



EM TORNO DO CONCEITO DE ARTE DE THEODOR ADORNO: ECOS DA DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO NA TEORIA ESTÉTICA *

On Theodor Adorno's concept of Art: echoes of the Dialectic of Enlightenment in Aesthetic Theory

Sara Juliana Pozzer da Silveira **

Resumo: O presente trabalho procura mostrar que apesar das imensas diferenças entre as obras *Dialética do Esclarecimento* e *Teoria Estética*, a sofisticada concepção de arte de Theodor Adorno na *Teoria Estética* deve muito à *Dialética do Esclarecimento*, ou seja, se realiza a partir de pressupostos desenvolvidos nessa. Por exemplo, um dos pressupostos fundamentais da *Dialética do Esclarecimento* é que a origem da arte foi o resultado da separação entre a práxis mimética, situada na pré-história, e a práxis cujo núcleo central é o esclarecimento como domínio da natureza, situada na história. Essa dicotomia não foi abandonada na *Teoria Estética*, ao contrário, essa obra utiliza dessa separação para desenvolver seus principais conceitos.

Palavras-chave: Estética. Expressão. Alegoria. Natureza. Reconciliação.

Abstract: The present work seeks to show that despite the great differences between the *Dialectics of the Enlightenment* and the *Aesthetic Theory*, Theodor Adorno's elaborate conception of art in the *Aesthetic Theory* is indebted to the *Dialectics of the Enlightenment*, that is, it is carried out based on the assumptions developed in it. For example, one of the fundamental assumptions of Enlightenment Dialectics is that the origin of art was the result of the separation between

* Artigo recebido em 28/08/2021 e aprovado para publicação em 06/05/2022.

** Doutora em estética pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora do Curso de Filosofia da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

mimetic praxis, situated in prehistory, and praxis whose central core is lighting as a domain of nature, situated in history. This dichotomy was not abandoned in the *Theory of Aesthetics*, on the contrary, this work uses this separation to develop its main concepts.

Keywords: Aesthetics. Allegory. Expression. Nature. Reconciliation.

Introdução

O artigo pretende explicar que a obra *Teoria Estética* de Theodor Adorno precisa, para ser melhor compreendida, da leitura da obra *Dialética do Esclarecimento*, escrita conjuntamente com Horkheimer, especialmente das passagens dedicadas à interpretação da *Odisseia* de Homero. Para tal, dividimos o trabalho em três partes. Na primeira parte fazemos um breve excursão na *Dialética do Esclarecimento* para mostrar como os autores tratam da origem da arte como uma esfera que surge com a divisão do trabalho. Neste momento já temos a noção de um eu separado da natureza e o surgimento da razão instrumental. Também é importante ressaltar que com a separação da natureza, o domínio sobre essa e sobre os outros homens, expresso alegoricamente na figura de Ulisses, se estabelece uma irreconciliação não resolvida no processo civilizatório. Assim, na segunda parte do trabalho, retomamos essas noções para tratar de conceitos centrais da *Teoria Estética* como belo natural e expressão. O resultado é que a arte permanece como um polo intermediário entre a racionalidade instrumental e a dissolução na natureza, que ocorre na mimese arcaica. Na terceira parte do trabalho tratamos da dialética entre o belo e o feio tal como desenvolvida na *Teoria Estética*. Também aqui mostramos a dependência desses conceitos do que foi desenvolvido na *Dialética do Esclarecimento*, pois ambos estão relacionados ao despertar do sujeito, mas também à manutenção da irreconciliação no processo histórico e, por isso, o retorno constante do arcaico.

1. Arte e práxis: de volta à Dialética do Esclarecimento

Na *Teoria Estética* o caráter expressivo da arte implica na manutenção nas obras de arte da tensão entre dois polos: um racional, instituidor de unidade e coerência interna e outro, difuso, mimético. No presente trabalho queremos mostrar que essa dualidade não pode ser explicada somente a partir da *Teoria Estética*, mas precisa de certas noções da *Dialética do Esclarecimento*. No que tange ao caráter expressivo da arte na *Teoria Estética*

um dos resultados, por exemplo, é que somente a arte pode dar voz ao sofrimento. Mesmo que o conhecimento discursivo¹ consiga expor a realidade e, ainda que o faça considerando os momentos de irracionalidade do real, uma parte do real se esquivava ao conhecimento racional, pois a ele é estranho o sofrimento. Este pode ser definido, sua particularidade pode ser subsumida ao conceito universal, a ciência é capaz de determinar meios para por fim a ele, contudo não consegue expressá-lo, pois isto, na língua de Adorno, significaria viver a experiência do sofrimento, o que para o pensamento discursivo seria irracional: “não pode expressá-lo mediante sua experiência [Erfahrung]: isto o consideraria irracional. A conceituação do sofrimento o faz permanecer mudo e sem consequências”.² O sofrimento só pode ser expresso em toda sua dimensão na obra arte, a qual por conta de sua constituição *sui generis*, enquanto uma esfera da linguagem que se opõe à síntese identitária, expressa o reprimido, os elementos inconscientes, as qualidades. Em uma palavra: ela exprime o momento da negatividade que se refere ao que é reprimido pela totalidade social estabelecida. Entretanto, a arte assume o reprimido e não simplesmente protesta em vão contra ele. Ela expressa a infelicidade mediante a identificação com essa e não meramente como protesto contra o princípio repressor. Isto vale não só para a arte enquanto expressão do sofrimento, mas para a relação entre arte e realidade, em geral. Desse modo, as seguintes perguntas se impõem: que tipo de mimese está presente na obra de arte? A arte poderia ser a fotografia da realidade, o reflexo, poderia propor uma reconciliação de fachada, mas porque identificar-se com ela para poder expressá-la em toda sua dimensão?

Para respondermos a essas questões, primeiramente precisamos retornar à *Dialética do Esclarecimento* para entender que a arte é uma esfera independente, autônoma, porque “é a ratificação do espírito isolado pela divisão do trabalho.”³ Nesta perspectiva, seguimos as indicações de Wellmer⁴ para o qual as linhas gerais da *Teoria Estética* estão desenhadas na *Dialética do Esclarecimento*. Por isso, na sequência, antes de tratarmos de elementos centrais do conceito de arte na *Teoria Estética* faremos um excursão pela *Dialética do Esclarecimento*, especialmente no que diz respeito à origem histórica da arte e seu caráter de uma práxis distinta da práxis como domínio da natureza.

¹ Sobre o conhecimento possível com a arte, em diferenciação com a ciência. Ver: SAUERLAND, Karol. *Einführung in die Ästhetik Adornos*. Walter Gruyter. Berlin. New York, 1979. s. 12. Todas as traduções são nossas, exceto, aquelas devidamente referenciadas.

² ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Digitale Bibliothek Band 7, (GS 7), Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 170, s. 34.

³ *Ibidem*, s. 14.

⁴ WELLMER, Albrecht. *Sobre la Dialéctica de modernidad y posmodernidad: la Crítica de la Razón después de Adorno*. Traducción de José Luiz Arantégui. Madrid: Gráficas Rógar, 1993, p. 15.

Pode-se dizer que na *Dialética do Esclarecimento* Adorno, conjuntamente com Horkheimer, circunscrevem a origem histórica da arte, isto significa que ela passa a existir num determinado momento histórico, não sendo inerente à “condição humana”. Através de uma reconstrução antropológica do período mítico e da leitura da *Odisseia* de Homero, os autores determinam este momento. Não vamos nos deter aqui no caráter problemático da junção da leitura da epopeia com a leitura de obras antropológicas, científicas, para a construção de uma visão filosófica uma vez que isto ultrapassaria o escopo deste trabalho. Vamos pressupor que tal leitura é plenamente possível e justificada e já passamos à análise de características centrais do período mítico, estudado na *Dialética do Esclarecimento*. Para Adorno e Horkheimer neste período tem vigência a indiferenciação de sujeito e objeto, o homem habita um cosmo único e o indiferenciado⁵, a matéria primordial, por exemplo, o *mana* para os antigos gregos era uma palavra que expressava o horror diante do desconhecido, caótico⁶. Mas, quando esse estado passa a ser nomeado o medo diminui. Assim, os autores ressaltam que a formação da linguagem e as formas lógicas do pensamento são correlatas do modo como os homens se relacionam com a natureza. É deste modo que é entendido o início da separação entre sujeito e objeto, ainda no período mítico: quando uma árvore é ela mesma e, ao mesmo tempo, sede dos espíritos, ela é e não é, o que seria vagamente o início do que posteriormente foi designado por princípio de contradição. Neste contexto, também encontramos a origem da mimese enquanto um tipo de práxis⁷. Exemplificando: quando o sacerdote ou o encarregado da prática mágica traça um círculo no chão delimitando um lugar a partir do qual ele usa máscaras que imitam o ente que deve ser influenciado, o espírito dentro do doente, a tempestade, etc., ele conjura o perigo com a imagem do perigo. Desta maneira, mimetiza os poderes ou entes a serem influenciados pela magia. Essa prática mimética que é tomar o lugar daquilo que se teme para poder aplacar o medo produzido não é expressa pela linguagem como domínio da natureza. Esta aparece na *Dialética do Esclarecimento* quando os autores analisam as aventuras de Ulisses desde a saída de Ítaca até seu retorno depois de 20 anos.⁸ A figura de Ulisses já revela a emergência do eu, embora de um eu fraco frente aos poderes míticos, os quais são postos como algo invariavelmente superado pelo herói, mas que sempre lhe cobram um preço. Este preço diz respeito ao

⁵ “A indiferenciação, antes que o sujeito se formasse foi o estremecimento do cego nexos natural, o mito...indiferenciação não é unidade; esta exige, já segundo a dialética platônica, diversidade, cuja unidade ela constitui.” ADORNO, Theodor. *Sobre Sujeito e Objeto*. In: *Palavras e Sinais: modelos Críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 183.

⁶ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften. Digitale Bibliothek Band 3, vgl. GS 3, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981, s. 31.

⁷ *Ibidem*. s. 25.

⁸ *Ibidem*. s. 49-60.

que ele precisa abdicar para continuar o processo civilizatório. Deste modo, por exemplo, no famoso encontro com as sereias (livro 12) o perigo que representa seu canto para a civilização é Ulisses deixar se levar por este canto, ir ter com as sereias em vez de ouvir voluntariamente amarrado ao lastro do navio enquanto sua tripulação rema com os ouvidos tapados com cera para não se entregar ao canto e encanto das sedutoras⁹. Os autores mostram que este comportamento de Ulisses já expressa a posse de um eu, uma identidade que se expressa na unidade da pessoa e na ordem de seus pensamentos, o que contribui para a tese dos autores de que o eu surge historicamente. Ao contrário do feiticeiro mágico que tenta imitar os poderes naturais para influenciá-los, Ulisses já é expressão da unidade e coerência lógica do pensamento que se separa da natureza. No período mítico há ainda um cosmo ao qual o ser humano é parte inerente, porém se pensarmos a saga de Ulisses como cifra¹⁰, ela já é expressão de um estágio em que o homem se separa da natureza e passa a dominá-la. Ele domina a natureza interna porque, através do autocontrole sacrifica o desejo imediato com vistas ao futuro, também domina os outros que são seus comandados. Este momento expressa o que Wellmer chama de razão instrumental: “o conceito de espírito instrumental não só significa uma relação cognitiva, mas também um princípio estruturador das relações dos homens entre si e com a natureza.”¹¹

O canto que Ulisses ouve amarrado já é arte, uma atividade que desde o início é impotente no seguinte sentido: a audição do canto é o que resta do desejo infinito de ir ao encontro das sereias, a experiência estética é contemplativa e expressão da ânsia de viver o que não é mais possível: um estágio onde ainda não havia a separação com a natureza, mas sua imitação. A arte, portanto, faz parte do mesmo processo no qual já existe a identidade do eu e a formação de um ordenamento do pensamento, que vai se desenvolver como razão ocidental. Sob o ponto de vista da base material da sociedade já se tem a propriedade privada fixa, com uma casta de guerreiros, como o próprio Ulisses, e os escravos. As dualidades próprias da cultura ocidental: universal/particular; superior/inferior; senhor/escravo; espírito/natureza, estão todas presentes. A arte permanece como uma espécie de reservatório onde vão se situar todas aquelas qualidades não toleráveis na ordem racional e na identidade do eu. Esta identidade só consegue sobreviver no processo civilizatório com a constante recaída no que não é o eu, com o constante abandono de si. A arte é um dos lugares que permite tal abandono.

⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Homero e a Dialética do Esclarecimento* (29-39). In: Lembrar, Escrever, Esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 34.

¹⁰ Este conceito será explicado na segunda parte do presente trabalho.

¹¹ WELLMER, *op. cit.* p. 18.

O comprometimento da *Dialética do Esclarecimento* com uma filosofia da história é muito presente quando Adorno e Horkheimer estabelecem uma espécie de periodização da pré-história e história e as separam em fases designando-as como períodos mimético, mítico e metafísico¹². O próprio surgimento da arte é concomitante ao surgimento do esclarecimento universal. Fica claro que não se trata apenas da análise de uma cultura determinada, a cultura ocidental, aliás, também se refere aos mitos de Indra, relativos ao Hinduísmo, da Índia. Quando Wellmer analisa o conceito central de reconciliação diz que os autores estão se referindo ao “gênero humano” e que a possibilidade da reconciliação, a superação da separação com a natureza, implica entender a história passada como história marcada pelo trabalho, sacrifício e renúncia.¹³

A separação do momento pré-histórico onde predominava a práxis mimética que visava influenciar a natureza com o momento histórico, com o surgimento do esclarecimento universal (expresso na figura de Ulisses), está pressuposta na *Teoria Estética*, ou seja, Adorno não abandonou essa dicotomia que explica a origem da arte na *Dialética do Esclarecimento* para construir a sua intrincada concepção de arte da *Teoria Estética*. É o que procuraremos mostrar no que segue.

2. Belo natural, expressão e reconciliação: ecos da Dialética do Esclarecimento na Teoria Estética

Na *Teoria Estética* a linguagem é pensada tanto como síntese identitária quanto como expressão. Neste último sentido ela não é conceitual, mas está mediada pelo pensamento conceitual, não é independente deste. Enquanto expressão ela não é constituída por proposições teóricas, como é, por exemplo, a linguagem científica, mas é constituída por aquele momento do indefinível nas coisas, o que a linguagem determinada não abarca e por isso é designada por Adorno como “enigmática”¹⁴. Enquanto

¹² A filósofa Juliane Rebentisch confirma a dependência da estética de Adorno de uma filosofia da história. Na obra: REBENTISCH, J. *Aesthetics of Installation Art*. Translator Daniel Hendrickson with Gerrit Jackson. Berlin: Sternberg Press, 2012, p. 130-133, ela afirma que mantém em sua estética certos elementos que ela considera fundamentais da estética de Adorno, como a coerência interna das obras de arte. Entretanto, ela diz não querer se comprometer com a filosofia da história e, por isso, abre mão de conceitos como o de reconciliação.

Marcos Nobre e Inara Marin também se referem a uma “filosofia da história a contrapelo” na *Dialética do Esclarecimento*. Ver: NOBRE, M.; MARIN, I. *Uma nova antropologia: unidade crítica e interdisciplinar na Dialética do Esclarecimento*. Cadernos de Filosofia Alemã no 20. São Paulo, Edusp, 2014, p. 116.

¹³ WELLMER, op. cit. p. 17.

¹⁴ ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*, op. cit. s. 113.

âmbito da expressão a arte é resultado de uma síntese diferente da síntese conceitual por conta desse caráter enigmático[Rätselcharakters]¹⁵. A não compreensibilidade das obras de arte autênticas é devido ao caráter enigmático presente em todas.¹⁶ Quanto mais herméticas as obras, ou seja, quanto menos dependentes da intensão do sujeito construtor e das estruturas lógicas que direcionam a síntese identitária, maior é a expressão do que está fora da linguagem identitária. Isto diz respeito à autonomia de toda arte autêntica em relação à realidade o que leva Adorno a dizer que nelas apresenta-se algo que não existe¹⁷, o que também é dito na curiosa frase de Adorno de que com a arte lidamos com coisas que não sabemos o que são.¹⁸

A experiência estética da natureza que não trata os objetos da natureza como objetos úteis, como instrumentos para a autoconservação e o caráter enigmático aproximam a experiência estética da natureza da experiência estética referente às obras. A percepção da natureza como bela é imediata, involuntária. É, segundo Adorno, uma “percepção inconsciente”¹⁹, o que permite que se possa experienciar o fenômeno natural como uma expressão não conceitual: “no que diz respeito ao canon [Kanon] dos conceitos gerais o belo natural é indefinível porque a substância [Substanz] de seu conceito é justamente o que se subtrai aos conceitos gerais.”²⁰ A diferença fundamental entre ambas experiências é que esse tipo de percepção imediata e inconsciente é uma espécie de rudimento [Rudimente]²¹ arcaico, que sem a significação conceitual resulta num estado de coisas incompatível com a maioria racional. Como a experiência estética já faz parte do processo de esclarecimento, como mostramos na análise da *Dialética do Esclarecimento*, então esses rudimentos arcaicos não são suficientes para uma experiência estética. Para esta, se precisa tanto do rudimento arcaico quanto da concentração da consciência: não se pode remover a contradição.²² O aspecto positivo é que a não eliminação do rudimento arcaico, desse fator inconsciente e imediato, apresenta a beleza natural como algo que não é reduzível ao discurso identitário, o sujeito e as estruturas lógicas.²³ Assim, a experiência da beleza natural é um passo importante para a primazia

¹⁵ *Ibidem*, s. 182.

¹⁶ *Ibidem*. s. 186.

¹⁷ *Ibidem*. s. 127.

¹⁸ *Ibidem*. s. 173.

¹⁹ *Ibidem*. s. 108.

²⁰ *Ibidem*. s. 110.

²¹ *Ibidem*. s. 108.

²² *Ibidem*. s. 109.

²³ *Ibidem*. s. 111. Para Justin Ortlepp “Ao experimentar a beleza natural, o indivíduo toma consciência de sua própria naturalidade em toda sua obstinação e em toda sua indeterminação difusa. De forma sensitiva, não conceitual, traça algo que indica a possibilidade de uma união comunicativa livre com a natureza” ORTLEPP, Justin. *Theodor Adornos “Ästhetische Theorie”*. “Negative” Ästhetik zwischen Aporie und Versöhnung. Berlin: GRIN Verlag, 2019, s. 14.

do objeto na experiência subjetiva²⁴, ou seja, a objetividade passa a fazer parte da subjetividade. E, como a beleza natural pode ser apreendida mas não determinada ela “é o traço do não idêntico nas coisas sob o feitiço da identidade universal.”²⁵

Podemos dizer, a partir da análise da *Dialética do Esclarecimento*, que na pré-história a natureza se impunha. Com o início do processo de esclarecimento isso se inverte e o pensamento esclarecido passa a dominar a natureza. No continuum histórico ficamos relativamente livres das forças da natureza, mas cada vez mais submetidos ao sistema social. Na sociedade administrada contemporânea, Adorno e Horkheimer observam o domínio telúrico sobre a natureza com a técnica e um tecido social asfixiante para o indivíduo. Essa extrema dominação da natureza associada a uma socialização extrema produz uma espécie de vingança da natureza. Como os anseios, a própria felicidade individual ligada ao estado anímico das pessoas, são constantemente negados é gerado um acúmulo de frustrações a partir das quais é construído o “esquema” da personalidade autoritária, quer dizer, esta natureza interna frustrada vai se mover produzindo violência.²⁶ Se pode dizer então, que a extrema racionalização permitida pela imposição cada vez maior da racionalidade identitária e seu uso técnico resulta na irracionalidade. Na continuidade desta problemática na *Teoria Estética*, Adorno retoma o conceito de reconciliação com a natureza²⁷, o qual, tal como na *Dialética do Esclarecimento*, implica na noção de liberação da natureza interna reprimida.²⁸ Nesta última obra é afirmado que é

²⁴ *Ibidem.* s. 111.

²⁵ *Ibidem.* s. 114.

²⁶ Como se sabe Adorno escreveu várias obras que tratam do tema da personalidade autoritária, o que nos limites do presente artigo não é possível abordar.

²⁷ ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie.* s. 100.

²⁸ Aqui está presente a ideia benjaminiana da obra *Teses sobre o Conceito de História* segundo a qual o progresso técnico, dentro de certas condições estruturais da sociedade, não gera liberdade. A continuidade dessa ideia em Adorno é expressa na famosa frase de que temos progresso da atiradeira à bomba atômica, sugerindo que o progresso técnico não é sinônimo de progresso na liberdade, isto é, na reconciliação.

A noção de reconciliação também explica a ideia de Adorno de possibilidade do fim da arte, pois se a reconciliação com a natureza se realizasse a arte não seria mais necessária (ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie, op. cit.* s. 51). No mesmo sentido é afirmado que o momento histórico no qual a Teoria Estética foi escrita comportava possibilidades extremas: a possibilidade da destruição total com as armas nucleares e a possibilidade, com o desenvolvimento técnico, da vida na terra ser aqui e agora o paraíso (Ibidem, s. 55). Juliane Rebentisch comenta esses aspectos da estética de Adorno quando afirma que esta está comprometida com as ideias de progresso e reconciliação, ambas ligadas à possibilidade de liberar a natureza reprimida, que como não se realiza no presente, passa a ser um ideal. REBENTISCH, J. *Op. cit.*, p. 130-139.

George Bertram também propõe que o fato da arte não estar presa a uma proposta pré-determinada de mudança, ou seja, estar ligada a um ideal de reconciliação é “essencial para o propósito crítico da arte...a abertura de perspectiva.” BERTRAM, Georg. W. *A Teoria Estética de Adorno e a Questão da Eficácia Social da Arte.* Tradução de Raquel Patriota e Ricardo Lira. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica.* AOP. Janeiro de 2020, p. 19.

preciso “reconhecer a dominação no próprio pensamento como natureza inconciliada...”,²⁹ ou seja, é preciso reconciliar o pensamento com a natureza no próprio pensamento.

A beleza natural é apresentada na *Teoria Estética* como alegoria desse conceito de reconciliação mencionado na *Dialética do Esclarecimento*. Nesta última obra os autores propõem que todo ideal de felicidade sempre remonta à pré-história: “não importa os sofrimentos que os homens aí padeceram, eles não conseguem imaginar nenhuma felicidade que não se nutra da imagem dessa pré-história”.³⁰ Nesse sentido, a pré-história é concebida como um estado ideal no qual não há nenhum controle da natureza pelos seres humanos. Na *Teoria Estética* a experiência com o belo natural é apresentada como a reminiscência dessa pré-história idealizada³¹. Adorno diz que essa concepção tem sua força e sua fraqueza. Sua fraqueza porque essa experiência está calcada em algo que provavelmente nunca existiu, já que o que predomina nessa pré-história é o medo mítico, a força está na expressão da ânsia pelo abandono, pela fuga da prisão social que reprime a natureza interna.³²

Ainda em relação ao ponto forte dessa concepção, podemos dizer que como a natureza na experiência estética é incompreensível e indefinível, ela não é objeto de domínio, ou seja, ao fazer a experiência da natureza como fenômeno estético, as pessoas a experienciam como aparência e não como objeto de trabalho com vistas à autoconservação, também não como algo a ser determinado pela ciência. Portanto, a experiência da beleza natural, entendida como anamnese de um estado anterior sem dominação, é a expressão de algo que ainda não existe³³. Por isso a afirmação de Adorno segundo a qual:

O belo natural é uma alegoria disso que está mais além, apesar de estar mediado pela imanência social. Esta alegoria não pode ser apresentada como um estado já alcançado da reconciliação[Versöhnung], pois com isso ela se tornaria um recurso para esconder e justificar o estado de irreconciliação, ainda presente³⁴.

O belo natural tem sua negação perfeita na mercadoria, pois é a expressão do que poderia estar fora da sociedade burguesa, suas formas de trabalho determinadas pelo princípio da produção pela produção, mesmo estando mediado pela imanência social o belo natural é a alegoria [Allegorie] deste outro ao qual somos impulsionados.³⁵

²⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*, op. cit. S. 58.

³⁰ *Ibidem.* s. 83.

³¹ ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*, op. cit. s. p. 105

³² *Ibidem.* s. 111.

³³ *Ibidem.* s. 115.

³⁴ *Ibidem.* s. 108.

³⁵ *Ibidem.* s. 108.

Deste modo, o belo natural é a alegoria de uma felicidade que nunca existiu. No texto sobre Kafka³⁶, Adorno afirma que ou a obra de arte é alegórica ou é simbólica. Sua concepção do simbólico é semelhante a de Schelling³⁷ quando este propunha em sua *Filosofia da Arte* que o símbolo é a identificação entre imagem e significado. Também é assim para Adorno. Por outro lado, o alegórico expõe a fratura entre esses dois momentos. Nada mais alheio à obra de Kafka que a exposição imediata de um sentido. Ao contrário, Adorno dá razão a Benjamin por este ter dito que estas obras são como parábolas para as quais a chave foi roubada. A ideia de que as obras de Kafka são alegóricas justamente porque o sentido é cifrado vai aparecer da mesma forma na *Teoria Estética*, só que aqui para explicar o conceito de obra de arte em geral, em sua relação com a reconciliação. Esta só pode ser expressa alegoricamente porque é inexprimível e o é porque nunca existiu historicamente. Então, a reconciliação permanece como um ponto de fuga no horizonte para o qual nossos esforços devem apontar.

O sentido cifrado da obra de arte resultante da expressão alegórica não é desvinculado da história. O belo natural enquanto o inexprimível nas coisas não pode ser dito, ele só pode ser expresso através da obra de arte³⁸. Este indizível ao ser dito na obra o é através da alegoria. A relação entre a linguagem alegórica e a história não produz algo claro, objetivo, mas é uma espécie de criptograma do contexto social e histórico. Então, através da expressão do belo natural (expressão da irreconciliação da natureza interna) na obra de arte, a natureza é expressa como história. Assim, há uma interdependência entre natureza e história. Na obra de arte o belo natural pode ser expresso como “história alegórica da natureza” [allegorischen Naturgeschichte]. É assim que, segundo Adorno, no poema de Hölderlin: O Rincão de Hardt, um conjunto de árvores é percebido como belo porque evoca algo passado, o local onde o “amado de Jesus”, nas palavras de Hölderlin, se escondeu de seus perseguidores fanatizados.³⁹ Então o sentimento incompreensível que o lugar propicia é mediado com o evento histórico compreensível, mesmo que seja apenas uma vaga lembrança. Uma rocha, por um instante, pode parecer um animal pré-histórico e esta impressão já se desfaz.⁴⁰

³⁶ ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: *Prismas. Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 241.

³⁷ Adorno afirma que para Schelling a identidade entre imagem e signo é realizada em cada obra de arte. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*, op. cit. s. 35.

³⁸ A experiência com o belo natural embora não seja exprimível conceitualmente, demanda expressão por parte do indivíduo: “a natureza que aparece deseja o silêncio, enquanto que aqueles que são capazes de fazer a experiência dela são impulsionados a falar [Wort drängt], de libertar-se momentaneamente do aprisionamento monadológico”. ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*, op. cit. s. 108. “A lágrima brota, a terra volta a ter-me.” *Ibidem*. s. 410.

³⁹ ADORNO, Theodor. *Noten zur Literatur*: Parataxis. Frankfurt: Surkamp Verlag, 1974, s. 449. Também a este respeito ver: SILVEIRA, Sara. *Adorno e a poesia tardia de Hölderlin*. In: Revista Literatura e Autoritarismo. Dossiê 12: Adorno e o estudo da poesia. Santa Maria: Editora da UFSM, 2012, p. 78-98.

⁴⁰ ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*, op. cit. s. 111.

Ainda no que diz respeito ao conceito de reconciliação, como vimos, na *Teoria Estética* retorna o momento da idealização da pré-história presente na *Dialética do Esclarecimento*, o qual implica em abandono à natureza, ausência de exploração do trabalho e da dominação. Quer dizer, é a recordação de um passado ideal onde haveria uma relação amistosa com a natureza que nunca existiu. Apesar disso, essa ideia de uma natureza intocada, virginal, e por isso mesmo reconciliada, o rosseauismo do *retour*, é a ideologia presente na sociedade burguesa moderna. Essa ideologia se impôs quando a burguesia toma efetivamente o poder no período da Revolução Francesa. Constatando que o primado do artefato se imporia na sociedade burguesa, os filósofos (Adorno refere-se a Kant e Rousseau) buscavam a fuga para uma natureza intocada. Essa imagem permanece até hoje no turismo organizado.⁴¹ Reserva-se bolsões de natureza que a técnica ainda não transformou totalmente, como locais de fuga da sociedade administrada. Entretanto, como não há natureza pura, porque a natureza alegoricamente expressada é história, então o natural só pode ser visto como negativo, ou seja, o oposto do artefato, tecnicamente produzido⁴².

Embora a idealização da natureza como virginal e a ideia de um retorno a um passado pré-histórico seja algo falso, o indefinível nas coisas que a beleza natural expressa é a alegoria de um estado de reconciliação que nunca vivenciamos, mas que ansiamos. Ao manter a alegoria mantemos também a ideia concreta de que essa reconciliação não ocorreu, assim nos precavemos de afirmar uma reconciliação forçada, pois esta seria um modo de justificar o estado de irreconciliação vigente. Assim sendo, a indefinibilidade da beleza natural, seu caráter enigmático, alegoricamente percebida, não se transforma em afirmação do *status quo*, não se deixa iludir por uma reconciliação não realizada.

Portanto, a arte como linguagem que afronta a síntese identitária se situa de forma tensa entre a natureza reprimida, que é o momento da expressão onde sobra o resíduo mimético, e o domínio técnico sobre a natureza. Esse “entre” ainda é o eco da *Dialética do Esclarecimento*, entre o abandono de Ulisses ao canto das sereias e o decidir-se por ouvir amarrado, garantindo assim, a continuidade da civilização ocidental, calcada na repressão da natureza interna e no domínio sobre a natureza externa e os outros homens. A sociedade administrada contemporânea tende a abolir o impulso mimético, expresso metaforicamente pela ânsia de Ulisses por se abandonar à natureza. Mas ela não consegue porque a arte persiste. Sem tal impulso não teríamos arte porque ela é caracterizada por Adorno como o lugar do “refúgio do comportamento mimético”⁴³, a magia secularizada.

⁴¹ *Ibidem.* s. 107.

⁴² *Ibidem.* s. 107.

⁴³ *Ibidem.* s. 86-87.

Esta voz reprimida do indivíduo só consegue se expressar num conjunto de elementos sinteticamente ordenados, assim a expressão na experiência estética depende do lado da dominação do sujeito, porque se utiliza da linguagem e sua estrutura lógica para criar outra síntese⁴⁴, essa comandada pelo impulso mimético. Esta relação entre a síntese lógica e o impulso mimético lembra da ideia de jogo livre em Kant. O comando da síntese estética pelo impulso mimético, pela natureza reprimida do indivíduo, lembra a imaginação produtiva de Kant que joga livremente com as leis do entendimento. É claro que estamos fazendo apenas uma analogia, visto que a estética kantiana é fundada no plano transcendental, negado por Adorno. A analogia é ilustrativa já que em Kant através do jogo livre é garantido que o sentimento estético seja livre dos fins da autoconservação e, em Adorno o resultado é que a síntese estética não é violenta, justamente porque se constitui de modo distinto da síntese identitária que domina a natureza.⁴⁵

Uma síntese que faz um uso das categorias lógicas conduzida pelo impulso mimético guarda sempre algo de enigmático. Por isso as obras não podem ser totalmente explicadas como o conhecimento científico, por exemplo. Mas a beleza está justamente nisto, senão não transcenderia a dominação.⁴⁶

O melhor exemplo para Adorno de obra cuja síntese segue o impulso mimético de forma mais livre é a obra pertencente à arte moderna, pois esta é mais autônoma do que a arte anterior porquanto está livre de uma estética das regras ou da tutela religiosa. A síntese não estando vinculada a regras pré-estabelecidas, é formada autonomamente, a afinidade que resulta na composição da obra deriva apenas dos materiais⁴⁷ diferenciando-se de qualquer síntese pressuposta. Assim, a princípio, neste momento histórico, a arte se autonomiza em relação à sociedade. Mas Adorno também diz que a arte é a “antítese social da sociedade”⁴⁸ o que quer dizer que a autonomia não é total, na verdade a obra expõe as contradições da sociedade. Que a arte seja autônoma e também um acontecimento social⁴⁹, significa que adicionado à síntese de que falávamos, soma-se o fato dela

⁴⁴ Na obra de arte a síntese se dá de modo distinto, pois “a racionalidade na obra de arte é o momento unificador [einheitstiftende], organizador, não sem relação com o exterior, mas não copia [bildet] sua ordem categorial.” *Ibidem.* s. 87.

⁴⁵ *Ibidem.* s. 19.

⁴⁶ *Ibidem.* s. 120.

⁴⁷ Materiais são todos os elementos que compõem a obra de arte, desde as linhas da pintura, o som na música, até o inconsciente do artista. *Ibidem.* s. 422.

⁴⁸ *Ibidem.* s. 19.

⁴⁹ Segundo Juliane Rebentisch, (*Op.cit.* p. 130) como Adorno pensa a razão fora da obra de arte como razão identitária, expressão da totalidade social irreconciliada, a reunião de mimese e racionalidade na obra de arte só pode ser pensada como oposição à realidade. Georg Bertram vai em uma direção semelhante quando afirma: “Para Adorno a arte critica os aspectos problemáticos de uma racionalidade alinhada à identificação e, portanto, à dominação e ao uso instrumental”. In: BERTRAM, Georg.W. *Op. cit.* p. 2-3.

ser trabalho social e, nesse sentido, produtora de objetos que, por não visarem à utilidade e os fins da autoconservação não são mercadorias.⁵⁰ Ao mostrar que é possível outra relação com as coisas que não seja utilitarista e mercadológica, a obra é, indiretamente, uma crítica social, pela sua própria forma.

Portanto, a síntese estética como tentativa de harmonizar na forma os impulsos miméticos ocorre porque a reconciliação não se realiza na história. Na *Teoria Estética* Adorno trata das noções de feio e belo como constituindo no percurso histórico respectivamente, a manutenção do indiferenciado e a tentativa de formá-lo.

3. Feio e belo: retorno e superação do arcaico

Na *Teoria Estética* Adorno retoma da *Dialética do Esclarecimento* a ideia do medo mítico em relação à natureza para tratar dos conceitos de feio e belo. Ele propõe que o feio é, a princípio, o mais antigo, o que a arte buscou expulsar no caminho de sua autonomia, e o que habitualmente se chama de dissonante. Este conceito surgiu em todos os lugares em que a arte se separou de sua fase arcaica, mas ao estar presente até hoje marca o retorno constante dessa, mesmo a arte fazendo parte do processo de ilustração. Adorno dá exemplos do que ele entende por arcaico. Ele se refere às máscaras dos cultos canibais, as quais eram a expressão do medo, e ao mesmo tempo a sua expiação porque esse tipo de culto estava ligado a sacrifício e restauração da imanência. Entretanto, com o surgimento do sujeito na história surge também a possibilidade de superação do arcaico.

Com a perda de poder do medo mítico causada pelo despertar do sujeito desapareceram os traços do tabu que representavam este medo. Estes traços são feios na medida em que se tem em vista a ideia de reconciliação que surge no mundo com o sujeito e sua liberdade. Mas os velhos espectros sobrevivem na história, pois a liberdade não se torna efetiva e o sujeito continua como agente da falta de liberdade.⁵¹

Nessa passagem aparece tanto o tema da regressão quanto o da reconciliação. O despertar do sujeito, exposto na *Dialética do Esclarecimento* a partir da análise da personagem Ulisses da Odisseia, é pensado como devendo ser um progresso contínuo rumo à liberdade. Esse progresso consistiria em superar o momento mítico porque neste ações e transgressões são tratadas como fatum, não condizentes, portanto, com a liberdade do indivíduo. En-

⁵⁰ ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*, op. cit. s. 335.

⁵¹ *Ibidem*. s. 76.

tretanto, como a dominação persiste, o mítico também persiste como uma espécie de ofuscamento geral. Por isso que o tema da regressão aparece tanto na *Dialética do Esclarecimento* quanto na *Teoria Estética*. A regressão a estágios antropológicos anteriores a que as massas das modernas sociedades tecnizadas constantemente incorrem está relacionada a não efetivação da liberdade. A arte esclarecida ainda tem algo do período arcaico porque “para perdurar em meio do extremo e obscuro da realidade, as obras de arte que não têm por objetivo consolar precisam nivelar-se ao extremo e obscuro.”⁵² Aqui ainda é a ideia que trouxemos no início do texto, que a arte assume os elementos obscuros da realidade para contrapor-se a ela. Enquanto a realidade continuar sendo bárbara o feio persistirá. Deste modo, quando Adorno trata dos conceitos de belo e feio na *Teoria Estética* tanto está retomando novamente o que foi estabelecido na *Dialética do Esclarecimento*, a instauração da esfera da arte como uma esfera da práxis que supera o momento mítico, bem como continua operando a filosofia da história estabelecida na *Dialética do Esclarecimento*, pois o feio persiste em função da não efetivação da reconciliação na história e o belo é a contínua harmonia na forma, ou seja, a tentativa de deixar para trás o indiferenciado a partir do sucessivo estabelecimento da coerência.

Belo e feio são pensados a partir de uma relação dialética, por isso Adorno diz que a antítese do arcaico está implícita nele mesmo.⁵³ Quer dizer, o feio faz parte do continuum da história da arte, pois a arte arcaica e também a arte tradicional, desde os faunos e os silenos do helenismo, possuíam muitas imagens cujo material era considerado feio. Desde períodos mais remotos ainda, o equilíbrio frágil entre dissonância e coerência já se faz presente, pois as máscaras, os monstros e os semianimais arcaicos se parecem com algo humano, ou seja, nestas figuras mistas temos uma certa ordem posta pela razão. Embora, por exemplo, os monstros são terríveis porque suas imagens evocam a fragilidade humana, não são o indiferenciado, caótico, porque misturam ameaça e ordem.

Para o senso comum estético⁵⁴ é consensual que o feio seja o elemento que se opõe à lei formal, que domina a obra, e é integrado por ela. Inclusive isto teria sido um *topos* da estética hegeliana, pois ela teria avançado muito em relação a não exclusão do feio, na medida em que propõe a existência de um equilíbrio dinâmico na obra, a partir da composição com os diferentes materiais, pois a beleza não se aglutina apenas à harmonia, mas também à tensão. Então, a harmonia como resultado não exclui a dissonância. Esta conclusão em relação à estética de Hegel também está

⁵² *Ibidem.* s. 64.

⁵³ *Ibidem.* s. 82.

⁵⁴ “A proibição do feio se converteu na proibição do formado *hic et nunc*, do não elaborado, do grosseiro. A dissonância é o termo técnico para a recepção na arte do que tanto a estética quanto o senso comum chamam feio.” *Ibidem.* s. 74.

relacionada a como Adorno trata a obra de Beethoven (não o tardio) no que diz respeito ao equilíbrio entre a totalidade e o elemento particular.⁵⁵ Compreender a totalidade como identidade que em si mesma está mediada pela não identidade é uma das leis imanentes às obras de arte trazida para o terreno da filosofia. Aquilo que é o cerne da filosofia hegeliana era, na arte, a música de Beethoven. Entretanto, em seu estilo tardio esse não tolera mais um meio seguro ou harmonia⁵⁶, visto que o teor de verdade da obra rejeita a reconciliação aludida, o que prevalece é o conflito, a fragmentação.

Assim, a modernidade, já presente no último Beethoven, mostra uma grande mudança em relação ao feio, pois não consegue, nem almeja, integrá-lo⁵⁷. Além disso, a tentativa hegeliana de contemplar na lei formal as diferenças, não põe o belo natural no “esquema” da dialética, onde o momento da superação é fundamental para o resultado da mediação recíproca entre os polos opostos, o feio foi absorvido e o belo natural foi simplesmente reprimido.⁵⁸ Em razão disso, Adorno coloca a reconciliação hegeliana como um ato de violência.⁵⁹

Portanto, o sujeito que emerge como consciência de si na história desde os primeiros documentos da nossa cultura, como a *Odisseia*, até o sujeito no estado moderno burguês, não consegue a reconciliação com a natureza. Por conta desta possibilidade quebrada que persiste o feio, dissonante, para nos dizer que da atiradeira à bomba atômica não há resolução da repressão da natureza interna. Ainda somos os “caçadores de cabeças”, mas agora com a possibilidade real de isto vir a consciência e tudo mudar. Quer dizer, a modernidade expressa tanto a totalidade como irracional, sem sujeito, na medida que o que comanda é a lei do valor, quanto a possibilidade da mudança através da consciência mais avançada, que é a dos indivíduos. “A feiura findaria se a relação dos seres humanos com a natureza se desvencilhasse do carácter repressivo que continua a opressão dos seres humanos.”⁶⁰

Também em relação ao conceito de belo trata-se do regate, na *Dialética do Esclarecimento*, especialmente da encruzilhada entre o abandono ao indiferenciado e o estabelecimento da síntese estética. Na *Teoria Estética* Adorno propõe que a generalidade do conceito de belo não é contingente, não é apenas algo relativo, como se costuma dizer hoje. O que geralmente se considera como belo tem algo de verdadeiro porque a imagem do belo como unidade e diferenciação em uma esfera própria corresponde histo-

⁵⁵ *Ibidem*, s. 279.

⁵⁶ ADORNO, Theodor. *Musikalische Schriften IV*. Band 17 (GS 17) Spätstil Beethovens. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, s. 16.

⁵⁷ ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*, *op. cit.* s. 74-75.

⁵⁸ *Ibidem*. s. 408.

⁵⁹ *Ibidem*. s. 77-78.

⁶⁰ *Ibidem*. s. 77.

ricamente à superação do indiferenciado. “Em sua origem o belo não é o platonicamente puro, mas se formou a partir do repúdio do anteriormente temido, o qual se converte em feio retrospectivamente em função do telos da beleza.”⁶¹ A finalidade da beleza que é a contínua harmonia na forma é a expressão da emancipação do medo da natureza opressora considerada ou sentida como um todo indefinido.

Nos tempos pretéritos o pavor da natureza tirânica é conservado pela beleza que se fecha ao que existe imediatamente. Quer dizer, ela cria um âmbito do intocável, com um idioma próprio, assim as obras se tornam belas em virtude do movimento contra a mera existência, isto é, a beleza é forma que, em princípio, quer afastar o feio, mantê-lo fora de sua esfera o tratando como impotente. Entretanto, este fica no parapeito, “como o inimigo ante os muros da cidade sitiada [belagerten Stadt]”.⁶² Se a beleza não quer perder seu telos, ela precisa opor-se a isto indo contra sua própria tendência de direção que é a ininterrupta harmonia na forma, ela tem que trazer o inimigo para dentro da cidade. E foi o que ocorreu historicamente. Adorno dá exemplos do mundo grego: os gigantes que adornam o templo de Agrigento, os demônios na comédia Ática. A forma estética precisa admiti-los, caso contrário, pode sucumbir ao mito que se prolonga nela caso simplesmente se feche ao dissonante. Se a arte tivesse se fechado a este elemento teria feito o mesmo caminho que a razão ocidental a qual o trata como proscrito e, por isso, poria fim ao seu telos que é manter a referida aporia entre a possibilidade de queda total no difuso e a formalização que o elimina. Esta aporia ainda é o eco de Ulisses amarrado ao lastro do navio ansiando a ir ter com as sereias. A arte “mantém em tensão os polos de um momento instituidor de unidade, racional, e outro momento difuso, mimético. Nenhum dos polos deve ser separado: nada dos dois, nem mesmo o seu dualismo, deve ser retirado da arte”.⁶³

Considerações finais

A conclusão de Adorno de que a arte mantém um momento instituidor de unidade, a instância sintético-racional, e uma esfera referente ao difuso, ao mimético, em vez de nos desolar, ao contrário, permite que a arte seja um lugar importante para mantermos um horizonte utópico. O predomínio único da razão identitária impediria a expressão do que justamente essa razão não pode expressar. O predomínio do difuso, mimético, irracional,

⁶¹ *Ibidem.* s. 76.

⁶² *Ibidem.* s. 83.

⁶³ ADORNO, Theodor. *A arte e as artes e primeira introdução à Teoria Estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017. p. 50.

conduz a uma dissolução na natureza que nos faria sucumbir. Portanto, ambas, mimese e racionalidade precisam estar juntas para pensarmos a possibilidade de uma real reconciliação com a natureza. E, nesse aspecto, ressaltamos a atualidade da estética de Adorno, tanto para refletirmos sobre a reconciliação de cada indivíduo com sua natureza interna quanto para pensarmos outro modo de nos relacionarmos com a natureza externa e com os outros, tema que se torna ainda mais central ao considerarmos a emergência de movimentos políticos destrutivos na sociedade atual.

Referências

ADORNO, Theodor. *A arte e as artes e primeira introdução à Teoria Estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

ADORNO, Theodor. *Anotações sobre Kafka*. In: Prismas. Crítica Cultural e Sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Digitale Bibliothek Band 7, vgl. GS 7, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970.

ADORNO, Theodor. *Caracterização de Walter Benjamin*. In: Prismas: crítica Cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

ADORNO, Theodor. *Die Idee der Naturgeschichte*. In: T. W. Philosophische Frühschriften. Band. I. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1996, p.345-365.

ADORNO, Theodor. *George e Hofmannsthal — correspondência:1891-1906*, In: Prismas: crítica Cultural e sociedade.

ADORNO, Theodor. *Musikalische Schriften IV*. Band 17 (GS 17) Spätstil Beethovens. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970.

ADORNO, Theodor. *Noten zur Literatur IV*. Band 11 (GS. 11). Einleitung zu Benjamins "Schriften". Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.

ADORNO, Theodor. *Noten zur Literatur IV*. Band 11 (GS. 11). Parataxis. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.

ADORNO, Theodor. *Sobre Sujeito e Objeto*. In: Palavras e Sinais: modelos Críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência (1928-1940)*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften. Digitale Bibliothek Band 3, vgl. GS 3, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981.

BARBOSA, Ricardo. *T. W. Adorno e a Dialética da Expressão na Música*. Revista ArteFilosofia. Edição especial, dez. 2020, P. 171-186. Encontrado em <http://www.artefilosofia.ufop.br/>. Acesso em 22/06/2021.

- BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito de História*: Edição Crítica. Tradução de Adalberto Müller e Márcio Seli. São Paulo: Alameda, 2021.
- BERTRAM, Georg.W. *A Teoria Estética de Adorno e a Questão da Eficácia Social da Arte*. Tradução de Raquel Patriota e Ricardo Lira. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*. AOP. Janeiro de 2020, p. 1-24.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Homero e a Dialética do Esclarecimento*. In: Lembrar, Escrever, Esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 29-39.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. *Perspectivas*. Revista de ciências sociais. São Paulo: Editora da Unesp, vol. 16, 1993.
- KWAK, Young Yoon. *Theodor W. Adornos Theorie des Naturschönen*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn 2017. Encontrado em <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/7072>. Acesso em 22/05/2021.
- MÜLLER-JENTSCH, Walter. *Zum Kunstverständnis der kritischentheorie*. *Zwischen Wissenschaft & Kunst*. Online Journal mit Peer Review. 2019. Acessado em 29/10/2020.
- NITSCHKE, Frank. *Adorno's ästhetisch theorie*. München, GRIN Verlag, 2003.
- NOBRE, Marcos; MARIN, Inara. *Uma nova antropologia: unidade crítica e interdisciplinar na Dialética do Esclarecimento*. *Cadernos de Filosofia Alemã no 20*. São Paulo, Edusp, 2012, p-p: 101-122.
- ORTLEPP, Justin. *Theodor Adornos "Ästhetische Theorie"*. "Negative" Ästhetik zwischen Aporie und Versöhnung. Berlin: GRIN Verlag, 2019.
- SILVEIRA, Sara. *Adorno e a poesia tardia de Hölderlin*. In: *Revista Literatura e Autoritarismo*. Dossiê 12: Adorno e o estudo da poesia. Santa Maria: Editora da UFSM, 2012, p. 78-98.
- REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of Installation Art*. Translator Daniel Hendrickson with Gerrit Jackson. Berlin: Sternberg Press, 2012.
- REBENTISCH, Juliane. *The Contemporaneity of Contemporary Art*. *New German Critique* 124, vol. 42, n. 1, 2015. In: [rebentischjuliane-contemporaneity_contemporaryart.pdf](#). Acesso em 25/10/2020.
- WELLMER, Albrecht. *Sobre la Dialéctica de modernidad y posmodernidad: la Crítica de la Razón después de Adorno*. Traducción de José Luiz Arantégui. Madrid: Gráficas Rógar, 1993.

Sara Juliana Pozzer da Silveira
Rua Buenos Aires, 39
Jardim das Américas
78060-634 Cuiabá – MT
sarapozzer@gmail.com