

## ***TECER IMAGENS ARTÍSTICAS: APARÊNCIA, EXPRESSÃO\****

Caio Russo\*\*  
nogueira.cvr@gmail.com

**RESUMO** *A fim de nos aproximarmos da singular constelação conceitual que nos permite falar de uma noção de imagem artística na estética adorniana – ainda que na margem do seu pensamento e muito menos manifesta do que na escrita de Walter Benjamin – partimos da conexão entre os conceitos de “aparência” e “expressão”, remetendo-nos à própria materialidade das obras de arte, da literatura à música, para uma maior nitidez teórico-crítica. O intuito de ressaltar a importância do conceito de imagem artística em Theodor W. Adorno visa tanto atualizar alguns pontos opacos de sua estética quanto conectar seu pensamento com o debate acerca da imagem na estética contemporânea, sobretudo em Jacques Rancière e Didi-Huberman.*

**Palavras-chave** *Imagem artística, Theodor W. Adorno, Estética contemporânea, Jacques Rancière, Didi-Huberman.*

**ABSTRACT** *In order to approach the remarkable conceptual constellation that permits us to develop a notion of artistic image in Adorno’s aesthetics – although not outstanding in the author’s thought, and even less evident than in Walter Benjamin’s writings – we depart from the connection between the concepts of “appearance” and “expression”, referring to the material quality of works of art in themselves, from literature to music, for broader theoretical and critical clearness. The intent of highlighting the importance of the concept*

\* Este artigo é parte de uma pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo em 2015, sob supervisão do Prof. Dr. Hélio Rebello Cardoso Jr. Artigo submetido em 18/05/17. Aceito em 19/07/17.

\*\* UNESP. São Paulo/SP - Brasil

*of artistic image within Theodor W. Adorno's ideas, aims to both update some opaque points within the author's aesthetics and to connect his thought with the debate about the image in contemporary aesthetic theories, mostly in the works of Jacques Rancière and Didi-Hubermann.*

**Keywords** *Artistic image, Theodor W. Adorno, Contemporary Aesthetics, Jacques Rancière, Didi-Huberman.*

## Introdução

*Não seria esse também o caso da imagem da noturna caverna dos mundos, que, prodigiosa e angustiante pela ausência de tempo, pejada de astros e prometendo eternidade, abobada a morte acima de todo ser?*  
(Hermann Broch)

As ressonâncias do pensamento estético adorniano podem ser sentidas em Jacques Rancière, Didi-Huberman, Lyotard, Agamben, Luc-Nancy, e, mesmo inopinadamente, em figuras menos suspeitas como Gilles Deleuze. Essas ressonâncias são notáveis em pelo menos três pontos: a defesa da autonomia da obra de arte como regime de pensamento (que não se confunde com o pensamento filosófico ou científico), a necessidade de uma filosofia da imanência e a crítica à identidade. É nesse último aspecto que a arte, naquilo que Rancière denomina regime-estético, torna-se um lugar privilegiado de violência ao pensamento institucionalizado – fruto da identificação da razão, que tem seu momento de dominação na tentativa peremptória de excluir toda *outridade*,<sup>1</sup> ou, ainda, na própria composição conceitual e sua aversão à materialidade, da qual quer se expurgar.

Mais explícita em Benjamin, a problemática da imagem parece, em um primeiro momento, menos manifesta no pensamento estético de Adorno. No entanto, as pequenas aparições do conceito de imagem ao longo da *Teoria Estética*, articulada à formatividade da arte em contato com os materiais, são imprescindíveis para se compreender de que modo a arte esculpe as sensações num formato de pensamento que prescinde do conceito, ou seja, de que modo a imagem artística é mais do que simples decalque ou síntese sensível, à espera do entendimento, em sentido kantiano.

1 Sobre a relação entre o *si* e o *outro* nas filosofias do sujeito, ver: RICOEUR, 2014.

Podemos dizer que a imagem artística é a criação mesma de um pensamento movente por meio da reorganização dos afetos em que o *outro* se torna parte constitutiva do que não pode ser simplesmente reduzido, ou resgatado, à lógica conceitual da identificação do *mesmo*. Esse *outro* do pensamento, que se apresenta conjuntamente ao *mesmo* na obra de arte, é o pulsar imanente do impossível, mas também dos infinitos possíveis – no sentido de Leibniz – que faz do real na obra de arte um duplo movimento: entre sua virtualidade não atualizada e sua realidade material atualizada (Deleuze; Guattari, 1997a); na tensão com a trama mesma da divisão sensível da comunidade e a tessitura de novas imagens sensitivas, afetivas, que forcem o pensamento para além do já conhecido. Idêntica e, a um só tempo, não idêntica a si mesma.

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc. (Rancière, 2010, p. 34).

Sendo ingerência dos problemas sociais exteriorizados como aparição sensível, expressão eivada de tensões, a obra de arte como violência à trama das imagens sociais institucionalizadas, e como movimento do sensível em vias de se rearticular, corresponde à tentativa de mobilidade das divisões afetivas da comunidade, o que Rancière denomina *partilha do sensível*. Ao contrário da dominação que quer perpetuar-se, vigente na coerção do idêntico sobre o não-idêntico, das relações sociais aos conceitos, a arte “[...] ao longo dos tempos, se voltou, graças à sua forma, tanto contra o simples existente, contra o estado de coisas persistente” (Adorno, 2008, p. 13). Dessa maneira, a arte legitima-se como insurreição contra o persistente, das fórmulas impregnadas de autoconservação do mundo dirigido. Por conseguinte, a arte traz consigo, ao contrário do conceito que é sempre identificação do objeto, “[...] o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade. Só em virtude da separação da realidade empírica, que permite à arte modelar [...] a relação do todo com as partes é que a obra de arte se torna Ser à segunda potência” (Adorno, 2008, p. 16).

Seguindo esse caminho, intuímos esboçar neste artigo, com os conceitos de aparência e expressão, a constituição da opaca noção de imagem artística que, ora ou outra, aparece na estética adorniana. Visamos reinseri-la no debate da estética contemporânea, sobretudo francesa, no que diz respeito à imagem como modelo de pensamento perpassado pelo jogo entre semelhança e dessemelhança, negatividade e diferença, resistência e transgressão diante do conjunto de afetos

e sensações que circulam de modo tautológico nas sociedades contemporâneas, e que impedem a nova criação de espaços sensíveis para além daqueles já sedimentados pelo caráter idólatra das imagens institucionalizadas (Mondzain, 2013).

### **Sobre a imagem artística**

Para elucidar o conceito de imagem, de modo mais exegetico, William T. J. Mitchell formula uma interessante cartografia das imagens, tanto filosoficamente quanto historicamente, mapeando as variedades semânticas do conceito, que vai desde representações dos fenômenos ópticos até as metáforas literárias. Sinteticamente ele as entende não somente como “*um tipo especial de signo, mas um princípio fundamental do que Michel Foucault chamou de “ordem das coisas” [...] que se ramifica em várias relações específicas (convenientia, aemulatio, analogia, simpatia) que reúnem o mundo num todo sob ‘figuras de conhecimento’*” (Mitchell, 2011, p. 19).

Por demais gerais, essas categorias não dão conta de pensar a arte e o objeto artístico, mas apontam para sua especificidade dentro da economia do pensamento das imagens, ou melhor, da imagem de arte como pensamento, lançando-a para além do sensualismo burguês, de certo hedonismo barato solipsista que ecoa hoje nos ditos juízos de gosto equânimes, completamente indiferentes, em que as artes são vistas apenas como receptáculos para discursos – normalmente prenes de conteúdos moralizantes – que dizem o que pode e o que não pode ser enunciado, ou ainda fruto de um suposto juízo de gosto “subjetivo” já enfaticamente denunciado por Adorno como o mais dos objetivos esquemas sociais ingeridos. Traçar o caminho das imagens artísticas é, também, reivindicar certo pensamento imanente ao fazer da arte, pensamento esse que não se reduz ao conceitual, ao lógico-discursivo, a expressão de identidades sociais e, muito menos, ao imperativo da comunicabilidade.<sup>2</sup>

Tanto para Adorno como para Rancière, a imagem artística pode ser vista como a composição de um ritmo, movimento negativo que se desdobra de modo imanente à obra, não sendo apenas subjetivo ou refém de processos interpretativos, mas sim parte dessa disjunção entre a circularidade de afetos já socialmente assentados e a produção de novos afetos, sentidos e sensações em devir. Desse modo, as imagens artísticas rearticulam as divisões sensíveis que partilhamos em comunidade, exercendo uma força política que não se dilui

2 Ver: DELEUZE; GUATTARI, . 1997b.

em aspectos ideológicos definidos de antemão, já que não há um nexos causal determinante entre os conjuntos de ideias do artista, a constituição da obra e sua recepção, como tanto buscou Brecht.

É necessário deslocar a suposta dicotomia entre “arte engajada” e a “arte pela arte”, pois

O que o singular da “arte” designa é o recorte de um espaço de apresentação pelo qual as coisas da arte são identificadas como tais. E o que liga a prática da arte à questão do comum é a constituição, tanto material quanto simbólica, de certo tipo de espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas da experiência sensível. A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço (Rancière, 2010, p. 20).

A imagem artística da qual nos fala Adorno, eixo mesmo pelo qual a arte se dá a saber e esconde-se a um só tempo, é uma forma de pensamento não conceitual, mas não apenas intuitivo, já que também tem seu momento de *ratio*<sup>3</sup> na escolha dos materiais artísticos, na dominação das formas, das técnicas, do controle na expressividade artística em vias de se formatizar em sua “imaginação” (produção de *imagem*). O que significa dizer que a imagem artística não é estável, não corresponde ao ícone representado no quadro, nem no tema escolhido numa música, ou mesmo a trama de um romance. As imagens que se destilam são deslizantes, são “auráticas” no sentido que ingerem a dupla distância da não atualidade das obras (sua virtualidade que compõe o real, mas ainda não como *acontecimento*) e, ao mesmo tempo, da atualidade mesma delas (já que elas existem concretamente, compartilham da realidade sensível), são moventes com a *poiésis*, com o gesto formativo.

3 O conceito de *ratio* é aqui entendido no sentido de razão instrumental. O entendimento que se vê enredado à reiteração do próprio entendimento; tautologia da razão que transfigura a razão naquilo mesmo que vivava se desvencilhar e solapar: o mito.

## Aparência, expressão

A aparência não é exclusiva das obras de arte – estendendo-se por todos os objetos estéticos –, mas tem nela o seu momento mais sintomático.<sup>4</sup> Para tornar a análise do conceito menos abstrata, vale exemplificarmos: quando observamos um quadro, captamos e somos captados sensitivamente por ele imediatamente (já mediado pela consciência, no tempo e no espaço), o que dá o tom mesmo do que entendemos por contemplação. No entanto, essa aparência, aquilo que aparece e dar-se a ver na tela carrega consigo um falso imediatismo, já que esconde do observador (alienando-o necessariamente) os processos necessários do pintor para formalização dos materiais artísticos, assim como a lenta produção desses mesmos materiais, as técnicas necessárias, estudos, circularidade de afetos, casos e acasos que lentamente se sedimentam no quadro, etc.

Ao contemplarmos a tela, captamos na sua imediatidade, ou seja, pela sua aparência, as formas dadas, ali expostas aos nossos olhos. Para Adorno, no entanto,

Enquanto jogo, a arte procura expiar a sua aparência. Além disso, a arte é irresponsável enquanto cegueira, enquanto *spleen* e, sem ele, de nenhum modo existe. A arte de responsabilidade absoluta desemboca na esterilidade, cujo aroma raramente falta às obras de arte logicamente organizadas; a absoluta irresponsabilidade rebaixa-as à brincadeira; uma síntese orienta-se pelo seu próprio conceito (Adorno, 2008c, p. 67).

Esse jogar da arte que tenta “expiar a sua aparência” diz respeito à ingestão das tensões sociais, significa dizer que a arte “gostaria” de ser mais essencial do que é, transcender o sensualismo da presença sensível, rearticular e expor o lugar mesmo de onde ela vem: o exercício de liberdade, determinadamente indeterminado, que esbarra nos interditos sociais.

É desse modo que a arte é, a um só tempo, denúncia da sociedade administrada, substrato utópico de um porvir (im)possível, articulação e rearticulação da

4 Sobre o conceito de aparência na arte e seu momento expressivo: “As obras autênticas falam mesmo quando recusam a aparência, desde a ilusão fantasmagórica até ao último sopro aurático. O esforço para as expurgar do que a subjetividade contingente exprime pura e simplesmente através delas, confere involuntariamente à sua linguagem ainda maior relevo plástico. É o que significa o termo de expressão nas obras de arte. Com razão, onde ele é empregado mais longa e expressamente, isto é, tecnicamente, enquanto indicação de execução musical, nada exige de especificamente expressivo, nenhum conteúdo psíquico particular. De outro modo, o *expressivo* seria substituível por termos para tudo o que haveria a exprimir de modo determinado” (Adorno, 2008, p. 124). Esse esforço da arte moderna em se deslindar da aparência (aquilo que *aparece* aos sentidos, o *phainomenon* por excelência) pode ser exemplificado na tentativa neoconcreta de Lygia Clark em sua “Máscara Abismo” (1968), por exemplo, que joga, a um só tempo, com o vidente possível e o visível obscuro. O fracasso da arte em se desfazer de sua aparência – mesmo na arte conceitual – não há exíme desse combate, já que é essa tensão violenta com a própria aparência que engendra as imagens artísticas na sua expressividade.

ordem dos afetos, mas também ilusão (como autoilusão), frustração por não modificar de modo pragmático e direto as relações, o que, por sua vez, faz parte das suas promessas que dá a ver e não concretiza. A sua concretização é sempre e necessariamente a concretização de si mesma, sua resistência é, também, a inutilidade mesma que apresenta. Por isso Adorno enfaticamente afirma que a arte participa e não participa do mundo empírico, faz parte dele como uma esfera separada que formaliza os conteúdos mais profundos (recalcados, poderíamos dizer) do que não queremos ver, mas que estão sempre debaixo de nossos olhos no cotidiano. Por isso, tantas vezes, é difícil captar a circunscrição de Adorno sobre a arte. É como se o filósofo colocasse um necessário “e”, não delimitando o fazer artístico, mas sim o permeando, captando seus gestos por meio de uma alteridade filosófica entre *mimesis* e leitura dialética.

No pequeno trecho anterior, Adorno denuncia tanto a arte que se dispõe a brincar e não vê os objetos artísticos para além da sua atuação sensível, ou melhor, os definem justamente por esse caminho, delimitando as possibilidades da arte dentro do campo estrito dos prazeres (visão tipicamente burguesa), num hedonismo barato que será apoderado e sistematizado pela indústria cultural, mas também se volta criticamente à arte simplesmente “construtivista” (como a arquitetura funcionalista de Adolf Loos), relembando que o controle racionalizado que exclui completamente a aparição (aqui entendida como ornamento), centrando-se apenas na função, é marca da *ratio*, fruto da não dialética do esclarecimento, em que o acaso é visto com maus olhos, em que o indefinido e o gratuito são ligados diretamente ao irracional, tornando a razão dominadora mística, sem pensar o seu próprio *topoi* constitutivo.

Como uma bela paisagem, a arte parece

dizer mais do que é. A ideia da arte é arrancar este mais à sua contingência, torná-lo senhor da sua aparência, determiná-lo a ele mesmo como aparência, e também negá-lo como irreal. O “Mais” fabricado pelo homem não garante em si o conteúdo metafísico da arte. Esta poderia ser um nada absoluto e, no entanto, as obras de arte poderiam pôr esse “Mais” como aparência. Tornam-se obras de arte na elaboração do “Mais”; produzem a sua própria transcendência, sem serem o seu teatro, e, por isso, são novamente separadas da transcendência. O lugar da transcendência nas obras de arte é a coerência dos seus momentos. Ao nela insistirem e a ela se adaptarem, ultrapassam a aparição que elas são, mas tal ultrapassagem pode ser irreal. Na realização dessa ultrapassagem, não em primeiro lugar, mas antes graças a significações, as obras de arte são algo de espiritual. A sua transcendência é o seu discurso ou a sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exatamente, com uma significação truncada ou velada (Adorno, 2008c, p. 125).

Esse “Mais” como aparência, dito por Adorno, funciona não no sentido de que “um todo é mais do que suas partes”, mas que a arte contém na exposição

da sua aparência um momento que remete para o outro de sua aparência, como um fundo sem fundo, o lugar dos gestos que enigmaticamente se cristalizam em escrutínios que atraem para suas “significações veladas”. Adorno não entende a transcendência artística como um além teológico ou mesmo metafísico a que a arte remeteria. Sua ultrapassagem, seu momento transcendente, diz respeito a sua imanência mesma, sua indefinição, abertura de potências que se dão para o infinito das leituras historicamente deslizantes como o próprio objeto “obra de arte”.

A noção de aparência usada por Adorno também ganha contornos de transgressão da aparência, ou seja, quando os movimentos das Vanguardas Históricas insurgiram-se contra a tradição desmontaram, sobretudo, a aparência, os jogos formais que concretizavam a arte como uma instituição arte, um tipo de disciplina ao lado da Filosofia e das Ciências. Ir contra a aparência não é desfazer-se das aparências, já que a montagem (como no cubismo), a escrita automática (amplamente desenvolvida por Breton e os surrealistas) ou o dodecafonismo (desenvolvido por Schoenberg, Berg e Webern) reivindicam o des-fazer das aparências, sem, no entanto, abrir mão delas, já que a abertura dos processos formais, ainda que radicais como a música aleatória de John Cage, inauguram necessariamente *outras* aparências.

É nesse complexo jogo dialético de trans-formação das formas, das técnicas, oriundas de longas pesquisas artísticas, percepções e afinações, que a aparência se modifica, ganha outros esboços. É como impulsionador desse caminho que Adorno reivindica a categoria do Novo, a experimentação intraestética (mais do que a substituição dos discursos, dos temas gerais que não modificam a maneira mesma como a arte pensa o extraartístico e a si mesma), por isso “Hoje em dia, a arte radical significa sombria, negra como sua cor fundamental” (Adorno, 2008c, p. 68).

Contrário ao que alguns críticos veem em Adorno, a necessidade de uma arte radical, assim como uma estética negativa, está intimamente ligada ao momento histórico em que as Vanguardas insurgem. A desfragmentação de formas, a procura por saídas experimentais, o caminho obsessivo, quase esquizofrênico da arte para romper com a neurose da repetição, não pode ser vista fora do eixo da Primeira e da Segunda Guerra Mundial. Por levar a arte demasiadamente a sério, Adorno se vê tantas vezes em posições sisudas, quase ranzinzas, que em outras disciplinas (*vide* a Filosofia) não seria vista mais do que acuidade e preocupação mesma com o rigor conceitual.

A saída experimental que ganhou contornos, mais nitidamente, pelo dadaísmo e expressionismo à época, reivindicam uma estética não menos negativa, já que insistentemente Adorno afirma que a estética como disciplina é filosófica



*em-si*, mas vêm no caudal das produções artísticas, não é reguladora do fazer, da *poiésis*, mas antes acompanha os movimentos remetendo-os historicamente à tradição. É justamente por isso que devemos compreender a *Teoria Estética*, ainda que com seu alto teor contemporâneo, como um escrito que remonta ao pós-guerra, em que ainda podia ser sentido de modo mais candente o olor exalado pela barbárie moderna.

É preciso uma Filosofia não menos radical para compreender, por exemplo, o que foi a experimentação de Beckett,<sup>5</sup> tanto na sua produção dramaturgica quanto na trilogia do pós-guerra (“Molloy”, “Malone morre”, “O inominável”), que coloca em suspensão toda a comunicabilidade da literatura, desfazendo a descrição (no caminho aberto por Joyce) e também a própria voz narrativa, já que em “O inominável” (1949) não apenas não conhecemos o narrador ou os personagens, mas desconhecemos a própria voz que narra a si mesma a partir de lugar nenhum, perfazendo sua fala como um tipo de imagem do silêncio, ou melhor, como o rumor de uma fala há muito emudecida, uma imagem *de* silêncio, e talvez por isso

toda a expressão, muito aparentada com o transcendente, esteja perto do mutismo, da mesma maneira que, na grande música moderna, nada tem tanta expressão como o que se extingue, o som que emerge nu de forma compacta, no qual a arte, em virtude do seu próprio movimento, desemboca no seu momento natural (Adorno, 2008c, pp. 126-127).

Nesse trecho Adorno está se referindo, principalmente, à música de Webern, em que vemos uma dialética levada às últimas consequências com o silêncio, já antecipada em alguns *noturnos* de Chopin, em que podemos notar uma lenta abertura desde uma massa densa de mutismo, o silêncio que antecede a música e que dela faz parte de modo latente e, a um só tempo, pouco evidente. Sem as relações de pausas entre as notas, acordes, não teríamos melodias ou mesmo estrutura harmônica, apenas *continuum* sonoro, já que a modulação de uma nota a outra é, ela mesma, um calar e um novo falar, a própria nota tangida em uma corda, por exemplo, é essencialmente rítmica, já que é um desdobrar de acelerações rítmicas, de ondas sonoras dentro de divisões recortadas pela razão criativa (e criadora).

O silêncio evocado por Webern dá ainda mais nitidez, contraste, às séries dodecafônicas elaboradas por ele, unindo os acordes impressionistas de um Debussy, às elaborações atonais feitas por Schoenberg, vemos uma música radical que perturba não apenas por sua dissonância extrema, mas pelo jogo

5 Ver: ANDRADE, 2001.

que coloca em movimento dessa espera indeterminada, uma expectativa que retira do ouvinte o controle sobre o momento mesmo que o próximo acorde apareça, criando uma tensão emocional que coloca em xeque a própria noção de sujeito, pondo em circularidade afetos outros que aqueles da música clássica ou romântica. A música de Webern, tida por expressionista, não significa um solipsismo, aos olhos de Adorno, pois

O instante da expressão nas obras de arte não é, porém, a sua redução ao seu material enquanto algo de imediato, mas extremamente mediatizado. As obras de arte tornam-se aparições no sentido mais rico do termo, aparições de um outro quando o acento incide sobre o caráter irreal da sua realidade. O caráter do ato a elas imanente confere-lhes algo de momentâneo, de súbito, tivessem ainda elas de ser muito elaboradas nos seus materiais como algo de duradouro. O sentimento de surpresa perante toda a obra importante registra isso. Desse caráter imanente todas as obras de arte recebem, analogamente ao belo natural, a sua semelhança com a música, cujo nome evocava outrora o de musa. Perante a contemplação paciente, as obras de arte entram em movimento. Sob este aspecto, são elas verdadeiras cópias do estremecimento pré-histórico, na época da objetivação; o seu caráter terrífico ressurgiu perante os objetos objetivados (Adorno, 2008c, p. 127).

O conceito de expressão, para Adorno, difere do esteticismo propagado no século XIX (tendo por grandes representantes Oscar Wilde, John Ruskin e os pré-rafaelitas ingleses), mas também da noção corrente que ficou arraigada ao movimento artístico do Expressionismo,<sup>6</sup> certo jargão que perdura até os dias de hoje, um tanto equivocadamente, dos *Fauves* na França, e da *Die Bruck* e *Der Blaue Reiter* na Alemanha. Expressão, para Adorno, é também, e só também, o movimento do desejo, a pulsão interior do sujeito, a proximidade como um tipo de *ur-mimesis*, essa violência de dar forma, de transliterar os arabescos do mundo pautado na *poiésis* realista. Quando falamos de Expressionismo, ouvimos até hoje “Contrário ao impressionismo é o movimento que dá vazão à interioridade”, inculcando num duplo erro: primeiramente afirmando o Impressionismo como uma busca poética, estética e até mesmo filosófica exclusiva ao objetivismo do mundo das *aparências*, como outro tipo de naturalismo, e o Expressionismo como uma estética solipsista que só leva em consideração as entranhas do indivíduo, não se importando com o *fora*,<sup>7</sup> o *outro*. O que significa dizer que a expressão é, também, um movimento des-subjetivante, marcada pela força heteróclita presente de modo imanente ao fazer artístico, esse visar ao *fora*

6 Acerca do Expressionismo em Adorno, Bloch, Eisler, Lukács e Brecht ver: MACHADO, 2016.

7 Sobre o conceito de Fora, caro tanto para Blanchot como para Foucault e Deleuze, ver: BLANCHOT, 1987.

como uma suspensão da circularidade sensível já dada, propalando-se em devir nesse compasso de um ainda não.

Não sendo, portanto, essa pulsão do sujeito, expressão mesma da interioridade num ponto completamente solipsista, Adorno nem por isso exclui a dimensão sensível, necessária e atuante do artista no processo criativo, aponta apenas um além: a expressão do sujeito, aquilo que parece mais exclusivo do indivíduo, seus gostos, posicionamentos e movimentos afetivos não deixam de levar, necessariamente, elementos, reminiscências do social que se alongam e alastram por cada obscuro lugar de seu íntimo.

O que não significa dizer que essa pulsão expressiva, formativa e objetivadora do mundo que nos circunda não exista, mas sim que ela não pode ser capturada em sua pureza, como o devaneio no cotidiano,

as obras de arte são epifanias neutralizadas e, deste modo, qualitativamente modificadas. Se as antigas divindades nos seus locais de culto tiveram de aparecer transitórias ou, pelo menos, apareceram num passado longínquo, esta aparição tornou-se a lei da permanência das obras de arte, à custa da encarnação viva da aparição. Aproxima-se muito da obra de arte enquanto aparição a *apparation*, aparição celeste. As obras artísticas estão de acordo com ela na transcendência supra-humana, que se subtrai à intenção dos homens e ao mundo das coisas (Adorno, 2008c, p. 128).

Reiteradamente Adorno aponta esse resquício imemorial, trans-histórico do sagrado de tempos remotos que emana seu halo nas obras de arte. Não se trata, como Heidegger, de sistematizar ou apontar um início mesmo da arte ou seu lugar de atuação, mas sim aproximar-se do conceito de imagem-dialética de Walter Benjamin, em que o Outrora atualiza-se no Agora não de modo retilíneo, mas sim necessariamente descontínuo, as imagens que sobrevivem ao passar do tempo reencarnando, assumindo diferentes papéis, perdendo sua “essência”.

### **Produzir imagens artísticas**

A imagem artística é epicentro do distinto, do que escapa ao discurso, às estruturas da linguagem, da *diferença* que traz consigo o halo teológico do sagrado,<sup>8</sup> já que

A imagem é uma coisa que não é a coisa: essencialmente se distingue dela [...] o que se distingue essencialmente da coisa é também a força, ou energia, movimentação, intensidade. Foi sempre o “sagrado” uma força, inclusive uma violência [...] por um traço distintivo a imagem é dada (imagem inteira ou a imagem indicando alguma

8 Para uma relação entre o estético, o sagrado e o profano ver: BATAILLE, 2015.

forma) e que, deveras, a imagem dá, é, em princípio, uma força, uma intensidade, que é, sobretudo, a força de sua distinção (Luc-Nancy, 2002, p. 11).

Para Adorno, o medo, o tremor perante sagrado, aquele desconhecido que o místico ou sagrado primitivo, por conta da razão ainda insípida, vinha tentar se aproximar mimeticamente, tem seu fôlego guardado, hoje, nas obras de arte, é, poderíamos dizer, sua “aura”. É aí que reside seu fascínio e o que há, a um só tempo, de terrível, o enigma que não pode ser desvendado puro e simplesmente pelo esclarecimento, o que gera, para Adorno, esse ressentimento positivista que vê na arte não um modo característico de pensar, de rearticulação de afetos, de criação e degradação de espaços sensíveis, mas apenas discursos que versam sobre isso ou aquilo, subordinados ou aos artistas atuantes ou às instituições dominantes. No entanto,

elas ultrapassam o mundo das coisas por meio do seu próprio elemento coisal, da sua objetivação artificial. Falam em virtude da ignescência da coisa e da aparição. São coisas destinadas aparecer. O seu processo imanente exterioriza-se como seu próprio “fazer” e não como o que os homens nelas fizeram e não simplesmente para os homens [...] O isolamento da esfera estética na total gratuidade de um efêmero absoluto não pode servir-lhe de definição formal. Não é pela perfeição elevada que as obras de arte se separam do ente indigente mas, de modo semelhante ao fogo de artifício, ao atualizarem-se numa aparição expressiva fulgurante. Não constituem apenas o outro da empiria: tudo nelas se torna outro (Adorno, 2008c, p. 129).

É desse modo também que a fealdade, como categoria estética, insurge-se contra a aparência como interdito, Lei sob a qual toda a arte se fundaria: o Belo. Não significa dizer que o Feio substituiu o Belo, o que se instituiu como um novo Belo ao se desfazer das aparências que legavam à arte esse nominalismo um tanto canônico: a obra de arte. O Belo e o Feio são movidos dialeticamente pelo Sublime, a heterogenia presente em cada sensação que a arrasta para além de si.

A arte legítima, para Adorno, exterioriza-se como um polo à parte da sociedade – contendo um substrato utópico que é próprio de sua condição como arte – tornando-se, de certa forma, um verdadeiro *contraponto* do mundo social. Sendo esfera negativa em relação ao social, “As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade” (Adorno, 2008c, p. 12).

Como podemos notar, a estética adorniana passa ao largo da definição da arte como puro prazer, pelo contrário, o conceito de Belo é desterritorializado em seu discurso, deixa de ter o status de definidor último da “boa” ou “má” arte. O compromisso da arte – o que por sua vez já está em Hegel – é com a verdade, insurreição não conformista que insurge do gesto criador do artista, prenhe de

contradições sociais que o atravessam e tingem as telas, sons e palavras em sua formatividade estética:

A qualidade estética das obras, seu conteúdo de verdade, que pouco tem a ver com alguma verdade empiricamente retratada [...] converge com o verdadeiro social. Ele é mais que simplesmente a aparência isenta de conceitos do processo social nas obras, que, em todo caso, sempre o constitui. Enquanto totalidade, toda obra assume uma posição em relação à sociedade e antecipa, mediante sua síntese, a conciliação (Adorno, 2011, p. 393).

A arte não é mais, apenas, expressão sensível do belo, sua organização é processo mimético da sociedade como crítica e repúdio da própria organização social calcada na dominação. A dominação do material artístico na arte pela técnica é o momento necessário para libertação do próprio material artístico. Na sociedade do descompasso, das incongruências, do abismo aberto pela dominação do homem sobre o homem, não podemos ter como expressão verdadeira o sistema tonal em música, visto que “As dissonâncias que o espantam falam de sua própria condição e somente por isso lhe são insuportáveis” (Adorno, 1989, p. 17). Consequentemente, a arte é espelho oblíquo da sociedade, não diretamente a reflete, mas, de maneira enviesada, a contém em seu âmago, arrastando consigo um substrato utópico que pensa um melhor possível desvelado em seu horizonte de expectativas. É assim que as imagens artísticas confrontam-se com a partilha do sensível já dada, institucionalizada na repetição do *mesmo*.

Aprisionado pelo Belo, que devia suscitar tudo que há de elevado pela sua contemplação, como aquilo que deveria ser utilizado de maneira exemplar, o feio alça autonomia na poética da modernidade, desde Rimbaud e Nerval, passando por Baudelaire e o Impressionismo, até culminar nas Vanguardas Históricas. Principalmente na busca do feio, dos temas que foram expurgados pela moralização inculcada pela sociedade burguesa, que a arte moderna arquiteta-se. Por exemplo, no poema “Uma carniça”, em que Baudelaire descreve a serena lembrança de um jovem casal de namorados que em uma caminhada noturna se deparam de repente com um cadáver em decomposição, quando o jovem exprime a sua namorada, após descrever a carniça, dizendo-lhe: “Pois hás de ser como essa coisa apodrecida/ Essa medonha corrupção/ Estrela de meus olhos, sol de minha vida [...]” (Baudelaire, 2012, p. 218). Vemos aqui a entrada da imagem repugnante em cena, que será espécie de *leitmotiv* da arte moderna, aspecto que participa do feio como conceito amalgamador. Por outras vias vemos a imagem do feio adentrando a arte, por exemplo, temas moralmente execrados pela sociedade burguesa: o quadro “L’absinthe”<sup>9</sup> de Edvard Degas, em que vemos representada

9 Edvard Degas, óleo sobre tela, 1876 - 92 cm × 68 cm. Musée d’Orsay, Paris, 1986.

uma prostituta com seu companheiro, ambos embriagados, como bem aponta Argan (1997, p. 106). Ou ainda nas diversas pinturas de Toulouse-Lautrec da vida noturna no bairro Moulin de la Gallette em Paris, ou no famoso quadro de nome homônimo de Renoir (1876). E ainda na obra de Marcel Proust em que a homossexualidade, até então vista como tabu moral, é exposta como um dos temas principais do “Em busca do tempo perdido”, mais especificadamente no quarto volume intitulado “Sodoma e Gomorra” (2008), tendo por “invertidos” dois principais personagens: o Barão de Charlus e Albertine, enamorada do herói e, segundo as palavras de Proust, possivelmente uma discípula de Safos. Em música temos a liberdade da dissonância engendrada pela Segunda Escola de Viena – que já tem sua pré-figuração na escala de tons inteiros de Debussy, que liberta a música da necessidade da tensão e distensão, suspendendo-a e tornando-a porosa – que com composições atonais e pelo dodecafonismo, tem seu píncaro em obras como “Pierrot Lunaire” (1912) de Arnold Schoenberg, ou no “Quarteto de cordas”, opus nº 3, de Alban Berg e nas diversas peças de Webern.

A estética adorniana, de maneira reflexiva, acompanha essa guinada da arte moderna, libertando o feio e dando centralidade a ele como expressão sensível das tensões sociais latentes, do mundo irreconciliado dos homens, eivado necessariamente de negatividade. A própria arte, por meio de sua aparição, “[...] deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar [...] reconciliar com a sua existência pelo humor, que é mais repelente que tudo o repulsivo, mas para, no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem [...]” (Adorno, 2008c, p. 82). Ao contrário da arte como fuga do mundo da vontade, tal qual a elaborou Schopenhauer, a arte está para Adorno muito mais próxima da concepção de Nietzsche, em que é vista não como narcótico que faz com que saíamos da vida, mas sim como a maneira mais profunda de nela mergulharmos. O filósofo, tal qual o artista, “[...] deve simpatizar o mais profundamente possível com a dor universal [...]” (Nietzsche, 2007, p. 17).

É necessário auscultarmos a poesia, acompanhando-a mimeticamente como em uma *fuga*, seguindo-a sem agrilhoá-la à Filosofia, entretanto dela questionando a resposta daquilo que o frio conceito muitas vezes não nos dá: “[...] Pois que é o Belo/ senão o grau do Terrível que ainda suportamos/ e que admiramos porque, impassível, desdenha/ destruir-nos? Todo Anjo é terrível” (Rilke, 2013, p. 11). A imagem do Belo, nas palavras do poeta alemão, não é apenas aquilo que nos eleva em atitude de pura contemplação, desarraigamento do mundo da vontade, é também o Terrível, o movimento do sublime, aquilo que ainda suportamos observar, mas que nos recorda o tempo todo do seu contrário:

a imagem da fealdade, tudo aquilo que não suportamos dirigir o olhar, afirmação do mundo da vontade ou ainda da dominação do homem sobre a natureza e do homem sobre o homem, do medo, e da própria coerção excludente engendrada pelo belo, pelo infinito que é o Anjo, adiante da fealdade, da efemeridade da existência e da morte. À vista disso, não seria a imagem do Feio que definiria a imagem do Belo?

As categorias de Feio e Belo são necessariamente históricas, o que por si só não as explicam nem as legitimam. Gradualmente as experimentações levam o Feio a ser identificado como o desarmônico, a dissonância, o estranho, o horror e o repugnante de modo geral, enquanto o Belo é o desdobramento da harmonia, da identificação, do apaziguamento, da doçura e da delicadeza. Dificilmente poderíamos dizer que as novelas “A metamorfose” (1915) de Franz Kafka, “Fome” (1890) de Knut Hamsun, ou ainda “Húmus” (1917) de Raul Brandão se enquadrem nas linhas de força do que consideramos “beleza”.

A imagem do Feio ou do Belo pede uma *méthexis*, ou seja, uma participação social que se desprende da divisão sensível de mundo. No contemporâneo as imagens que causavam choques tremendos, como as esculturas surrealistas, se tornam anódinas se comparadas ao horror gratuito de filmes como “Jogos Mortais”. A própria categoria de Feio deve ser dialetizada para ser pensada, antes, como um devir-feio, a possibilidade deslizante de apoderar-se dos substratos que causam incômodo sensível, que interpenetram os lugares de certeza, o feio é a dissonância que se choca no lugar mesmo em que a dissonância não causa mais estranhamento, já que “[...] as obras de arte têm o seu telos numa linguagem de que o espectro não conhece as palavras que não estão apreendidas pela universalidade pré-estabelecida” (Adorno, 2013, p. 130).

Para Adorno, a única possibilidade de se entender a linguagem artística é no seu potencial alotrópico de fundar-se, de constituir-se uma vez mais sobre (por exemplo a literatura) as palavras já desgastadas, reformulando-as ao ponto de que diferentes imagens destilem das regiões que já haviam se tornado um tipo de *topoi* clichê. A potência da arte é usar dessa “alotropia” para constituir lugares inabitados, um exemplo claro está em Shostakovich: o compositor russo nunca se adequou ou se debruçou sobre o dodecafonismo engendrado por Schoenberg, Berg e Webern, no entanto, encontrou no “desbotado” sistema tonal o lugar mesmo para perfazer uma poética musical singular e inigualável, conseguindo compor “24 prelúdios e fugas” (o que há de mais batido no universo das teclas, que deixou de ser original desde, pelo menos, “O cravo bem temperado” de Bach) lançando dissonâncias etéreas, silêncios incômodos, gestos bruscos inolvidáveis.

Dessa relação entre aparição e expressão, vemos surgir a imagem da arte, pois

as imagens estéticas não se deixam nem traduzir validamente para conceitos, nem também são “reais”; não existe nenhuma *imago* sem imaginário; possuem a sua realidade no seu conteúdo histórico, não há que hipostasiar as imagens, mesmo quando são históricas. – As imagens estéticas não são algo de imóvel, invariantes arcaicas: as obras de arte tornam-se imagens por processos, que nelas se petrificam em objetividade, para falarem por si mesmas. A *imagerie* da arte é confundida com o seu contrário pela religião burguesa da arte de proveniência diltheyana: com o tesouro das representações psicológicas dos artistas. Tal tesouro é um elemento da matéria-prima que entra na composição da obra de arte. Os processos latentes nas obras de arte e que irrompem no instante são antes a sua historicidade interna, a sua história externa sedimentada. A vinculatoriedade da sua objetivação e as experiências, de que elas vivem, são coletivas (Adorno, 2008c, p. 136).

Hipostasiar as imagens estéticas significaria torná-las arquetípicas, retirando-as do seu movimento histórico imanente. Não há uma imagem estética, um ser plenamente pausado, ela se cristaliza no instante de eventos, pedindo essa coletividade da qual nos fala Adorno, sendo parte constituinte (e constituída) da vida social e cultural.

Poderíamos dizer que a *imagerie* (numa tradução, *grosso modo*, “imaginação”: a produção de imagens) das obras de arte tem na sua participação os impulsos traçados pela Psicanálise, os fragmentos oníricos do inconsciente, em conjunto com o universo material, a “realidade” externa, historicamente tangenciável, já que não podemos fazer cinema sem câmeras. A *imagerie* das artes funciona, obviamente, em diferentes registros nas diferentes artes, mas tem seu momento mesmo na mais abstrata das artes, a música. Por exemplo: a forma sonata é o eixo pelo qual as notas organizadas no tom, na intervenção, recortes, escolhas e caminhos que o artista lhes dá, formem imagens únicas, que não são nem apenas as notas e acordes mesmos (já que funcionam na concatenação destes), nem a forma sonata em si, que é um dos momentos formativos, é o processo, a *aparência* (forma sonata). É na formatividade pela qual a *expressão* (a *poiésis* do artista) se desenvolve numa obra que só terá seu momento, sua ação, como devir-imagem, dando-se refratariamente à percepção dos expectadores.

É nesse tríptico conceitual que podemos pensar a arte como produção de conhecimento pelas imagens, conhecimento não conceitual ou funcional, calcado na empiria, na constatação e especulação, mas sim o gesto em aberto, determinadamente indeterminado que por meio da *mimesis* tem por *telos* a não teleologia, uma finalidade sem fim, em que o amalgama do desejo, a circularidade de afetos, a transgressão por conta da sua simples existência “inútil” numa sociedade útil, pela reformulação dos lugares possíveis, a abertura de pensamentos



encarnados sensitivamente, em que o impossível é o horizonte heterotópico a um só tempo ilusório e concreto. O que significa dizer que

Conhecer por imagens seria tocar o real através dele mesmo, o poder de imanência cuja as imagens são o veículo privilegiado: *modelagem* da coisa (como o gesso de Rodin, à época de Bergson, retinha a singularidade do menor elemento de seu vocabulário formal) e *modulação* do meio (como a paleta de Monet, na mesma época, reconfigurava a fluidez e as menores nuances do lago nas *Nymphéas*) (Didi-Huberman, 2004, p. 16).<sup>10</sup>

A imagem de que nos fala Adorno sobre os objetos artísticos é o que faz com que sejam e não sejam a um só tempo entes, tornando-se seres em segunda potência, aquele Mais que os levam a ser a transcendência da própria aparência, o rastro que é deixado tanto por seu caráter iminentemente histórico quanto por seu deslocar no regime histórico vigente, é pela da imagem que a arte, enigma, fascina e convida à alteridade.

Da mesma maneira que para Benjamin a imagem-dialética, ou a dialética em suspensão, demandava do historiador uma acurada visão perceptiva que possibilitasse captar a tensão no momento mesmo que ela se erige, o Outrora no Agora,

todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou a desgraça de uma personagem real só ocorrem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou dessa desgraça; a engenhosidade do primeiro romancista consistiu em compreender que, no aparelho das nossas emoções, sendo a imagem o único elemento essencial, a simplificação que consistiria em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo. Um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele, em grande parte só o percebemos através dos sentidos, isto é, permanece opaco para nós, oferece um peso morto que nossa sensibilidade não consegue erguer (Proust, 2008, p. 92).

A arte só se exterioriza, torna-se imagem, por meio da aparência, que consiste nessa dialética entre expressão e formatividade, possibilidades de aparência. Por mais que Beethoven fosse prenhe de ideias sonoras, um tanto dispostas na anomia, no caos interno ou externo, faz-se necessário o momento da aparência, concomitante ao momento formal, os lugares que retiram do som bruto, de seu caráter inteiramente dis-forme, a música, desdobrando-se como ente no mundo das coisas, um ser em segunda potência. Isso fica nítido se pensarmos, por exemplo, a divisão sonora que se deu com o temperamento.

Antes do século XVII, havia uma infinidade de afinações, divisões sonoras entre tons e semitons, o que fazia o músico ter de mudar a afinação do instrumento

10 Tradução livre feita do francês, assim como outros trechos do mesmo idioma ou em espanhol.

de um país ou mesmo de uma cidade para outra. O temperamento, pensado principalmente por Johann Sebastian Bach e Rameau, que consistiu em dividir os semitons em comas (menor medida sonora percebida pelo ouvido humano), de cinco em quatro, ou seja, de cinco de dó para dó # e de quatro de dó # para ré e assim sucessivamente, formalizou as possibilidades sonoras.

Essa divisão sonora possibilitou a aparição da tradição do que conhecemos por música ocidental erudita, em que a expressão do artista se interconecta com os processos formativos possíveis (que beiram o infinito), justamente por não serem um fechar, mas sim um abrir de caminhos em que a *expressão* possa se confrontar com os interditos feitos pela própria razão criativa (vide a Segunda Escola de Viena e seu confronto com o esquema tonal).

A imagem destila-se dessa relação dialética, é a formatividade da aparição com a expressão, mas não apenas, já que a imagem não é simples visualidade, audição ou tessitura do lisível, como Proust destacou, mas funciona *também* no eixo dos afetos, da possibilidade de tocar-nos ou perturbar-nos de algum modo. Usando uma expressão de Didi-Huberman, podemos dizer que as imagens *tocam* o real (2012), elas se incendiam, se dão a ver no átimo que se perpetua uma vez mais, pois

o fenômeno do fogo de artifício, que, por causa do seu caráter efêmero e enquanto divertimento vazio, dificilmente foi julgado digno de consideração teórica, é prototípico para as obras de arte; só Valéry desenvolveu reflexões que, pelo menos, dele se aproximam. O fogo de artifício é *apparition* (separada): aparição empírica liberta do peso da empiria, enquanto peso da duração, sinal celeste e produzido de uma só vez. *Mené Teqél*,<sup>11</sup> escrita fulgurante e fugidia, que não se deixa ler no seu significado (Adorno, 2008c, p. 129).

Dizer que as imagens (artísticas) tocam o real, aproximam-se dele, é entender que existe uma economia própria das imagens, mas que essa mesma economia, seu *modo de ser*, o que poderia ser até mesmo uma micro-ontologia, não a define, já que a imagem é *ipseidade* que ingere toda a *alteridade*, como diz Adorno, a obra de arte não é o outro, ela é o todo outro.

Para Kant (2012), a imagem funcionava como síntese, é por intermédio dela e de seu contato sensível que temos acesso ao mundo (que também é composto de imagens, já que nunca conhecemos as coisas em si) e retiramos, desse contato, a experiência. Diferentemente, a visão kantiana, ao dizermos que a imagem é fulgurante, um fogo de artifício que candeia e necessariamente desaparece, no entanto se perpetua um momento mais, encapsula-se à espera do tocar, do instigar, da proximidade do sujeito. É nesse ponto de vista que a

11 Em hebraico, aquilo que tem um fim determinado, um tipo de destino fatídico, inescapável.

arte é imanentemente histórica, ela ingere as possibilidades, impossibilidades, materiais, imateriais, imaginativas, políticas, filosóficas e humanas de um dado tempo, ultrapassando seu caráter de representação e tendendo para uma verdadeira encarnação.

A imagem exige o mesmo “e” que tantas vezes Adorno usa para falar sobre a obra de arte e a pluralidade dos fenômenos artísticos, a imagem é também a atmosfera claustrofóbica que escapa das tensões formais, discursivas, linguísticas e simbólicas que emanam de “Crime e Castigo” (1886), mas que não encontra uma síntese, já que não há um único signo que conote esse desespero, nem mesmo o discurso ou sua polifonia.

A angústia, o desespero e sensação de culpa que atravessam as páginas do livro queimando-as no momento mesmo que enlaça-nos numa alteridade vinda dessa singularidade que é a obra mesma, da *ipseidade* do livro construímos pontes que nos fazem, se não o próprio Raskónikov, ao menos um sombrio passageiro que sofre com suas máculas, que vela por suas lágrimas e acolhe, no nosso peito moral, um assassino um tanto arrogante (se visto de modo frio, funcional e científico).

Para além da hermenêutica, como bem notou Adorno, a imagem não é passível de uma simples transliteração, uma interpretação em outros termos, ela é uma “mônada sem janelas”, restando-nos tateá-la conceitualmente sem a pretensão de esgotá-la ou substituí-la, já que sua presença é única e infável. Proust, ao narrar belissimamente a importância dos sinos da igreja em Combray, desvela-nos a imagem como imagem-memória, aqueles sons que não necessitam de som para que aconteçam em nosso íntimo, como quando dormimos e sonhamos com uma sinfonia, ouvindo-a perfeitamente por meio de imagens-sonoras. A arte participa uma vez mais dessas imagens, aquelas que materialmente perpassam o onírico, mas não se detém nele.

Para Adorno, a imagem é o gesto estendido uma vez mais, o contorno da *mimesis*, sua multiplicidade singular, não como cópia ou simulacro, tal qual via Platão, mas sim uma abertura de vias sensíveis, como os arabescos árabes que carecem de sentido explícito, frustrando uma leitura semiótica que quisesse retirar deles um significado preciso, pois condensam em seus contornos o infundável de gestos possíveis, o lastro da abstração criativa nunca pura (já que mediada pelo material artístico, pela razão, pelas escolhas e acasos), transgredindo o *non plus ultra* erigido pelo conceito.

Toca o real porque incendeia, a imagem é, também, a anamnese dos interditos, a memória involuntária (proustiana) do que não queremos recordar. Dizer que as obras declinam, perdem sua força, segundo Adorno, é dizer que as imagens se apagam, perdem seu poder de luminescência, mas é nesse mesmo clarão que as

imagens artísticas desfazem as imagens do cotidiano, os processos sensitivos, os afetos supostamente sempre os mesmos, “desde sempre”. Poderíamos dizer que as imagens decantadas da arte são antimetafísicas *par excellence*, transgressoras dos limites que a epistemologia, e a ciência em geral, em ampla consonância com o capital, colocaram como a margem possível do humano e por isso mesmo fogem a definição, só podem ser antevistas, acompanhadas conjuntamente as imagens já dadas, em circulação.

Mais do que formas sensíveis que se dão ao sensualismo, as imagens artísticas são políticas não quando esboçam conteúdos políticos, mas quando desfazem, transgridem os lugares de atuação, a morbidez da neurótica repetição do cotidiano.

As imagens artísticas são lembranças do impossível ainda em vias de se fazer.

## Referências

- ADORNO, T. “Notas de Literatura I”. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Escritos musicales I – III: figuras sonoras, quase uma fantasia, escritos musicales III”. Traducción de A. B. Muñoz y A. Gómez. Madrid: Akal, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Filosofia da nova música”. Tradução de M. França. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Introdução à sociologia da música”. Tradução de F. R. de M. Barros. São Paulo: UNESP, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Introdução à sociologia”. Tradução de P. R. de Oliveira. São Paulo: Ed. UNESP, 2008a.
- \_\_\_\_\_. “Monografías musicales: ensayo sobre Wagner; Mahler; una fisionomía musical; Berg: el maestro de la transición mínima”. Traducción de A. Gómez, Alfredo B. Muñoz y J. C. Mielke. Madri: Akal, 2008b.
- \_\_\_\_\_. “Teoria estética”. Tradução de A. Morão. Lisboa: Edições 70, 2008c.
- \_\_\_\_\_. “Dissonâncias”. Tradução de R. de la Vega. Madri: Ediciones Rialp, S. A, 1996.
- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. “Dialética do esclarecimento”. Tradução de G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALLOA, E. (org.). “Pensar a Imagem”. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ANDRADE, F. de S. “Beckett: o silêncio possível”. São Paulo: Ateliê, 2001.
- ARGAN, G. C. “A arte moderna: do iluminismo ao século XX”. Tradução de D. Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BATAILLE, G. “Teoria da religião”. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BAUDELAIRE, C. “As flores do mal”. Tradução de I. Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN W. “Passagens”. Tradução de R. Tiedemann, W. Bolle, C. F. Olgaria Matos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

- \_\_\_\_\_. (1892-1940). “Magia, técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura”. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Imagens de pensamento”. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- BLANCHOT, M. “O espaço literário”. Rio de Janeiro: Rocco: 1987.
- DELEUZE, G. “Crítica e clínica”. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. “O que é a Filosofia?”. São Paulo: Ed. 34, 1997a.
- \_\_\_\_\_. “Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível” In: *Mil platôs*, Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997b.
- DIDI-HUBERMAN, G. “L’image est le mouvant. Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts”, *Literature and Technologies*, Nr. 3, pp. 11-30, 2004.
- \_\_\_\_\_. “A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg”. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. “A imanência estética”. *Alea: Estudos Neolatinos*, Vol. 5, Nr. 1, pp. 118-147, 2003.
- \_\_\_\_\_. “O que vemos, o que nos olha”. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Quando as imagens tocam o real”. *Pós: Belo Horizonte*, Vol. 2, Nr. 4, pp. 204-219, Nov. 2012.
- HEGEL, G. W. F. “Curso de estética: o sistema das artes”. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KANT, I. (1787). “Crítica da razão pura”. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- \_\_\_\_\_. (1790). “Crítica da faculdade de julgar”. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.
- MACHADO, C. E. J. “Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo”. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.
- MITCHELL, W. J. T. “¿Que és una imagen?” In: GARCIA, V. A. *Filosofia de la imagen*. Salamanca: Metamorfosis, 2011.
- MONDZAIN, M.-J. “Imagem, Ícone, Economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo”. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NANCY, J.-L. “Fazer, a poesia”. *Alea*, Rio de Janeiro, Vol. 15, Nr. 2. pp. 414-422, Jul./Dez. 2013.
- \_\_\_\_\_. “La imagen, Lo Distinto”. *Revista Laguna*, 11, pp. 9-22, set. 2002.
- \_\_\_\_\_. “La Imagen: Mímesis E Méthexis”. *Escritura e Imagen*, Vol. 2, pp. 7-22, 2006.
- NIETZSCHE, F. “O livro do filósofo”. Tradução de A. C. B. São Paulo: Escala, 2007.
- PROUST, M. “Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann”. Vol. 1. Tradução de M. Quintana. São Paulo: Globo, 2008.
- RANCIÈRE, J. “A partilha do sensível”. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Aisthesis: escenas del régimen estético del arte”. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Estética da política”. *Devires*, Belo Horizonte, Vol. 7, Nr. 2, pp. 14-36, jul./dez. 2010.
- \_\_\_\_\_. “O destino das imagens”. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- \_\_\_\_\_. “O espectador emancipado”. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

- RICOEUR, P. “O si-mesmo como outro”. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- RILKE, R. M. “Elegias de Duíno”. Tradução de D. F. da Silva. São Paulo: Globo, 2013.
- SCHAPIRO, M. “A arte moderna séculos XIX e XX: ensaios escolhidos”. São Paulo: Edusp, 1996.

