

/45/ Alteridade e transcendência:
a dialética da arte moderna em Theodor Adorno¹

Verlaine Freitas

A *Teoria estética* de Adorno procura, através de sucessivas interrelações conceituais, apreender o movimento de constituição e de desdobramento da arte moderna a partir de vínculos contraditórios entre diversos pólos: o indivíduo e a sociedade, a arte e a cultura de massa, forma e conteúdo, o belo artístico e o natural, etc. Que o pensamento de Adorno seja dialético, mas não dicotômico, pode ser visto pelos processos de negação de sínteses, de modo que nada se configura como “suprassunção” do que há de falso em outra realidade em um nível mais elevado de verdade. Esse projeto de uma dialética sem síntese, negativa, é levado a cabo de forma enfática ao trazer à teoria as tensões *irresolúveis* nas obras de arte. Esse movimento filosófico é precisamente o oposto de uma reconciliação forçada, a qual impera na realidade sócio-empírica, submetida a princípios práticos, técnicos, políticos, etc., em que o particular é sistematicamente iludido quanto às possibilidades de uma expressão que lhe faça justiça. De acordo com o projeto filosófico adorniano de, com meios conceituais, pensar aquilo que escapa ao conceito, nossa exposição pretende investigar uma das facetas de constituição do âmbito estético da arte moderna em que a alteridade e a saída do círculo da imanência da razão instrumental são fundamentais para a experiência com a arte moderna, através da qual se vislumbra uma experiência do sujeito em relação a si mesmo que diga de uma verdade de sua condição como ser vivo.

Iniciamos com uma citação da *Teoria estética* que exprime de modo eloqüente tais princípios:

As obras de arte representam as contradições como todo, a situação antagonista enquanto totalidade. Só através de sua mediação, não mediante seu *parti pris* direto, é que são capazes de transcender, graças à expressão, a situação antagonista. As contradições objetivas sulcam o sujeito; não são por ele postas, nem produzidas por sua consciência. Eis o verdadeiro primado do objeto na composição interna das obras de arte. (...) Os antagonismos são tecnicamente articulados: na composição imane das obras, que torna a interpretação translúcida às relações de tensão no exterior. As tensões não são copiadas, mas dão forma à coisa; só isto constitui o conceito estético da forma. (ÄT 479/355-6²)

/46/ Essa passagem contém dois elementos importantes para se ver o sentido geral da presente interpretação: a negatividade estética é algo que deve ser procurado no movimento de constituição da obra de arte como um todo organizado, em cuja unidade formal se decantam os antagonismos sociais vividos pelo sujeito, e a ultrapassagem dessa negatividade situa-se no âmbito da própria estruturação da obra: as obras de arte “produzem sua própria transcendência, não são seu palco, e, por isso, estão movamente separadas da transcendência. O lugar desta última nas obras de arte é a articulação [*Zusammenhang*] de seus momentos” (ÄT 122/95-6; tradução própria).

¹ Publicado em DUARTE, Rodrigo, FIGUEIREDO, Virginia & KANGUSSU, Imaculada. *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005, pp.45-56.

² As referências entre parêntese no texto referem-se à *Teoria estética*, e os números que se seguem à sigla referem-se, primeiro à paginação do original alemão, e depois à da edição portuguesa (cf. especificações na bibliografia). Indicamos quando fizemos modificações na tradução portuguesa, e quando a tradução foi nossa.

Inicialmente, é preciso ver o que configura aquela sulcagem das contradições objetivas no sujeito. “A experiência da arte enquanto experiência de sua verdade ou inverdade é mais do que uma vivência subjetiva: é a irrupção da objetividade na consciência subjetiva” (ÄT 363/274). Tal irrupção é a marca daquilo que Adorno chama de *Erschütterung* (abalo, comoção, estremecimento). Trata-se do momento em que o sujeito deixa de estar fixado à sustentação causada pela inércia da condição normal de ser vivente: “ele perde o solo sob seus pés; a possibilidade da verdade que se incorpora na imagem estética torna-se-lhe concreta [*leibhaftig*]” (ÄT 363/274; tradução própria). Trata-se de 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. Segundo Adorno, todo esse processo solicita do sujeito não apenas uma parte de si, como se se tratasse de uma vivência, de uma emoção localizável em meio a várias possíveis, como se fosse viável uma determinação psicológica dele; está em jogo a necessidade de o sujeito distender-se, fazer-se presente com toda a extensão da consciência. O sujeito deve responder ao peso da objetividade com que a obra de arte se afirma perante ele. Adorno usa como exemplo a imponência do vigor da entrada da reprise da Nona Sinfonia de Beethoven: “ela retumba como um grandioso ‘é assim’. (...) A reação espontânea do receptor é mimesis da imediatidade desse gesto” (idem; tradução modificada). Mas tal imediatidade não necessariamente é verdadeira. É preciso /47/ submetê-la à crítica: “a experiência plena, desembocando no juízo sobre a obra desprovida de juízo, exige a decisão a seu respeito e, por conseguinte, o conceito” (ÄT 364/274).

Esse abalo tem uma dimensão filosófica importante: é o instante que marca uma espécie de anulação do Eu, de ruptura dos contornos da subjetividade como absolutos, inquestionáveis. Nesse momento, o Eu percebe a nulidade de sua pretensão de colocar-se como ponto de ancoragem do sentido do real. Mas, de modo paradoxal, é precisamente nesse instante de nulidade e de finitude que o sujeito mais experimenta sua constituição subjetiva como sua força: “a fim de olhar apenas um pouquinho para lá da prisão que ele próprio é, o eu precisa, não da dispersão, mas da mais extrema tensão; isso preserva o abalo, de resto um comportamento involuntário, da regressão” (idem; tradução modificada). Adorno considera a teoria kantiana do sublime precisamente um momento em que essa tensão no sujeito é tomada como condição para que a sublimidade seja possível, mas em vez de ligar o momento de prazer na experiência do sublime a uma determinação moral íntima, vinculada ao reforço da autonomia do sujeito perante a natureza — como em Kant —, Adorno vê a tomada da consciência do sujeito de seu poder de resistência perante o estado de coisas que se lhe defronta.

Essa idéia foi muito bem expressa por Etienne Souriau, quando diz que “o sublime é o que é, tanto porque ele transporta e transtorna as almas de qualidade, quanto porque ele repugna aos corações indisponíveis e porque ele coloca

em fuga as mentalidades pequenas. Os três são apenas um”³. Ele, entretanto, não deve ser confundido com tudo o que causa emoções fortes e que abalam a sensibilidade: “o sublime não é o patético. E menos ainda o melodramático”⁴.

Há algo de conflituoso no sublime, mas não é um conflito entre nossas faculdades, mas, sim, “entre nós mesmos e a coisa sublime, desde que ela exige demais de nós, e o exige de uma maneira por demais urgente, imediata. Ela pode requerer de nós muitas coisas a longo prazo; mas já imediatamente ela o exige muito. Ela exige que nós sejamos capazes dela. Ela exige que nós nos coloquemos no mais alto de nós mesmos para acolhê-la. Ela exige que dilatemos nosso psiquismo à sua dimensão espiritual”⁵ — o que explicaria que muitos recusem o sublime, devido à incapacidade de tal esforço de grandeza de alma.

Em Adorno, essa concepção, entretanto, ainda conserva o duplo movimento de desprazer e de prazer que Kant já apontava, /48/ mas com a ressalva de que ambos os momentos se entrelaçam em uma dialética vertiginosa, em que é precisamente a ruptura com as próprias auto-determinações que determina o prazer do sujeito, mas vinculado também à dor da perda da referência empírica.

De modo semelhante a como Kant diz que a violência presenciada na natureza em sua força deve ser neutralizada, posta à distância, pois senão não haveria uma experiência estética, mas, sim, física, materialmente afetada, Adorno diz que o aniquilamento do eu no abalo estético não é literal. Não se trata de dizer que o sujeito efetivamente desvaneça e perca a unidade de consciência que o constitui como pessoa: isso tornaria impossível a própria experiência estética. Mas também não é o caso de se afirmar que as emoções do sujeito sejam fictícias, pois elas são reais. “Não é o abalo estético que é aparência, mas sua posição em relação à objetividade: na sua imediatidade, sente o potencial como se estivesse atualizado” (ÄT 364/275; tradução modificada). O que é ilusório, então, é a transposição que se pode fazer da ruptura qualitativa na relação com a obra de arte com a objetividade *tout court*. Aqui ressoa a idéia da arte como uma promessa de transcendência interrompida. Dito de um modo sumamente paradoxal, podemos dizer que a ruptura em relação ao imperialismo subjetivo na arte é *efetivo*, real, como momento em que o objeto solicita do sujeito um excesso de suas forças subjetivas, para que possa ir além daquilo que ele mesmo já sempre foi capaz de conceber de si mesmo, mas é *irreal* por que o sujeito não pode deixar de apoiar em uma unidade de consciência, pois senão cessaria de existir como tal; mas esse abalo é também real na medida em testemunha a favor de uma relação possível com o objeto, e isso exatamente mediado pela constituição subjetiva; mas esse movimento também é ilusório se lido a partir do contexto geral do que se confronta ao sujeito como ser vivente, que recusa a este a experiência de ir além de si próprio.

Todo esse processo traz à tona o mote da *Dialética do esclarecimento* da rememoração da natureza no sujeito, ou seja, de uma visão renovada dos ímpetus particulares que foram recalçados pelo edifício da cultura.

A emergência da arte moderna é um momento em que o caráter espiritual da obra de arte deixou de se vincular à exclusividade com que os

³ Etienne Souriau. “Le sublime”, *Vocabulaire d'esthétique*. Presses universitaires de France, p.275.

⁴ Etienne Souriau, *op. cit.*, p.275.

⁵ Etienne Souriau, *op. cit.*, p.280.

princípios formais imperavam sobre um material amorfo, que, sem dignidade alguma enquanto tal, precisava passar pela enformação subjetiva ditada pelos cânones de estruturação do artefato. /49/ A modernidade testemunha o desejo do espírito de acolher em si algo da naturalidade crua dos materiais. Estes não parecem mais confinar-se aos ditames estabelecidos pela unidade previamente espiritualizada da obra. A nova arte pretendeu elevar a esfera espiritual a uma nova dimensão, em que seu conteúdo de verdade não fosse legível na estrutura imediatamente definida pela unidade formal. A arte passou por um processo de espiritualização como natureza, ou seja, o espírito começou a tomar consciência de si a partir da intromissão do elemento natural em um meio tradicionalmente reservado às suas categorias. Nesse ponto, o que salta aos olhos é o gosto da arte moderna pelo sensivelmente abjeto, socialmente não aprovado, como se o agradável acabasse espelhando a aprovação social em relação ao prazer da continuidade do estado de coisas existente.

O primado do espírito na arte e a infiltração do outrora proibido são dois lados do mesmo estado de coisas. Ele vale para o que não está ainda aprovado e preformado socialmente e torna-se uma relação social de negação determinada. A espiritualização realiza-se, não através de idéias que a arte apresenta, mas, sim, através da força com que ela penetra camadas não-intencionais e hostis a idéias. Esse não é o último motivo pelo qual o que é condenado e proibido atrai o gênio artístico. (ÄT 144/112)

A dissonância, a cacofonia, o feio, acolhidos em um *medium* inicialmente não suscetível a tal negatividade, tornam-se meios de constituição do conteúdo de verdade da obra, que passa a exprimir, em sua totalidade, a consciência do espírito de sua própria naturalidade. Mas, diferentemente da estética kantiana, que absorve a negatividade no âmbito sensível na positividade do eu numêmico, e da dialética hegeliana, que a suprassume numa negação positiva, tal movimento conflituoso do espírito e da natureza não conhece uma resolução, nem um ponto de apoio fixo, sólido.

O sublime é o momento na arte em que se torna visível o estremecimento entre o espírito e a natureza, e esse abalo é que configura a *liberdade* (mesmo que apenas vivida como imagem no âmbito estético), e não a idéia que o sujeito pretende fazer de si como um eu livre muito acima da natureza. Essa elevação do indivíduo, ao mesmo tempo preso às contingências de sua dimensão sensível e pulsional, e concebendo-se como portador do espírito absoluto, é o esquema do cômico. Neste, a incapacidade de o finito açambarcar a carga significativa do infinito mostra seu fracasso como algo lúdico, como mera puerilidade de um ser que, abandonando a seriedade da vida do trabalho, dedica-se ao prazer de regozijar-se com seu poder /50/ imaginário de vencer as agruras do cotidiano: “o sublime e o jogo convergem” (ÄT 295/224).

Mas essa dialética entre espírito e natureza tem também outra face, que é a relação entre o sublime na natureza e na arte. Kant considerava que somente a natureza é que proporcionaria o sentimento do sublime, e não a arte. Adorno, repetidas vezes (nove, ao todo), referiu-se explicitamente ao fato de que Kant recusava o sublime à arte (cf. ÄT 29, 79, 101, 292, 293, 295, 296, 401, 496), e, o que é mais significativo, considerou essa recusa uma grande limitação histórica: “excetuando-se a doutrina do comprazimento, que resulta do subjetivismo formal da estética kantiana, a limitação histórica desta é mais visível em sua teoria de que o sublime caberia somente à natureza, e não à arte” (ÄT 496-nota/367-nota).

Nenhum dos comentadores que se referiram ao sublime em Adorno consideraram importante essa questão. Ela, entretanto, pode ser considerada de capital importância, ao situar-se em um “nó” conceitual que estabelece um significado relevante para essa dialética entre espírito e natureza no sublime.

Embora Adorno diga expressamente que “em qualquer experiência da natureza está envolvida toda a sociedade” (ÄT 107/84), o aspecto histórico do belo da natureza está mesclado ao aspecto natural, sem preponderância para nenhum dos lados: “no belo natural, entram em jogo intimamente unidos, ora de modo musical, ora à semelhança de um caleidoscópio, elementos naturais e históricos. Um deles pode assumir o lugar do outro e é nesta flutuação, não na univocidade das relações, que vive o belo natural” (ÄT 111/87-8). Essa indeterminação do belo na natureza é sua marca segundo Adorno, e um dos elementos característicos da arte é precisamente fornecer uma determinação para essa indeterminidade: “com efeito, na arte, o incaptável é objetivado e intimado à duração: nesta medida é conceito, só que não à maneira da lógica discursiva” (ÄT 114/89). Movendo-se nesse *situs* de fugacidade *sui generis*, de indeterminidade, “o belo natural é história suspensa, devir interrompido” (ÄT 111/88).

A arte, diferentemente, é, no contexto do estremecimento estético, “metamorfoseada no que ela é em si, porta-voz *histórico* da natureza oprimida e, em última análise, crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão” (ÄT 365/275; grifos nossos). A vinculação da arte à dimensão histórica é absolutamente enfática em Adorno: “a história pode se chamar o conteúdo das obras de arte” (ÄT 132/103); “o conteúdo de verdade das obras de arte, do qual sua /51/ qualidade depende finalmente, é histórico até o mais profundo de si mesmo. (...) A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante” (ÄT 285/217). A verdadeira experiência frente à obra de arte *enquanto arte* passa pela apreensão da historicidade que se decanta nela como seu conteúdo de verdade: “analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada” (ÄT 132/103).

Assim, dado esse iniludível entrelaçamento entre a característica radical da arte como determinada pela história e o sublime como expressão de um processo de reflexão radical sobre as relações entre sujeito e objeto, podemos exprimir a tese de que o que estabelece a distinção entre o sublime na natureza e na arte reside precisamente no fato de que, na esfera artística, a irrupção da sublimidade tem, como um de seus momentos, uma determinada forma de consciência do processo histórico de constituição da realidade.

Ora, diz Adorno: “as obras em que a forma estética se transcende sob a pressão do conteúdo de verdade ocupam o lugar que outrora o conceito de sublime significava” (ÄT 292/222). Como é possível falar-se de uma *auto-transcendência* na arte?

Como dissemos brevemente acima, a natureza é aquilo que estabelece o ponto de fuga da alteridade indeterminada a que a arte aspira alcançar através de um movimento de objetivação. O belo natural é precisamente o momento em que a natureza parece manifestar um *mais* para além de sua determinação empírica: “o belo natural é o vestígio do não-idêntico nas coisas, sob o sortilégio da identidade universal. Enquanto este agir, nenhum não-idêntico existe positivamente. Por isso, o belo natural permanece tão disperso e incerto quanto o que ele promete ultrapassa

todo o intra-humano” (ÄT 114/90; tradução modificada). A idéia da arte está associada à tarefa de objetivar a indeterminação fugidia da natureza, apoderando-se de sua transcendência, a que o belo natural aponta de uma maneira velada: “como linguagem humana que dispõe das coisas tanto quanto é reconciliada, a arte gostaria de alcançar novamente aquilo que é obscuro aos homens na linguagem da natureza” (ÄT 120/94; tradução própria). Ao contrário da obscuridade do *mais* da beleza natural, a transcendência estética na arte é algo fabricado, posto. Ela vincula-se diretamente ao contexto em que se articulam todos os momentos que constituem a obra. Essa totalidade estruturada não é apenas um espaço em que a transcendência se manifestaria, como seria o caso dos símbolos religiosos, em que a epifania se dá de forma positiva. As /52/ obras de arte, devido a seu caráter de artefato, separam-se dessa transcendência.

A ultrapassagem da obra por si mesma diz respeito à eloqüência com que ela fala, na medida em que é algo espiritual, ou seja, que não se confina a sua determinação como coisa na realidade empírica. Essa espiritualização, entretanto, não pode ser destilada diretamente de seus significados diretamente. Essa transcendência espiritual mostra-se como um significado descontínuo, interrompido, tal como uma cifra em cujo código nos faltam alguns de seus elementos.

Um critério legítimo para a qualidade da arte contemporânea reside em que ela não pode renunciar à meta de apontar para sua própria transcendência — sob pena de se tornar insignificante —, mas, também, não pode afirmar que possui a transcendência por si mesma. A completude de seu sentido torna-se ou um engodo teológico-religioso, ou uma mera coleção de elementos justapostos sem valor.

O *mais* das obras de arte não é simplesmente aquilo que a totalidade possui além da soma de suas partes. Essa determinação psicológica do todo como transcendendo o conjunto de seus momentos não toca na determinação da obra como incorporando, enquanto lei de sua constituição, a ruptura desse *mais*, em favor da força que seus elementos materiais obtêm através precisamente pelo fato de serem mediados pela totalidade da obra. Na medida em que a totalidade necessariamente entra em conflito com o aspecto cru e disperso dos elementos que a constituem, a arte viu-se enredada, na modernidade, em uma antinomia histórico-filosófica, pois a transcendência não pode ser negada pura e simplesmente, mas a arte moderna tem, como seu princípio, a negação daquilo que Benjamin caracterizou como *aura*, como sua “atmosfera”. A *desartização* da arte tornou-se lei de seu movimento, de constituição de sua identidade. Exemplo de como esse movimento de negação da própria transcendência não pode ser tomado como absoluto são as poesias de Brecht, que, mesmo comportando-se como descrições de mundo, alcançam um nível artístico tal que as distingue de algumas de outros artistas que, negando todo elemento aurático, regridem a um âmbito pré-estético.

A *mais* enfática convergência da transcendência com seu desencantamento pode ser vista na obra de Beckett, em que a linguagem proíbe a colocação de um sentido legível a partir da articulação dos momentos que compõem a obra. A expressão estética /53/ é radicalmente mediada por seu mutismo, pela recusa enfática de ter seu sentido dado positivamente. Nesse movimento, a arte toma como seu *télos* implícito a tentativa de deixar aflorar a pura materialidade de

seus elementos como índice da natureza que ela pretende resgatar. Estes, entretanto, por mais que queiram situar-se como contendo valores expressivos por conta própria, somente alcançam sua eloqüência através do momento objetivador, o qual, devedor da difusão material de seus elementos, acaba denunciando a obra de arte como irreal, fictícia: “as obras de arte tornam-se aparições em sentido pregnante, isto é, aparições de um outro, quando o acento incide sobre o irreal de sua efetividade” (ÄT 123/97; tradução própria). Isso faz a obra de arte tornar-se um *instante*, algo momentâneo, surpreendente. Essa característica vincula-se a seu caráter de *ato*, de um movimento que dá vida a seus elementos materiais.

A arte é um processo de secularização da transcendência, o que não significa uma negação abstrata desta, mas, sim, determinada. A arte é um momento de objetivação do que é radicalmente outro e efêmero em relação à existência empiricamente determinada. Segundo Adorno, a arte é uma cópia [*Nachbild*] do estremecimento [*Schauer*] perante a incomensurabilidade do *mana*. Essa duplicação objetivadora expõe a arte como esclarecida, pois torna o estremecimento comensurável ao homem, devido à força da enformação subjetiva que preside radicalmente a constituição da obra como artefato. A alteridade *in extremis* com que o *mana* era vivido outrora liberta-se, nesse processo, de ilusão de ser literal, posto que é cristalizada em um *confinium* humano. Esse cerceamento da suprema ilusão metafísica corporificada no estremecimento mítico é um momento de alienação corretiva, em que a obra se defronta ao espectador como *anamnese* de um radical outro, mas mediada pelo espírito subjetivo. “As obras de arte são epifanias neutralizadas, e, assim, qualitativamente modificadas” (ÄT 125/98).

O deslocamento aprofundado do núcleo ontológico do cosmo em um ponto originário da criação no mito, a fluidez do poder infinito e amorfamente disperso pelos poderes naturais no preanimismo e na magia são aquilo que empresta à alteridade radical da natureza sua evanescência suprema. A arte é um momento que procura conjurar essa efemeridade ao por-se como sua cópia objetivadora: prolongamento do transitório no artefato. Nisso as obras de arte aproximam-se da *apparition*, a aparição celeste, momento de manifestação enobrecida de algo que se subtrai às coisas empíricas e à intenção humana.

/54/ A imagem prototípica do caráter momentâneo da arte é a do fogo de artifício: uma aparição celeste que rompe repentinamente com o peso da duração empírica. Ao passo que toda a tradição metafísica sempre enfatizou o mero ente como transitório e efêmero, e glorificava a transcendência eterna do *mundus intelligibilis*, aqui Adorno enfatiza a alteridade radical frente à empiria através da efemeridade absoluta da *apparition*. As obras de arte não se separam da realidade empírica por sua suprema perfeição incorruptível, mas, sim, tal como o fogo de artifício, por terem, como sua determinação intrínseca, a necessidade de atualizarem-se como aparições, fenômenos, manifestações de uma outra coisa: “elas não são apenas o outro da empiria: tudo nela torna-se um outro” (ÄT 126/99).

A obra de arte é imagem, não porque copia, duplica, uma outra, mas por colocar-se como momento de irrupção pontual de um outro. A alteridade radical no mundo pré-histórico sempre esteve associada à relação entre a universalidade do poder infinito do *mana* e a contingência dos seres individuais. Esse antagonismo visceral reproduz-se na “simples” polaridade sujeito-objeto. A radical impossibilidade pós-kantiana de assenhorar-se do objeto, relegado a um

contexto que dita sua essência como objeto de uso, de troca, como signo de status, etc., reflete a incomensurabilidade do *mana*. O caráter de imagem da arte não simplesmente evoca o poderio revelado do espírito que se move, difuso, pela natureza: ele é um momento de explicitação dessa alienação perante o objeto. Ao tornar intuível essa contradição, a arte não apenas a denuncia, como tenta torná-la comensurável à experiência. A imagem estética é o nó entre a universalidade opressora e a particularidade que, tal como uma mônada leibniziana sem janela, reflete essa universalidade. A face subjetiva desse enlace é o estremecimento mítico que a arte seculariza. Como oposta ao desenrolar funesto do esclarecimento, que labora no sentido de ocultar as contradições insuperáveis no processo de busca da verdade, a arte coloca-se como irracional, ao exprimir, com suas dissonâncias, cacofonias e degenerações, a irresolubilidade conflituosa entre sujeito e objeto. Nesse sentido, a arte é verdadeira enquanto movimento de objetivação da irracionalidade da sociedade completamente coletivizada. Na arte, a denúncia da inverdade é um lado da moeda; o outro é a antecipação de uma reconciliação com o objeto que advém da tomada de consciência da antinomia inconciliada entre sujeito e objeto.

O caráter de imagem da arte é um momento de sua determinação /55/ como não redutível à mera efemeridade ou à pura duração. Trata-se de uma paradoxal *cristalização do momentâneo*, através da experiência em relação à obra como em *processo de objetivação*. Que as obras sejam algo objetivo em sentido pleno contradiz sua lei de movimento, embora não possa ser negado *in totum*, posto que senão de nada contariam como coisas. A experiência perante a arte como algo objetivo diz respeito à circunstância de ela *tentar* tornar comensurável à intuição uma universalidade que se coloca tal como um absoluto acima dos indivíduos, que lhes escapa por entre as tramas dos conceitos e das intuições. O caráter de imagem da arte é o instante em que essa fluidez é objetivada no *totum* do artefato.

O redemoinho dessa dialética, entretanto, dá mais giros.

Dado que toda imagem, como uma totalidade intuitiva, carrega o fardo de ter que se completar para ser o que é, a imagem estética é acompanhada da ruptura substancial de sua carga de universalidade que tingem sua configuração. A arte não apenas se erige sobre o campo fecundo de sua *imagerie*: ela se determina, também, pela explosão dessa sua pretensão à dignidade de apreender o universal em sua fuga do campo de força empírico. O choque que as obras de arte recentes causam no espectador são indícios de certa decepção constitutiva da arte, que se recusa como receptáculo de um poder absoluto de instauração de um significado pleno. Se a felicidade é, desde a definição da *Ética a Nicômaco*, a completude da realização do que é possível através das forças humanas, e se o símbolo religioso é índice de uma bem-aventurança absoluta, divina, a arte, como disse Stendhal, não passa de uma promessa de felicidade fugaz.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Werke*, vol. 7, Frankfurt: Suhrkamp, 1972.

_____. "Parataxis. Zur Späten Lyrik Hölderlins". In: *Noten zur Literatur. Gesammelte Werke*, vol. 11. Frankfurt: Suhrkamp, 1972, pp. 447-491.

- _____. “Die revidierte Psychoanalyse”. In: *Soziologische Schriften I Gesammelte Werke*, vol. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp.20-41.
- _____. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda*. In: *Soziologische Schriften I. Gesammelte Werke*, vol. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- /56/ _____. *Minima Moralia*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. *Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie*. In: *Soziologische Schriften I. Gesammelte Werke*, vol. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp.42-85.
- _____. “Tesen über Bedürfnisse”. In: *Werke*, vol. *Soziologische Schriften II. Gesammelte Werke*, vol. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- ALLKEMPER, Alo. *Rettung und Utopie. Studien zu Adorno*. München, Wien & Zürich: Ferdinand Schöningh. Paderborn, 1981.
- BAUM, Klaus. *Die Transzendierung des Mythos. Zur Philosophie und Aesthetik Schellings und Adornos*. Würzburg: 1988.
- BOLZ, Norbert. “Das Selbst und sein Preis”. In: Willem van Reijen & Gunzelin S. Noerr. *Verzigt Jahre Flaschenpost: “Dialektik der Aufklärung” 1947 bis 1987*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1987, pp.111-128.
- DUARTE, Rodrigo. A. P. *Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- _____. “Da filosofia da Música à música da filosofia. Uma interpretação do itinerário filosófico do Theodor W. Adorno”. In *Kriterion*, volume XXXIII, no. 85, Belo Horizonte, 1992, pp. 9-30.
- _____. *Mimesis e Racionalidade*. São Paulo: Loyola, 1993.
- FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. *Para uma dialética da alteridade. A constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo em Th. Adorno*. Belo Horizonte: Fafich, 2001. Inédito.
- _____. “A imanência do devir: a historicidade da arte em Th. Adorno”. In: Duarte, Rodrigo A. P. (Org.) *As luzes da arte*. 1999.
- HORKHEIMER, Max. “Teoria tradicional e teoria crítica”. In: *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. Tradução de Edgard a. Malagodi e Ronaldo Pereira Cunha. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.125-62.
- MENKE, Christoph. *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- SOURIAU, Etienne. “Le sublime”, *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, [s.d.].