorno sobre o conceito de sublimação tende a ser mais negativa que positiva. Nas *Minima moralia*, por exemplo, lemos que “os artistas não sublimam” (§138), pois se a sublimação é conceituada como índice de saúde psíquica do artista e valorização social da obra, como parece estabelecer Freud, então toda a arte moderna seria por demais contrária a essa integração societária. Whitebook (2006, p.58), entretanto, pondera: “mas não são as obras de arte legítimas que ele [Adorno] defende — embora escandalosas, fragmentadas e talvez até feias — infinitamente mais desejáveis socialmente, em algum sentido enfático, do que os clássicos da alta cultura repetidos de forma fetichista ou a produção de massa da indústria cultural, justamente para mascarar as realidades da vida social?”. De fato, é preciso ler o conceito de “valor social” no delineamento da sublimação de forma menos empírica (ligada à recepção factual da arte) e mais vinculada ao valor estético da própria obra, que se nutre em grande medida de seu caráter negativo, dissonante.⁸

Tomada por Adorno como um princípio formal-material mais amplo que o feio, a dissonância foi historicamente designada como uma espécie de degeneração da consonância ou algo que exige sua resolução em consonância, resultando na caracterização da dissonância como algo irracional, indomado, recalcitrante e até mesmo demoníaco⁹. Precisamente por ter esse caráter essencialmente negativo, a urgência da dissonância é índice da necessidade de

⁸ Sobre a problemática do conceito de sublimação, envolvendo particularmente a ideia de “valor social”, veja-se o próprio texto de Whitebook citado, Glover (1931), Marcuse (1958) e Freitas (2020).

⁹ Veja-se, por exemplo, o caso do trítone na escala diatônica: “O trítone (ou quarta aumentada, intervalo de três tons que temos por exemplo entre o fá e o si ou o dó e o fá sustenido) é baseado numa relação numérica de 32/45. Divide a oitava ao meio, e é igual à sua própria inversão: projeta com isso uma forte instabilidade. Foi evitado na música medieval como o próprio *diabolus in musica*” (Wisnik, 1989, p.65).

libertação do recalcado culturalmente, vislumbrando um novo cuja lógica é afim a um ímpeto utópico, não se restringindo ao universo estético. A utopia em Adorno tem diversas faces, e uma delas, um tanto surpreendente, é que esse possível vislumbre de um futuro utópico se conecta com o resgate do passado, mas sob uma nova forma, sob um novo olhar, mediado por uma racionalidade capaz de retraduzir tudo o que foi recalcado pela cultura. O utópico, o que instaura o substancialmente novo e melhor, não é o totalmente outro em relação ao passado e ao presente, mas sim uma forma de atualização de promessas e potencialidades do antigo que foram frustradas pela racionalidade instrumental, seja em sua forma científica, capitalista, da indústria cultural etc. A racionalidade estética tem como uma de suas prerrogativas precisamente esta rearticulação do vínculo entre sujeito e objeto que traz à tona novas configurações do que foi rejeitado pela cultura em uma forma utópica de relação com a alteridade (AT 55-6).

Por fim, a identidade da arte consigo mesma implica a expressão do que contraria nuclearmente a ilusão de toda identidade: a dor, o conflito íntimo-interno, o sofrimento. Para Adorno, a arte seria o único meio capaz de dar uma voz concreta ao sofrimento, não por figurá-lo¹⁰, mas por absorver de forma radical o próprio princípio recalcante, ou seja, a síntese, a identidade, a abstração, tornando a irracionalidade da arte racional, a radicalmente obscurecida pelas contradições, impasses e recusas de totalizações positivas: “o obscurecimento do mundo torna a irracionalidade da arte racional: a radicalmente obscurecida” (AT 35). Por mais que se queira dizer que Adorno conceda um valor cognitivo semelhante a outras formas culturais, como psicanálise e filosofia, diversas expressões na *Teoria estética* demonstram que a arte tem para ele um lugar único; uma especialmente eloquente é: “A experiência estética é a de algo que o espírito não teria nem do mundo, nem de si mesmo, a possibilidade prometida por sua impossibilidade. A arte é a promessa de felicidade que se quebra” (AT 204-5). — Uma questão relevante é o quanto essa postura de Adorno significaria uma supervalorização do estético, um “esteticismo”, em detrimento de

¹⁰ A dificuldade de representar o sofrimento sem trair a intenção crítica foi salientada por Marcuse em mais de uma ocasião. Veja-se, por exemplo, quando o autor fala da questão de escrever poesia após Auschwitz: “O Derradeiro [The Ultimate] não pode ser re-presentado, não pode se tornar ‘literatura’ sem mitigar o horror. Esta é a culpa da forma estética que é essencial para a arte: sublimação” (Marcuse, 2007, p.212); ideia semelhante é afirmada na *Dimensão estética* ao se falar da realidade dos genocídios: “A arte se afasta dessa realidade, porque não pode representar esse sofrimento sem submetê-lo à forma estética, e assim à catarse mitigadora, ao prazer. A arte está inexoravelmente infestada por essa culpa. No entanto, isso não libera a arte da necessidade de lembrar repetidamente aquilo que pode sobreviver até mesmo a Auschwitz e talvez um dia torná-lo impossível” (Marcuse, 1978, p.55).

outras formas de concepção e ação na realidade. Veja-se a formulação de Hohendahl (1981, p.133): “em sua última obra, ele [Adorno] reiterou sua crítica do *engajament* imediato e mais uma vez apresentou o modernismo e a vanguarda como as únicas respostas à crescente brutalidade do capitalismo”. Talvez a mais famosa crítica nesse viés é a de Georg Lukács (1962, p.219), para quem Adorno, junto a uma parte da *intelligentsia* alemã, teria concebido um “Grande Hotel Abismo”, “um belo hotel, com todo o conforto, situado à beira do abismo, do nada, do sem-sentido. E a visão diária desse abismo, entre refeições desfrutadas com prazer ou produções artísticas, pode apenas aumentar a alegria proporcionada por esse conforto refinado”. Em outras palavras, a filosofia adorniana nada mais faria que testemunhar a inoperância prático-política do pensamento, enquanto continuaria a refletir longamente sobre as questões sofisticadas colocadas pela arte moderna. Como bem afirma Andrew Rubin (1998), é preciso considerar o quanto as reflexões de Adorno de crítica cultural, particularmente sobre a música popular, a indústria cultural, a televisão e o rádio, contribuem decisivamente para uma atitude não-conformista ao *status quo*. A leitura de Adorno da arte moderna, no outro polo de sua estética, não se situa em um plano de abstração totalmente distanciado da realidade, pois implica formas concretas de percepção, de atitude imaginativa, de exercício do pensamento crítico, de colocação de uma nova forma de obtenção de prazer (negando o imediatismo narcisista da cultura de massa) e uma série de outros aspectos que demonstram a inadequação da ácida crítica de Lukács.

A racionalidade empírica em seus diversos matizes, instrumental, capitalista etc., é irracional, pois violenta as particularidades, subsumindo a tudo e a todos em esquemas gerais que não fazem justiça às diferenças como diferenças. Quanto mais abstrata, matemática e lógica, mais essa razão se pensa como racional, mas tanto mais irracional ela é, no sentido de anular a expressão das divergências próprias da vida, da cultura como um campo de forças. A arte, ao contrário, ao assumir o que foi recalcado pela cultura como um dos elementos de sua forma, embora pareça irracional aos olhos da racionalidade empírica, torna-se racional, pois acolhe essas divergências como um princípio de sua lógica interna, fazendo justiça aos particulares. Enquanto a racionalidade científica pode ser dita como um enorme clarão, uma luz que pretende esclarecer todo o mundo, mas que se transforma em algo que ofusca, que cega, a arte tem o ideal do negro como seu elemento mais próprio, e nessa obscuridade ela pode fazer surgir e exprimir a particularidade oprimida pela cultura, uma realidade ela mesma obscurecida¹¹.

A permanência e a efetividade da arte têm sido incertas, não devido a um déficit de seu poder espiritual, mas por um excesso: o domínio capitalista se alastrou por todo o corpo social e, por conseguinte, a autonomia simbolizada pela arte tornou-se irreal, criando ilusões que extrapolam o que é efetivamente possível em um mundo administrado. Nesse mundo, a realidade concreta de algo substancialmente autônomo é fictício, ilusório, dando a entender que algo pode escapar substancialmente a essa malha da racionalidade instrumental. A autonomia da arte é, assim, necessariamente relativa e aporética, sem uma afirmação categórica, algo utópico, mas em alguma medida já antecipado pela configuração formal das obras, em sua expressividade, em seu teor substancialmente crítico, em sua busca por uma articulação radicalmente rigorosa etc. Para não se transformar em uma simples mentira, a autonomia da arte deve ser sempre criticada pelas próprias obras, ao trazerem para seu interior campos e formas de expressão do que lhes é externo. A negatividade na *Teoria estética*, exprimindo sua defesa do não-idêntico, visa delinear a expressão artística, mas ressalta, ao mesmo tempo, seu caráter antinômico. De um lado, não se pode renunciar à autonomia, pois senão haveria um retrocesso que negaria a própria essência da arte; sua afirmação se dá pela diferença substantiva em relação à empiria, como dissemos. Por outro, essa mesma autonomia não pode ser proclamada obstinadamente, pois isso instituiria, além do desejo de emancipação radical do estético-artístico, o caráter ideológico de uma arte que, ao se distanciar das vicissitudes de um mundo alienado, torna-se afirmativa, iludindo quanto à possibilidade de algo verdadeiramente livre existir no contexto das falsas relações de poder capitalistas (AT 9). Para evitar sucumbir à ideologia, portanto, a arte precisa ultrapassar seu próprio conceito herdado da tradição, existindo em um movimento contraditório, corroendo o que garante sua própria identidade (AT 50). Tudo o que poderia definir a arte tradicionalmente, como a mimesis da realidade, a configuração harmônica de suas formas, a aparição sensível da Ideia, a catarse de terror e piedade etc. é contrariado pelo movimento vanguardista da arte moderna, com sua exigência radical do absolutamente novo. A modernidade se define precisamente pela constante quebra de padrões de composição, de cânones formais, de princípios de estruturação, de preferência de temas etc. Em suma, a arte precisa realizar radicalmente sobre si, sobre seus próprios meios e sobre sua história, a crítica que pretende fazer a todo sistema

¹¹ Gutierrez Pozo (2009, p.483) exprime bem essa conexão entre o ideal do negro na arte e a realidade obscurecida: “A arte contemporânea radical é arte negra porque é a escrita de uma realidade histórica enegrecida. A verdade da cor negra não está nela mesma, mas sim na realidade histórica cuja escrita é assim. A lógica totalitária do domínio, e com ela o horror, a injustiça e a desesperança, parecem ter se apoderado da vida histórica”.

empírico, social, científico. Somente assim ela pode resistir e transcender os limites impostos pelo sistema vigente, revelando sua verdadeira essência e potencial transformador.

No vínculo com a urgência de transformação da realidade vivida, há dois extremos: “a arte de absoluta responsabilização termina em esterilidade, cujo aroma raramente falta às obras de arte completamente formadas de modo consequente; a absoluta irresponsabilidade a rebaixa a *fun*; uma síntese se regula por seu próprio conceito” (AT 64). A arte não pode se esquivar da responsabilidade de denunciar e expressar o negativo, mas, ao mesmo tempo, não pode se limitar a ser mera imagem que faz referência ao negativo sem se posicionar diante do sofrimento que o acompanha. Ela não deve assumir alguma espécie de culpa pela permanência da negatividade no mundo, mas deve responder à negatividade passada e presente por meio de uma abordagem crítica mediada por sua forma. Sua postura é uma tentativa de resposta, imersa em uma situação antinômica entre o total engajamento, demonstrando um compromisso sério com as contradições existentes, e a completa falta de responsabilidade ao se apresentar como mera imagem. A negatividade da forma (aqui estudada pelos vetores do feio, da dissonância e da linguagem do sofrimento) expressa esse equilíbrio constante, porém instável, ao buscar uma expressão crítica por meio de elementos estéticos. Em suma, a arte busca o difícil equilíbrio entre o compromisso com questões sociais e a liberdade estética, utilizando-se da negatividade como uma ferramenta para suscitar reflexão e eloquência, enquanto enfrenta o desafio de não se perder na superficialidade ou na mera reprodução estética sem substância. Essa tensão criativa é o cerne da busca por uma arte que seja significativa e suficientemente expressiva.

2. O feio

De um ponto de vista histórico, o feio na arte foi vivenciado como o repugnante, desagradável, desproporcional, e sua recusa, ao longo de diversas etapas e estilos, deu-se segundo a perspectiva de que nada poderia integrar a totalidade artística sem se cercar da mediação formal-subjetiva. Em vez de proibir o feio, a arte interdita o que é bruto, rudimentar, o que se apresenta imediatamente e sem a intermediação da forma (AT 74). Embora sempre presente de alguma maneira e em alguma medida ao longo da evolução da arte, o feio adquiriu um novo significado na modernidade, deixando de ser apenas um

elemento de composição das tensões no âmbito global da obra — que conservava seu valor de beleza —, para então impactar toda a obra, que não mais o domestica (AT 75). Tal como afirma Thomas Huhn (1988, p.140), podemos dizer de uma “preponderância do feio na arte modernista, o que não significa que não haja nada de belo na arte moderna, mas sim que qualquer beleza produzida ou alcançada atualmente é possível apenas com o feio como material”.

O feio passou a significar uma forma de espelhamento refratado do que foi infringido à natureza ao longo do tempo, sob as mais variadas formas de violência. Como um fenômeno de produtos culturais, o feio é resultado de uma dialética histórica intrincada com o belo. Ele delimita, no campo formal, algo relacionado ao conteúdo: o retorno do que foi superado na constituição da cultura como âmbito da liberdade, como resultado da crescente racionalização por uma subjetividade fundamentada no princípio reinante da liberdade, onde o belo se coaduna ao bom, verdadeiro e livre (AT 76). Se, outrora, o feio estava associado ao terror, ao medo provocado pelas potências malignas, à heteronomia e à morte¹², tudo isso retorna na experiência de opressão social como um preço cobrado excessivamente pela cultura em seu progresso.

A beleza deriva do feio, e não o inverso, resultando do sortilégio da racionalidade estética sobre o sortilégio mítico, transmutando no plano formal o que é conteudístico (AT 77). Como interpretar esse sortilégio sobre o sortilégio (*Bann über den Bann*)? É preciso primeiramente esclarecer o que significa sortilégio mítico: trata-se da vinculação ontológica de todo ser e acontecer à origem mágica como seu fundamento ontológico. Na vivência mítica, tudo somente tem significado, sentido e razão de ser por sua referência à ação dos deuses em um tempo primordial (Eliade, 1998, p.11ss.). Não haveria nada de suficientemente novo no mundo humano, em virtude dessa eterna repetição do que está contido na origem sagrada. As diversas formas de racionalização, de esclarecimento, por sua vez, sempre retornam ao mito, replicando, de alguma maneira, essa “escravização” do particular sob um princípio geral abstrato. A metafísica platônica, por exemplo, refere todos os elementos sensíveis à Ideia como suas manifestações; a ciência moderna compreende todos os fatos a partir de leis gerais,

¹² Essa associação entre o terror do desmesurado, opressivo e mortífero, por um lado, e o feio, a distorção das formas e suas diversas formas de desproporção, por outro, foi salientado por Hegel (2001, p.92) ao caracterizar a arte simbólica, em que reina uma inadequação entre o conteúdo como Ideia e a Forma: “Estes aspectos constituem, em termos gerais, o caráter do primeiro panteísmo artístico do oriente que, por um lado, mesmo nos piores objetos introduz o significado absoluto e, por outro lado, força violentamente os fenômenos na direção da expressão de sua concepção de mundo; dessa maneira, se torna bizarro, grotesco e destituído de gosto (...)”.

preferencialmente matemáticas e lógicas; o capitalismo subsume quase todas as dimensões da vida ao princípio universal de troca.¹³ Em todo esse complexo, temos um mundo qualificado como uma *ordem caótica*, desarmônica, pois sua unidade é comprada com a violência sobre as diferenças. A beleza artística, por seu turno, significa o exercício de um poder de síntese sobre os elementos particulares, já sempre subsumidos a essa ordem caótica, mas agora este novo “encantamento” libera a particularidade para uma expressão própria, não mais reprimida e subsumida em princípios abstratos gerais, sempre-iguais. É exatamente esta passagem para um outro plano de expressividade, pela mediação da forma da obra, que significa a transmutação da dimensão conteudística, ou seja, do que é sedimentado historicamente em problemas formais, em tensões, contradições, unidades parciais, fragmentos da obra. O feio e o belo, assim, têm efeito um sobre o outro e se complementam dialeticamente tanto na história dos estilos quanto na totalidade formal de cada obra.¹⁴

O aspecto histórico-social do feio consiste em sua capacidade de evocar a natureza oprimida, o sofrimento das classes desfavorecidas e a dimensão pulsional recalcada, pois “o que aparece como feio é, em princípio, o que é historicamente envelhecido, o que é expulso pela arte no caminho da sua autonomia, o que é em si mesmo mediado” (AT 76), em um espaço social degradado pela técnica e totalmente administrado. Esse conteúdo emerge como sedimentação histórica nos modos de refletir a dominação que toda técnica possui: a da produtividade capitalista, como índice da violência ancestral perpetrada ao particular, e a da arte, como denúncia e expressão dos conflitos subjacentes a esse domínio. O feio passou a ter direito de cidadania estética por meio da lógica de articulação constituinte da configuração total da obra, retornando na crueldade da lapidação formal para se constituir algo belo. Isto significa que a beleza é a transmutação formal de algo que um dia foi ruim e que, para gerar o belo, a forma deve ser cruel (AT 83-4). Nesse momento, é necessário fazer uma interpretação dessa crueldade formal, pois ela parece contrastar flagrantemente com a muito citada ideia de que a forma é a síntese não-violenta do disperso (AT 216). Devemos inicialmente lembrar que a escrita de Adorno é constelatória, paratática, ou seja, justapõe diversas formulações

¹³ Esse estado de coisas configura a dupla tese central da *Dialética do esclarecimento*, a saber, que o mito já é esclarecimento e que o esclarecimento sempre recai no mito (Adorno e Horkheimer, 1985, capítulo “Conceito de esclarecimento”).

¹⁴ Cf. Bernstein (2010, p.218): “Em um determinado momento da nossa história, a feiúra se torna o meio necessário para revelar a verdade sobre o significado da pintura; é uma operadora cética, a força do negativo dismantelando a positividade ilusória da beleza. Nesse contexto, a feiúra está do lado da materialidade e da verdade, e a beleza do lado da idealidade e da ilusão”.

conceituais não subordinadas uma à outra em uma totalidade absolutamente coerente, de forma análoga a como as obras de arte também não se qualificam por uma total coerência. Em termos programáticos, Adorno diz que o que é contraditório na realidade não deve ser reconciliado teoricamente¹⁵. Assim, o que parece ser uma contradição filosófica exprimiria na verdade um tensionamento na própria coisa, a saber, na obra de arte. Os materiais que constituem a obra precisam ser retirados do contexto vital da realidade empírica, da vida cultural, e isso implica o exercício de uma crueldade por parte da ação formadora estética, um emudecimento primeiro desses elementos materiais. Uma vez realizada essa transposição, o complexo total da obra é estabelecido em uma relação dialética viva com as particularidades, gerando uma expressividade que faz justiça aos particulares, pois, apesar daquela “morte” dos materiais no plano empírico, eles alcançam uma nova forma de expressão do que lhes é mais próprio em suas singularidades. Vemos aí um dos exemplos do caráter vertiginosamente dialético do pensamento de Adorno, pois essa expressão estética da particularidade intrínseca dos materiais somente é alcançada pela crueldade formal de os arrancar de sua vida na realidade sócio-empírica.

O feio recorda o quanto a cultura é erigida sobre aquilo a que se recusa a expressão o tempo todo; lembrá-lo é um modo de minar a legitimação da cultura, que se afirma às custas do sofrimento, da natureza violentada e do recalque: “A arte deve fazer do que é considerado feio sua causa, (...) a fim de denunciar no feio o mundo que cria e reproduz à sua própria imagem, embora ainda dentro dele persista a possibilidade do afirmativo como consentimento à degradação, que facilmente se transforma em simpatia pelos degradados” (AT 78-79).

O caminho rumo à autonomização da arte é paralelo ao da autonomização do feio como componente do sentido da totalidade das obras. No Renascimento e no Barroco, o feio era incorporado em imagens de pecadores ou loucos para reforçar didaticamente seu caráter depreciativo, como vemos no famoso afresco do juízo final, na capela Sistina, por Michelângelo, que representa como feio quem era condenado ao purgatório. Rafael também usou a feiúra no famoso quadro “A transfiguração de Cristo”, representando o jovem louco como deformado fisicamente. Em ambos os casos, o feio é um componente utilitário, didático, de uma mensagem preexistente ao complexo estético. No quadro “Danae”, de Rembrandt, a personagem principal é banhada em uma luz intensa, e uma mulher feia é colocada no plano

¹⁵ “Adorno insistiu sobre os perigos ideológicos de reconciliar no pensamento o que ainda estava desagregado na realidade, o antagonismo entre o universal e o particular” (JAY, 1984, p.87).

de fundo como forma de realçar a beleza da figura em primeiro plano. Na pintura representando Cronos, Goya utilizou o feio de forma relativamente mais autônoma, pois o caráter terrível da figura mitológica grega ocupa uma primazia inexistente nos outros dois exemplos. Apesar dessa autonomização, o caráter narrativo absorve o feio como um de seus componentes de reforço. Em vários quadros cubistas de Picasso, a começar pelas *Demoiselles d'Avignon*, o feio já é utilizado como um componente formal por direito próprio, inserido em imagens não previamente dotadas de características que o impliquem, seja de ordem moral, cognitiva ou histórico-mitológica. Trata-se aqui de uma verdadeira revolução na pintura, pois em vez de o objeto ser apreciado em um distanciamento afetivo, açambarcado pelo olhar que apreende uma totalidade harmônica, agora se mostra por demais desconexo, inacabado, incômodo, retirando o sujeito de sua placidez contemplativa. Está em jogo uma forma de objetividade que desafia o desejo de constituir o objeto como esquadrinhado e dominado pelo poder de um sujeito absoluto. Como diz Bernstein (2010, p.215ss.), a feiúra nas *Demoiselles* produz na arte o que Adorno propôs em sua *Dialética negativa* como um novo giro na revolução copernicana de Kant, a saber, o primado do objeto sobre o sujeito transcendental.

Por fim, nos auto-retratos de Francis Bacon o feio se libertou completamente de qualquer apoio legitimador, pois nem mesmo funciona como um componente da articulação formal como ainda era o caso no cubismo de Picasso. Agora, a feiúra é o componente central da obra, perfazendo o núcleo ao redor do qual gravitam todas as tensões da obra. Nesse momento, o feio adquire uma beleza por recusar a subjugação a qualquer beleza, e essa condição nos move a pensar em um conceito tomado por Adorno como mais amplo que o feio, a dissonância, cuja proximidade com o núcleo expressivo da arte e da vida a caracteriza como um ponto de ancoragem da ruptura fundamental entre o real e a ficção estética.

3. A dissonância

De forma análoga ao feio, o dissonante adquiriu graus e formas diferentes de independência perante o consonante, o harmonioso. Por mais que, por si, tenha evocado a ruptura perante a harmonia, a dissonância situa-se no plano de uma concretude sensível ambígua, ambivalente, tanto por poder ser proscrita em virtude de lembrar, ainda que de

maneira invertida e mediada, a atratividade do sensível, quanto por afirmar a alienação da arte perante a sociedade em virtude da radical negação de toda agradabilidade positiva (AT 29ss.). Pelo fato de tocar em um aspecto nuclear de nossa experiência com a natureza, o corpo, a sensibilidade e um vasto complexo de valores sociais relativos ao prazer e desprazer, “a dissonância, como uma experiência estética negativa, tem uma função epistemológica crítica. Para Adorno, ela é a crítica imediata e não conceitual às normas repressivas, um protesto contra as convenções harmônicas” (Angermann, 2015, p.270). É possível ampliar mais ainda a importância desse conceito, dizendo com Hullot-Kentor que “a obra de Adorno é fundamentalmente a filosofia da dissonância” (2006, p.70).

O processo de emancipação da dissonância é visto por Adorno sob dois aspectos: o primeiro entra em concordância com a perspectiva de Samson (1977), interpretando-se a dissonância do ponto de vista de sua dimensão funcional ou construtiva e “puramente musical” para a elaboração do idioma da obra. O segundo trata a dissonância em correspondência ao princípio expressivo de veiculação subjetiva de conteúdos negativos, recalcados e “incivilizados”. Vamos nos dedicar ao estudo da segunda acepção de dissonância em seu contraste com a consonância, e principalmente o modo pelo qual os conteúdos negativos clamam por serem expressos, pois “a dissonância é também expressão” (AT 168).

O dissonante, no contexto das obras estéticas de vanguarda, significa a recusa enfática de uma continuidade harmônica, da unidade consonante, da resolução sem resto. Essa negatividade implica a experiência com o que exige ser ouvido de forma diferente da síntese harmonizante do pensamento classificatório, distinta da marcha afirmativa da cultura, da soberania do espírito sobre as contradições vitais do corpo, da natureza, do inconsciente. Esse clamor é propriamente a expressividade da dissonância, pois é como se ela nos interpelasse de forma viva. A expressão é refratária ao processo de unificação, negando a fluidez do pensamento, através da qual se conecta à aparência e se estabelece um entrelaçamento entre identidade e alteridade, uno e múltiplo, singular e universal. Tudo o que é expressivo carrega consigo um elemento mimético, de forma que, como Adorno destaca, “a expressão da arte comporta-se mimeticamente, da mesma maneira que a expressão dos vivos é a da dor” (AT 169)¹⁶. Isso implica que a evolução da arte se manifesta na trajetória do teor expressivo, no

¹⁶ J. M. Bernstein (2010, p.213) nos oferece uma boa formulação desse complexo conceitual: “Modernismo é a operação da dialética negativa na arte; é aquela prática artística que critica a racionalidade abstrata ao permanecer como um repositório para uma racionalidade alternativa — mimética. Dessa forma, o Modernismo se torna a voz da particularidade sensível contra a racionalidade abstrata”.

qual a experiência não-estética penetra profundamente nas obras, *transformando-se na figura primordial de todas as características fictícias da arte* (AT 169). Essa ideia é de difícil assimilação, e seu entendimento é relevante para a demonstração de nossa hipótese interpretativa.

Por meio da expressividade estética, os constituintes negativos da experiência se inserem na obra, a qual se torna mimesis da própria negatividade real. Pois bem: fictício é o apenas representado como real, sem o ser, de fato. Essa representação ficcional, naturalmente, tem caráter mimético, como já falava Aristóteles em sua *Poética*. A experiência literal, concreta, da dor e do sofrimento não é, por si, algo estético, mas, por outro lado, liga-se profundamente à expressividade da arte, pois esta implica sempre o sujeito com sua dimensão vivida, vivenciada, seja corporal, emotiva, ideacional, inconsciente, histórica etc. A arte necessariamente produz essa experiência como algo não-literal, portanto fictício, mediado pela forma, inserido em um contexto de síntese dos materiais que refrata a relação direta com nossa experiência real com a dor e sofrimento. Assim, a expressão é uma figura dialeticamente vertiginosa do caráter fictício da arte, pois seu caráter irreal, apenas mimético, é relativo ao que existe de mais concretamente vivido — e portanto não-estético — pelo ser vivo: a dor e o sofrimento.

Uma das inúmeras formas de superação positiva do sofrimento é a busca de formas variadas de prazer, desde as mais diretas, corporais, até as mais sublimadas, como a experiência religiosa. A arte faz justiça ao sujeito ao se distanciar dele e lhe negar a satisfação de demandas imediatas enraizadas na realidade sócio-empírica, regidas pelos princípios de satisfação egóica, utilidade, domínio da natureza e de troca. Por meio de sua excelência composicional, a arte denuncia este estado de coisas, gerando assim ressentimento em sua recepção, pois revela a discrepância entre o potencial de cada indivíduo e a construção imposta pelo sistema, bem como a resignada aceitação do *status quo* e a identificação com a inércia social (AT 78ss.). Nesse contexto, a dissonância desempenha um papel crucial ao vincular o não-existente na arte à busca pela verdade, à expressão de uma promessa de felicidade que, na esfera da cultura e da civilização, é perpetuamente fraudada, e portanto frustrada. Para essa promessa ser *verdadeira*, no entanto, é essencial que permaneça apenas no domínio do possível.

A ideia de verdade estética é muito complexa na *Teoria estética*, não sendo possível uma formulação por demais concisa dela. O conceito de conteúdo de verdade, por exemplo, foi

alvo de muitos estudos¹⁷ e envolve diversas facetas da arte. Para nossos propósitos argumentativos, podemos dizer que a arte é verdadeira por ultrapassar o contexto de ofuscação e de falsidade sistematicamente perpetuado pela racionalidade empírica, pelo pensamento classificatório, proporcionando um vislumbre do que transcende essa falsidade da inércia do sortilégio da razão instrumental. Isso qualifica a arte como utópica, mas, como fica claro pela leitura de várias passagens do livro, a utopia estética é marcada pela negatividade, pela recusa da figuração positiva do que seja a reconciliação em suas diversas faces, a saber, entre indivíduo e a sociedade, espírito e natureza, particular e universal etc. Para ser verdadeira, a utopia da arte deve renunciar a sua existência concreta: “central entre as antinomias atuais é o fato de que a arte deve e quer ser utopia, e isso de forma mais decidida quanto mais o contexto funcional real bloqueia a utopia; no entanto, para não trair a utopia com ilusão e consolo, ela não pode ser utopia. Se a utopia da arte se realizasse, esse seria o seu fim temporal” (AT 55). Cada expressão artística enfática deve representar este não-existente como uma demanda para superar o *status quo*, oscilando entre o particular e o universal, sem sucumbir às regras conceituais ou ao princípio de troca, mas tampouco à ânsia de captar o particular em sua extrema ipseidade. Em rigor, somente por meio da arte se pode conceber uma verdadeira transcendência da realidade empírica, sem simular uma positividade ou se conformar à representação de uma ideia abstrata. Além disso, tal transcendência não implica na reprodução de conteúdos psicológicos do criador ou do receptor da obra, nem se reduz a um simples jogo de sua lógica composicional (AT 51).

A dissonância, sendo fundamentalmente expressão, liga-se ao componente vital da dor e do sofrimento, como dissemos. Resta esclarecer essa vinculação íntima-interna do estético com o núcleo conflituoso e dilacerado do ser vivo.

1. A linguagem do sofrimento

¹⁷ Cf. Richter, 2006: *Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno*; Hohendahl, 2013: “The Ephemeral and the Absolute. The Truth Content of Art”; Paiva Silva, 2022: *A expressão do inexprimível na Arte. Sobre o conceito de teor de verdade das obras de arte em Theodor W. Adorno*.

Adorno não parte de um ideal de sociedade justa para criticar o contexto social falso. É essencial iniciar a análise a partir do próprio discurso legitimador e revelar sua incompatibilidade com o que se almeja, isto é, a crítica ao campo social administrado deve seguir seu fundamento discursivo para denunciar seus antagonismos. Isso implica reconhecer que não há um saber definitivo sobre o que constituiria uma situação social adequada. A clareza possível é sobre a inadequação, a desarmonia e absurdo presentes: “podemos apenas conhecer o mal (ou parte dele), e não o bem, em nosso mundo social moderno, e que este conhecimento do mal é suficiente para sustentar sua [de Adorno] teoria crítica (incluindo sua ética de resistência)” (Freyenhagen, 2013, p.11). Compreendemos o que é indesejável na realidade ao se manifestar na forma de sofrimento, pois, como afirma Adorno, “o que o inumano é, nós de fato sabemos muito bem” (Adorno, 1996, p. 261). É necessário aprofundar esse significado do sofrimento: não se trata de contrastar o sofrimento físico com o psicológico, mas sim indicar que o sofrimento possui uma dimensão somática, de certo modo material, bem como psicológica, psíquica. Além disso, não se almeja eliminar todo o sofrimento, pois em sociedades emancipadas ainda haveria algumas de suas formas; contudo, nesses contextos, ocorreria uma significativa redução em termos de quantidade e natureza do sofrimento. O chamado “sofrimento sem propósito” é essencialmente o tipo que poderia ser minimizado, pelo menos em grande parte, por meio de uma estrutura social orientada para a satisfação das necessidades humanas, em vez da valorização do capital e a imensa rede de valores a ele conectados. Existem inúmeros exemplos de sofrimentos nesse contexto, como a fome, a privação de bens materiais, a falta de tempo livre, esgotamento nervoso, o desperdício de tempo e energia em atividades heterônomas, entre outros. Como observa Fleck (2016, p.78), as capacidades produtivas atingiram um estágio no qual seria viável suprir uma variedade extensa de necessidades humanas com um esforço produtivo mínimo. É justamente por meio da arte, em sua articulação formal, que o sofrimento, tomado em uma dimensão filosófica geral, pode alcançar expressividade, em contraponto tanto a sua figuração positiva, que tende a ter efeito catártico, como disse Marcuse, quanto à veiculação de positivities ilusórias, que tendem a produzir o esquecimento do sofrer.

A obra de arte aparenta uma liberdade em relação a seus elementos particulares, mas estes se encontram subjugados pelo todo, que tende a unificá-los em posição de não-liberdade. A pretensão da obra é reorganizar as relações entre universal e particular, reconciliando-os, o que configura uma situação antinômica, que precisa se autonegar para evitar o risco de

sucumbir ao fetichismo ou à ideologia. A identidade é suspensa, mas sem se anular, inserindo-se em uma lógica de simultânea identificação e ruptura, rejeitando tanto a divergência caótica quanto qualquer totalização reconciliadora. Não é difícil perceber que se trata de um movimento utópico, pois cada obra de arte carrega intrinsecamente a ideia de que o presente poderia ser outro, embora se recuse a estipular concretamente como esse outro seria.

Devido a suas formas, a arte é veículo de expressão do não-idêntico, do sofrimento e das disparidades, evidenciando a justiça devida aos oprimidos contra o recalque e violência impostos pelo corpo social controlador. A lei formal de uma obra de arte valida uma singular constelação de elementos, dos quais é possível extrair mimeticamente conteúdos que foram recalcados pela cultura. Apesar de a arte não ser prontamente decifrável em sua linguagem, é viável acompanhá-la em suas estruturas: “no prazer com o recalcado a arte acolhe ao mesmo tempo a infelicidade, o princípio recalcante, em vez de apenas protestar em vão contra ele. Ao exprimir a infelicidade por meio da identificação antecipa seu enfraquecimento” (AT 35). O sofrimento ganha, assim, uma eloquência que não teria em nenhuma figuração positiva. — É preciso explicar, porém, em que consiste essa antecipação da perda de poder do princípio recalcante pela identificação.

Um conceito relevante na *Teoria estética* é o de ‘caráter de imagem’¹⁸ da arte (AT 130-1). Trata-se de um conceito bastante complexo, e difícil de sintetizar, mas um de seus aspectos relevantes é que toda imagem (na medida em que contenha um mínimo de coesão de seus elementos) constitui uma totalidade dotada de sentido, agregando significados que tendem a se situar como contraparte ao mundo. Esse conceito se liga ao de ‘aparência’, que Adorno diz ser o elemento fundamental para se explicar a crítica de Platão à mimesis¹⁹. É como se a imagem estética aprisionasse simbolicamente algo da essência da realidade e, de lá, exercesse poder sobre ela. Talvez resida aí o principal fundamento da ‘proibição das imagens’ no Velho Testamento, princípio largamente empregado ao delinear a negatividade da utopia artística em Adorno. A arte anteciparia o enfraquecimento da infelicidade por meio de seu poder de

¹⁸ *Bildcharakter*. Artur Morão empregou “caráter simbólico” em sua tradução portuguesa, pela Edições 70. Não nos parece totalmente equivocado, tendo em vista que a concepção de *Bild* em Adorno adquire de fato a conotação de símbolo, como nas imagens míticas (cf. “Conceito de esclarecimento”, da *Dialética do esclarecimento*), mas parece mais adequado manter uma correlação mais estreita com o texto original, traduzindo *Bild* por “imagem”.

¹⁹ “Precisamente a ontologia platônica, mais reconciliável ao positivismo que à dialética, irritou-se com o caráter de aparência da arte, como se a promessa da arte despertasse dúvida quanto à onipresença positiva do Ser e da Ideia, dos quais Platão esperava se assegurar no conceito. Se suas Ideias fossem o ente-em-si, não seria necessária nenhuma arte” (AT 129).

imagem, ao conjurar o sofrimento na eloquência com que expõe as contradições, as insuficiências, as precaridades, as antinomias, que marcam a vida do particular em meio ao mundo totalmente administrado. Como essa expressão é essencialmente marcada pela negatividade, a arte não corre o risco de produzir uma catarse do sofrimento, como normalmente ocorre com os produtos de indústria cultural. Antecipando o enfraquecimento da infelicidade, a arte ganha uma dimensão utópica, como diz Philip Hogg (2021, p.44): “A arte — e com ela o novo que ela produz — é (...) também parte da vida social, no sentido de que, por um lado, ela é capaz de expressar o sofrimento humano e, por outro, de antecipar de forma negativa um estado social transformado”.

A obra vive em função da expressividade de suas partes, de seus elementos materiais, cada um revelando suas singularidades reciprocamente e permitindo que comuniquem suas identidades, enquanto adquirem voz ao se integrarem à totalidade da obra. Esta, por sua vez, torna-se significativa em virtude de sua recusa de comunicação com a realidade; é justamente mediante seu silêncio que a arte se torna verdadeiramente eloquente. Por outro lado, na realidade empírica prevalece uma ordem caótica, onde tudo é forçado a se conformar a uma unidade que subjuga as particularidades; trata-se de uma ordem que não se justifica por seus próprios méritos. Tudo isso nos mostra que o conceito de harmonia é desafiado frontalmente, pois ele demanda um polimento e equilíbrio ilusórios entre a essência interna e a aparência externa, sendo esse equilíbrio intrinsecamente falso (Cf. AT 78ss.). — A voz do sofrimento na arte significa, em suma, a eloquência da particularidade em sua dissonância, em sua feiúra, em sua precária identidade, ao rememorar o que não se dissolve no pensamento classificatório.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, vol.7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. (AT)
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ADORNO, Theodor W. “Aufzeichnungen zu Kafka”. In: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften*, vol.10/I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997a, pp.254-87.
- ADORNO, Theodor W. *Philosophie der Neuen Musik*. Gesammelte Schriften, vol.12. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997b.
- ADORNO, Theodor W. *Probleme der Moralphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANGERMANN, Asaf. “The Ghosts of Normativity: Temporality and Recurrence in Adorno's Ethics of Dissonance”. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 90:4, 2015, pp. 260-272.
- BERNSTEIN, J. M. “‘The Demand for Ugliness’: Picasso’s Bodies”. In: BERNSTEIN, J. M. (Org.) *Art and Aesthetics After Adorno*. Berkeley: The Townsend Center for the Humanities, 2010, pp.210-48.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FLECK, A. “Da crítica imanente à crítica do sofrimento”. *Ethic@ - Florianópolis, Santa Catarina, Brasil*, v.15, n° 1, p. 65-84, Jul. 2016.
- FREITAS, Verlaine. “Sublimation et pornographie: un dialogue entre Freud et Adorno”. In: Bruno Cany. (Org.). *Cahiers critiques de philosophie* N° 23. 23ed.Paris: Hermann, 2020, v. 23, p. 25-33.
- FREYENHAGEN, F. *Adorno’s Practical Philosophy: Living Less Wrongly*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- GLOVER, Edward. “Sublimation, Substitution and Social Anxiety”. *International Journal of Psycho-Analysis*, 12 (1931) p.263-97.
- HEGEL, Georg W. F. *Cursos de estética*. Vol. I. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

- HOHENDAHL, Peter Uwe. "The Ephemeral and the Absolute. The Truth Content of Art". In: *The Fleeting Promise of Art. Adorno's Aesthetic Theory Revisited*. New York: Cornell University, 2013.
- HOHENDAHL, Peter Uwe. "Looking Back at Adorno's Ästhetische Theorie". *The German Quarterly*, Vol. 54, No. 2 (Mar., 1981), pp. 133-148
- HOGH, Philip. "Situation". In: EUSTERSCHULTE, Anne & TRÄNKLE, Sebastian. *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlin: Walter de Gruyter, 2021, pp.43-58.
- HULLOT-KENTOR, Robert. *Things beyond resemblance: collected essays on Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press, 2006.
- HUHN, Thomas. "Diligence and Industry: Adorno and the Ugly". *Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de theorie politique et sociale*, Volume 12, No. 3, 1988, pp.138-46.
- JAY, Martin. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- LUKÁCS, Georg. *Die Zerstörung der Vernunft*. Neuwied: Luchterhand, 1962.
- MARCUSE, Herbert. "Lyric Poetry after Auschwitz". In: *Art and Liberation*. Nova Iorque: Routledge, 2007, p.211-7.
- MARCUSE, Herbert. *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Toronto: Beacon Press, 1978.
- MARCUSE, Ludwig. "Freud's Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 1, 1958, pp. 1-21
- MENKE, Christoph. *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- 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.
- POZO, A. Gutierrez. "Utopia in Black. The Negative Aesthetics of Adorno and the Contemporary Black Art". *FILOZOFIA* 64, 2009, No 5, p. 481-91.
- RICHTER, Gerhard. "Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno". *New German Critique* 97, Vol. 33, No. 1, Winter 2006.
- RUBIN, Andrew. *Grand Hotel Abyss*. (Resenha) *The Nation*, 1998, pp.28-30.
- SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo. Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

TRÊS VETORES DO NEGATIVO NA *TEORIA ESTÉTICA* DE THEODOR W. ADORNO:
O FEIO, A DISSONÂNCIA E A LINGUAGEM DO SOFRIMENTO

VERLAINE FREITAS
GIULLIA RESENDE DE OLIVEIRA

SAMSON, J. *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*.
New York, 1977.

WHITEBOOK, Joel. “Weighty Objects. On Adorno’s Kant-Freud Interpretation”.
Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp.51-78.

WISNIK, J. Miguel, *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Data de submissão: 14/06/2024

Data de aprovação: 15/10/2024