

## Da Teoria estética à inestética: conceito e função da estética em Adorno e Badiou

Daniel Pucciarelli

Doutor em filosofia pela Universidade de Munique. Atualmente é bolsista de pós-doutorado (PNPD-Capes) junto ao Departamento de Filosofia da UFMG.

arelli@gmail.com

**Resumo:** O artigo versa sobre o conceito mesmo da estética contemporânea a partir de dois autores que, embora provenientes de tradições filosóficas diversas, convergem quanto ao radical esgotamento do quadro teórico e artístico que sustentava a reflexão filosófica sobre a arte e à necessidade de reformá-lo: Adorno e Badiou. Em um esforço comparativo, portanto, apresentaremos o conceito, os desafios e as potencialidades da estética contemporânea em ambos os autores. Especial atenção será dada à função sistemática e arquitetônica da disciplina no quadro mais amplo de sua filosofia, notadamente no que concerne à constelação formada pelos termos pensamento, arte e verdade.

**Palavras-chave:** pensamento, arte, verdade, estética clássica, estética contemporânea, crise da estética.

### *From Aesthetic Theory to anesthetic: concept and function of aesthetics in Adorno and Badiou*

**Abstract:** The article deals with the very concept of contemporary aesthetics out from two authors who, although coming from different philosophical traditions, converge on the radical exhaustion of the theoretical and artistic framework that based the traditional philosophical reflection about art and the need to reform it: Adorno and Badiou. In a comparative effort, therefore, we will present the concept, the challenges and the potentialities of contemporary aesthetics in both authors. Special attention will be given to the systematic and architectural function of the discipline within the broader framework of their philosophy, especially as regards the constellation formed by the terms thinking, art and truth.

**Key-words:** thinking, art, truth, traditional aesthetics, contemporary aesthetics, criss of aesthetics.

## I

O leitor contemporâneo, à diferença dos leitores de outras épocas, está habituado aos variados discursos sobre o esgotamento, o fim e a morte de temas e objetos clássicos do pensamento. Particularmente desde o colapso da filosofia hegeliana, tornou-se um gesto comum ora modestamente diagnosticar, ora ostensivamente decretar não apenas o encerramento de uma determinada época histórico-espiritual e de seu horizonte teórico particular, mas, justamente, a *dissolução definitiva* de um conjunto de objetos que acompanharam a história do pensamento como um todo. “Morte de Deus” e “Fim da Metafísica” são apenas alguns dos seus exemplos mais célebres e consensuais, embora plurívocos. Mais radicalmente, com o colapso do hegelianismo passou-se a colocar reiteradamente a própria *possibilidade e atualidade da filosofia* em questão. Obviamente, há um conjunto amplo (e por vezes difuso) de razões para esse movimento: desde o desenvolvimento, ampliação e fragmentação das ciências particulares, que progressivamente tomaram de assalto, transformando-os, os objetos

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



tradicionais da filosofia, até causas sócio-históricas específicas que contestaram (e implodiram) a legitimidade das formas tradicionais de organização dos saberes. Em todo caso, a filosofia se sabe desde meados do século XIX imersa em uma profunda *crise* que a obriga primeiramente a fundamentar, de maneira sempre falível, a sua própria razão de ser e seu objeto antes de se estabelecer como discurso teórico consistente<sup>1</sup>.

Nesse contexto, o caso da estética é ainda mais dramático. Embora a reflexão sobre a sensação, o belo e a arte seja notoriamente tão antiga quanto a filosofia, sua constituição como disciplina, como se sabe, é tardia e remonta ao *Aufklärung* alemão (por volta de 1750). Da sua formalização disciplinar, no entanto, não se depreendeu unidade teórica; ao contrário, seu objeto ou, no mínimo, seu objeto privilegiado – para não mencionar seu método e seus pressupostos – sofreu profunda oscilação: em pouco mais de meio século após sua primeira sistematização com Baumgarten, a disciplina foi concebida ora como teoria da sensação, ora como teoria do belo e do sublime, ora como filosofia da arte e das artes. É por essa razão que o próprio Hegel abre suas *Preleções sobre a estética* com a seguinte observação terminológica: “Para o seu objeto, o nome estética, na verdade, não é inteiramente adequado (...) A verdadeira expressão para a nossa ciência é ‘Filosofia da arte’ e, mais especificamente, ‘Filosofia da bela arte’”<sup>2</sup>. Por trás dessa declaração aparentemente inofensiva, já há um conjunto de decisões teóricas que expressam, na verdade, essa oscilação constitutiva da ciência estética e de seu objeto. Pois com ela Hegel já elegeu, contra outras tradições bem determinadas, o *belo na arte* como seu objeto privilegiado, o que caracteriza a ciência em questão, justamente, como uma filosofia da *bela arte*.

Se a disciplina estética tradicionalmente concebida já contava com essas dificuldades, então é de se esperar que a crise da filosofia tenda, no mínimo, a agravá-las. Pois, em sintonia com as razões supramencionadas, coincide cronologicamente com a crise da filosofia uma progressiva crise dos sistemas de configuração artística – a crise da tonalidade, no caso da música; a crise da representação e o advento da fotografia, no caso das artes pictóricas etc. – que vigoraram no Ocidente, no mínimo, desde os princípios da Modernidade. Nesse sentido, com a crise dos sistemas tradicionais de configuração estética das belas artes e a emergência de novos meios técnicos de produção, distribuição e fruição artística (não por último, mercadologicamente permeáveis e saturados), também o belo e, por que não dizê-lo, a própria subsistência das Belas Artes tradicionalmente concebidas perderão ainda mais a sua autoevidência. Por fim, a fragmentação disciplinar das ciências dá origem a uma crítica de arte autônoma, cada vez mais especializada e tecnicamente qualificada para a análise de seu objeto. A ciência estética tradicional, já constitutivamente ambígua quanto a seu objeto e fundamentação, se vê assim em crescente precariedade teórica e disciplinar<sup>3</sup>.

A despeito dos indícios supramencionados do que poderíamos chamar de *esgotamento* da reflexão tradicional sobre as artes, no entanto, não é autoevidente que as estéticas formuladas sob o signo de sua crise tenham reagido a ela diretamente. Certamente haverá estéticas tradicionais formuladas já no século XX *apesar* de sua crise manifesta, como é o caso, por exemplo, da estética de maturidade de Lukács. Neste texto, me deterei sobre as tentativas de fundamentação de duas estéticas que não apenas diagnosticaram a crise da disciplina em sentido amplo, mas que sobretudo colocaram-na, sob a forma de um problema, no centro de seu empreendimento teórico: as de Adorno e Badiou. Por sua vez, esse problema poderia ser formulado com uma questão que, simultaneamente, nos servirá de fio condutor, a saber: *se e como* é possível conceber a reflexão filosófica sobre a arte *sob o signo de sua crise* ou, mais radicalmente, do seu próprio *término*.

## II

Embora partam do mesmo diagnóstico quanto ao esgotamento da estética tradicional, Adorno e Badiou o explicitam de maneiras diferentes, o que tem consequências para suas tentativas de refundar a disciplina em um ambiente teórico modificado.



Adorno reconhece a dramática situação das belas artes e, por extensão, também da disciplina estética já na abertura de sua *Teoria estética*; seu diagnóstico tornou-se célebre: “Tornou-se uma autoevidência que nada do que diz respeito à arte ainda é autoevidente, seja em si mesma ou em sua relação com o todo, até mesmo o seu direito de existência”<sup>4</sup>. Sua reflexão só pode partir, com isso, da incerteza radical quanto ao assim chamado “fato da arte” (*das Faktum Kunst*)<sup>5</sup> na Modernidade tardia, isto é, o fato de que obras de arte em geral continuem a existir, dado o contexto sócio-histórico e histórico-filosófico explicitado acima: “A questão sobre a possibilidade da arte se atualizou de tal forma que ela zomba de sua formulação supostamente mais radical: se e como arte é em geral possível. Em seu lugar, surge a questão de sua possibilidade concreta hoje”<sup>6</sup>. Assim, não se pode pressupor, em primeiro lugar, que obras de arte continuarão a existir, pois suas próprias condições materiais de possibilidade parecem ameaçadas; suposta a sua eventual existência (ou sobrevivência), sua tendência imanente parece conduzir, em segundo lugar, para a progressiva *desartificação da arte* ou para sua conversão em *anti-arte*, ou seja, para a constituição de outros construtos estéticos radicalmente distintos do que poderia ser considerado arte (ou do que fora tradicionalmente considerado arte). Isso torna – conclui Adorno – virtualmente obsoletas as categorias da estética tradicional, baseadas majoritariamente nos construtos da bela arte.

Enquanto esses construtos perseverarem, no entanto, será necessária uma disciplina estética por essencialmente duas razões. Em primeiro lugar, o que Adorno designa como a *função artístico-prática* (*kunstpraktische Funktion*) da disciplina, a saber: auxiliar reflexivamente no uso dos conceitos ainda essenciais para sua própria fabricação e compreensão – seja da parte do artista, seja da parte do fruidor. Segundo o filósofo, conceitos como os de material, forma e figuração, por exemplo, em seu uso corriqueiro, “[têm] algo de esquemático (*Phrasenhaftes*)”<sup>7</sup> que deve ser elaborado reflexivamente pela estética. Aqui, sua função é claramente *deflacionária* e se limita a uma espécie de *metacrítica de arte*, inteiramente desprovida, portanto, de conceitos próprios e normativamente saturados. Antes, a estética assim compreendida procede apenas por meio de uma metarreflexão crítica dos conceitos utilizados corriqueiramente na produção, distribuição e fruição de construtos estéticos, o que a coloca em uma relação estreita – e tendencialmente horizontal – com a crítica e a teoria das artes. Essa função deflacionada da estética pode ser visualizada na própria produção de Adorno sobre arte, que se deu majoritariamente sob a forma de seus “trabalhos materiais” em função de sua atividade como crítico musical – em contato material direto, portanto, com o *objeto* estético. Em outros termos, um pressuposto de toda formalização da estética como discurso teórico autônomo sob os auspícios de sua crise é o que Adorno chamou de *primado de objeto*: o caráter primário e tendencialmente indissolúvel do objeto frente a sua reflexão e elaboração conceitual.

É apenas como reflexão conceitual *a posteriori* que advém à estética, em segundo lugar, uma função francamente *inflacionária*, o que a caracteriza como eminentemente filosófica: enquanto houver construtos estéticos, eles terão um *teor de verdade* que parece demandar a reflexão filosófica para sua plena elaboração: “a experiência estética genuína deve se tornar filosofia, ou ela não é nada”<sup>8</sup>. Esse teor de verdade, no entanto, não é exclusivo à arte; no limite, ele é da *mesma natureza* que a verdade filosófica: “O teor de verdade das obras não é o que elas significam, mas aquilo que decide se uma obra é, em si, verdadeira ou falsa, e apenas essa verdade das obras em si é comensurável à interpretação filosófica e *coincide, em todo caso segundo a sua ideia, com a verdade filosófica*”<sup>9</sup>. Voltarei a esse ponto mais adiante.

Badiou não questiona o “fato da arte” na brutal radicalidade de Adorno, mas procura apreender o esgotamento da estética tradicional, antes, sob o aspecto dos possíveis esquemas de entrelaçamento entre arte e filosofia. Assim, Badiou reduz as diferentes posições da estética tradicional a três esquemas triádicos cujo vetor fundamental é a relação entre arte e verdade: didático, romântico e clássico.



O esquema *didático* retira da arte toda verdade que lhe seja exclusiva e a reduz ao regime da mera aparência (o que tende a se confundir categorialmente com o falso ou com a “falsa verdade”), do que resulta que a arte deve ser “condenada ou tratada de maneira puramente instrumental”<sup>10</sup> (com vistas, por exemplo, à educação dos cidadãos). No máximo, a arte é capaz de configurar em seu meio uma verdade que lhe é exterior (de natureza filosófica, por exemplo). A filosofia se converte tendencialmente, com isso, em *legisladora* do que pode e deve a arte, retendo-a no interior de limites estabelecidos majoritariamente de maneira extraestética. O paradigma do esquema didático, como se pode antever, é Platão.

Anteposto ao didático está o esquema *romântico*, segundo o qual “unicamente a arte está apta à verdade”<sup>11</sup>. Também aqui há uma relação assimétrica entre arte e filosofia no que concerne a suas potencialidades de acessar e expor a verdade, mas neste caso *a favor da arte*. Assim formulada, essa assimetria converte a filosofia em um meio imperfeito de exposição de verdades só propriamente veiculáveis pela arte. Para além dos romantismos e seus derivados diretos ou indiretos, o paradigma desse esquema é Heidegger.

Entre os dois esquemas, por fim, há o *clássico*: como o esquema didático, também ele esvazia a arte de suas potencialidades de verdade intrínseca, mas resguarda um espaço autônomo para a aparência. Segundo esse esquema, o domínio da arte não é o do conhecimento, mas o do *agradável*, o que a conecta especialmente ao território das *paixões e afetos* e não mais ao de representações de estados de coisas que comportem a determinação de verdade, cujo vetor é sempre cognitivo (ainda que por intermédio de uma espécie de intuição intelectual ou assemelhados). No máximo, a arte opera por verossimilhanças com o real cuja função, justamente, não é cognitiva, mas subordinada ao registro do agradável. O paradigma do esquema clássico é Aristóteles.

O diagnóstico de Badiou consiste em afirmar que os três esquemas caracterizam igualmente as estéticas tradicionais e encontram seu limite evidente no século XX, que, no entanto, não propôs um quarto esquema original: “O século XX, que essencialmente não modificou as doutrinas do entrelaçamento entre arte e filosofia, nem por isso deixou de sentir a *saturação* dessas doutrinas”<sup>12</sup>. Sua tentativa será a de afirmar a única alternativa não contemplada pelos esquemas tradicionais: a de que a arte é imanentemente capaz de uma verdade que lhe é intrínseca e que, por sua vez, é dada *apenas* no meio artístico. Em outros termos, trata-se de dizer que a verdade, à diferença dos esquemas herdados, é simultaneamente *imaneente e singular* à arte, ou que a arte é produtora de verdades que lhe são intrínsecas e exclusivas. A disciplina fundada a partir desse novo esquema, no entanto, implica nada menos do que uma reversão da estética tradicional: seu objeto são as obras de arte (e, bem entendido, não apenas as obras de *bela arte*), mas apenas como objeto filosoficamente independente, ou seja, na medida em que elas provocam *efeitos intrateóricos na filosofia*. A essa disciplina, Badiou dá o nome de *inestética*. Note-se, assim, que à *inestética* como disciplina advém unicamente uma função ainda mais deflacionada do que a função metarreflexiva da *Teoria estética*, visto que ela é um discurso inteiramente secundário e, no limite, mesmo *dispensável* em relação ao primado exercido pela arte em sua relação com a verdade (e com o pensamento). Como escreve Badiou, “não se deve sobretudo concluir que cabe à filosofia pensar a arte”<sup>13</sup>. Antes, à filosofia só cabe “expor, mostrar, enunciar” a verdade que a arte, por si só, em sua imanência e singularidade, desenvolve.

### III

Partimos do fato de que as duas estéticas apresentadas convergem no sentido da necessidade de se reatualizar o esquema de entrelaçamento entre arte e verdade. Vejamos de que verdade se trata em cada caso.

A tentativa de Badiou é muito clara: trata-se de afirmar que a arte produz verdades que lhe são imanentes – isto é, a arte é, como tal, um procedimento de verdade – e singulares ou exclusivas – essa verdade só é dada na



arte e não alhures –, o que significa dizer que, a rigor, arte e filosofia são *irredutíveis* entre si. A consequência inevitável desse raciocínio pode parecer contraintuitiva, mas é fundamental para o pensamento de Badiou e mesmo para parcela considerável da filosofia francesa do século XX<sup>14</sup>: ao passo que à arte advém verdades imanentes e singulares, a filosofia deixa de ser produtora de verdades. Com efeito, para Badiou ela é apenas “a intermediária dos encontros com as verdades, a alcoviteira do verdadeiro”<sup>15</sup>. Produtores de verdade, ao contrário, são apenas e necessariamente instâncias extrafilosóficas como a ciência, a política, o amor e as artes; produzidas por essas instâncias, as verdades – igualmente irredutíveis entre si – se desdobram a partir de um evento ou acontecimento que, por sua vez, funda uma configuração – ou *situação* – apenas no interior da qual as verdades podem se dar<sup>16</sup>.

No caso específico das artes, verdadeiras ou falsas serão, no entanto, não tanto as obras de arte singulares, mas, justamente, as configurações artísticas que são fundadas por um evento que as constitui e por meio das quais as obras de arte singulares se articulam. Exemplos de “configurações artísticas” são o que chamaríamos genericamente de “formas”: Badiou fala, por exemplo, da tragédia grega, da forma-romance e do esquema clássico maturado no interior do Classicismo Vienense (provavelmente ele tem em mente sobretudo a forma-sonata clássica):

Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período ‘objetivo’ da história de uma arte, nem mesmo um dispositivo ‘técnico’. É uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte. (...) Citamos, por exemplo, a tragédia grega, muitas vezes aprendida como configuração, de Platão ou de Aristóteles a Nietzsche. O acontecimento iniciador tem o nome ‘Ésquilo’, mas esse nome, como qualquer outro relativo a acontecimentos é, antes, o indicio de um vazio central na situação anterior da poesia cantada. Sabe-se que, com Eurípides, a configuração está saturada. Mais do que o sistema tonal, dispositivo demasiadamente estrutural, citemos na música o estilo clássico, no sentido empregado por Charles Rosen, sequência identificável entre Haydn e Beethoven. Dir-se-á decerto que, de Cervantes a Joyce, o romance é um nome de configuração para a prosa.<sup>17</sup>

Segundo a definição de Badiou, uma configuração artística é essencialmente um *meio* no qual e a partir do qual as obras singulares dialogam entre si e pensam-se a si mesmas. Seu horizonte fundador é um evento que, como é o caso de Ésquilo para a tragédia grega, surge de um “vazio” ou de um esgotamento de configurações anteriores e cria um conjunto de novas diretrizes estruturais no interior das quais as obras de arte singulares se organizarão. Com o evento surgirá, em suma, um novo horizonte histórico que reestruturará todo o universo do possível – e do verdadeiro – artístico. Quando um compositor escreve uma sonata hoje, por exemplo, ele se situa no interior daquela configuração estética particular que foi maturada no decorrer do Classicismo Vienense e que se formou e consolidou, não por último, no quadro das transformações sócio-históricas geralmente subsumidas sob o evento “Revolução Francesa”. Em certo sentido, cada sonata concreta se desenvolve a partir desse horizonte fundador e o reflete imanentemente. A rigor, sua verdade emana do próprio evento; à filosofia cabe apenas intermediá-la

E Adorno? Minha hipótese é a de que a *Teoria estética*, possivelmente em decorrência do fato de ela se compreender *simultaneamente* como herdeira da Modernidade e de sua crise – ou seja, de ela ser uma teoria que se compreende como *tardia* no horizonte da Modernidade –, contém elementos essenciais dos três esquemas tradicionais e mesmo da inestética. Se fôssemos categorizá-la segundo Badiou, no entanto, sem dúvida a *Teoria estética* se aproximaria mais do esquema *didático*: pois, segundo ela, a arte apresenta singularmente uma verdade que lhe é extrínseca. Ou seja: a arte é capaz de verdade, mas essa verdade, para Adorno, é eminentemente exterior a ela e coextensiva também à filosofia; no entanto, a forma pela qual ela a apresenta, o registro da aparência, lhe é singular.

Que a verdade de que a arte é capaz lhe seja exterior atesta o fato de que parece haver para Adorno, como vimos, apenas *uma única verdade* acessível diferentemente tanto à arte quanto à filosofia: “A verdade da obra de





arte (...) não é outra do que a verdade do conceito filosófico<sup>18</sup>. Por sua vez, essa verdade é essencialmente de natureza extraestética ou, mais propriamente, *social*: como afirma Albrecht Wellmer de maneira francamente esquemática, “obras de arte são verdadeiras na medida em que elas apresentam a realidade como irreconciliada, antagonista e fraturada, mas o fazem porque sintetizam a cisão sob a luz da reconciliação”<sup>19</sup>. Elas o fazem, no entanto, de maneira rigorosamente singular, isto é, segundo o seu registro estético próprio e no interior de uma dada configuração técnica do material artístico: de fato, trata-se possivelmente de uma das teses estéticas – e materialistas – mais antigas de Adorno de que cabe à arte apenas “traçar em suas linhas mais determinadas as contradições e rupturas que atravessam a sociedade atual”<sup>20</sup>. Com efeito, se a verdade de que a arte é capaz não fosse apresentada singularmente, ela incorreria naquilo que Adorno chama de *pseudomorfose* com a filosofia: a sua sempre malograda conversão em um meio que lhe é estranho (nesse caso, o conceitual). Isso possibilita, ademais, que arte e filosofia se correciproquem e que a *Teoria estética* tenha uma componente inestético: também ela pode aprender mediatamente com uma determinada configuração artística e reproduzi-la em seu registro próprio. Esse é o caso, ao que tudo indica, de alguns de seus procedimentos de composição e ordenação de conceitos que Adorno acredita localizar originalmente na composição musical<sup>21</sup>.

Desse ponto de vista, não é incorreto afirmar que também Adorno assentiria que a inestética é um horizonte possível de resposta à saturação das estéticas tradicionais, tentando refleti-la também em sua *Teoria estética*. É o seu postulado da externalidade entre arte e verdade, no entanto, que a inscreve no registro do esquema didático e lhe atribui uma função inflacionada própria às estéticas didáticas tradicionais. Para além de sua função metarreflexiva, a estética permanece necessária, ou mesmo se torna ainda *mais* necessária em um cenário de crise e desartificação da arte para articular discursivamente a verdade que, plasmada sob a forma de contradições e dilemas intratécnicos, as obras apresentam. Também aqui a estética exerce a função de intermediadora do verdadeiro, como ainda é o caso para Badiou; a diferença essencial entre a teoria estética e a inestética do ponto de vista da relação entre arte e verdade consiste no fato de que, para Adorno e à diferença de Badiou, uma verdade criada e desenvolvida pela arte nunca se deixa articular *apenas* por ela, visto que sua natureza é extraestética. Se voltarmos ao exemplo da forma-sonata agora sob a ótica da teoria estética, então será necessário dizer que, para Adorno, a verdade de uma sonata particular será formalmente *coextensiva* à verdade de outros construtos espirituais – inclusive os filosóficos – desenvolvidos na mesma época e sob os mesmos constrangimentos históricos. Efetivamente, é notória a relação de parentesco estrutural que Adorno vê entre a forma-sonata e os sistemas idealistas da Modernidade<sup>22</sup>. Ambos articulam em seu meio próprio *uma e a mesma verdade* cujo teor último, a rigor, transcende a ambas.

#### IV

Em vista do que foi apresentado, parece claro que a verdade da arte – sob os auspícios de sua crise – de que tratam tanto Adorno quanto Badiou não é de natureza *proposicional* e nem se deixa traduzir em termos epistêmicos unívocos. Tampouco se poderia afirmar sem mais que ela obedece ao regime tradicional de *adaequatio*, que supõe não apenas externalidade, mas também correspondência entre instâncias de reflexividade e objetivação distintas. Isso está implícito na tese de Badiou de que a arte produz verdades que lhe são imanentes e singulares, assim como na afirmação de Adorno de que “[o] teor de verdade das obras *não é o que elas significam*”<sup>23</sup>.

No entanto, é certo que, se seguimos a tese de Adorno enunciada acima, segundo a qual caberia à arte apenas “traçar em suas linhas mais determinadas as contradições e rupturas que atravessam a sociedade atual”<sup>24</sup>, então parece haver certo “espelhamento” entre a reflexão intratécnica de uma obra concreta e as contradições e rupturas da sociedade. No caso de Badiou, há igualmente uma conexão necessária entre a configuração artística e um evento inaugural que lhe serviu de origem e a partir do qual se podem dar os procedimentos de



verdade. Não se pode dizer sem certa metaforização, no entanto, que em ambos os casos se opera uma espécie de “correspondência” entre os registros intra- e extraestéticos; com efeito, para ambos os autores, a verdade das obras é sempre *singular*, i.e., obedece sempre ao registro estético, embora não lhes seja necessariamente exclusiva. Antes, a verdade das obras corresponde a uma espécie de *apresentação intraestética* do que não é apenas estético (Adorno) ou de um procedimento, em seu próprio meio, a partir das coordenadas de uma configuração artística inaugurada por um evento (Badiou). Para ambos os autores, essa parece ser uma condição incontornável para a refundação da reflexão estética sobre a arte no ambiente de seu esgotamento.

Um exemplo banal, mas de certo poder elucidativo: tanto para Adorno quanto para Badiou, uma obra realista não pode ser considerada verdadeira ou falsa pelos supostos realismo e fidedignidade da representação, mesmo que estes correspondam a um de seus critérios autoimpostos de sucesso ou consistência estética. Antes, sua verdade residirá na sua capacidade de elaborar esteticamente os constrangimentos, imposições, contradições e antinomias da própria técnica (Adorno) ou de se atualizar a partir do horizonte da sua configuração artística (Badiou). Vê-se que toda eventual relação com uma externalidade, como é o caso para Adorno, se dá mediatamente por vias rigorosamente imanentes. A arte é verdadeira em si mesma, mesmo que, para Adorno e à diferença de Badiou, essa verdade não seja (apenas) artística.

## NOTAS

1. “Que o ‘colapso do idealismo’ tenha lançado a filosofia em uma profunda *crise de identidade* que dura até hoje”, escreveu Herbert Schnädelbach em 1983, “pode-se reconhecer pelo fato de que ‘Para quê, ainda, a filosofia?’ (*Wozu noch Philosophie?*) desde então se tornou tema permanente das aulas inaugurais dos filósofos”. Schnädelbach (1983), p. 21.
2. Hegel (1986), p. 13.
3. Exemplo eloquente do caráter problemático da estética é o fato de que o próprio Adorno recorra, em sua *Teoria estética*, a um dicionário de filosofia da época – que faz referência, por sua vez, a um esteta do século XIX – para ilustrá-lo. A passagem citada por Adorno é representativa: “Talvez nenhuma outra disciplina filosófica se baseie em pressupostos tão incertos quanto a estética. Como um catavento ela é lançada por cada sopro de vento filosófico, da cultura e de teoria das ciências; é conduzida ‘ora metafísica e ora empiricamente, ora normativa e ora descritiva, ora partindo do artista e ora do fruidor, vê hoje o centro do estético na arte, para o qual o belo natural deve ser interpretado apenas como estágio preliminar, e amanhã encontra no belo artístico apenas um belo natural de segunda mão’. Esse dilema da estética, descrito desse modo por Moritz Geiger, caracteriza a situação desde meados do século XIX. A razão para esse pluralismo de teorias estéticas sequer inteiramente realizadas é dupla: ele reside na dificuldade, ou mesmo na impossibilidade de princípio de decifrar a arte em geral por meio de um sistema de categorias filosóficas; por outro lado, na dependência tradicional de proposições estéticas de posições epistemológicas que são pressuposto daquelas. A problemática da epistemologia volta imediatamente na estética, pois como esta pode interpretar os seus objetos depende, por princípio, de qual conceito de objeto ela tem. Essa dependência tradicional, no entanto, é dada pela própria coisa e já está contida na terminologia”. Ivo Frenzel, „Ästhetik“, in: *Philosophie*, p. 35, *apud* Adorno (1986), GS 7, p. 493.
4. GS7, p. 9.
5. GS7, p. 503.
6. GS7, p. 503.
7. GS7, p. 507.
8. GS7, p. 197.



9. GS7, p. 197. Grifos meus.
10. Badiou (2002), p. 13.
11. Badiou (2002), p. 13.
12. Badiou (2002), p. 18.
13. Badiou (2002), p. 26.
14. Segundo Nunes (2012, p. 17, nota 25), a ideia de que a filosofia não produz verdades é comum, com variações, a autores tão variados quanto Hyppolite, Canguilhem, Althusser, Foucault, Derrida, Deleuze, Serres e o próprio Badiou. Cf. a esse respeito também Badiou et al. (2001).
15. Badiou (2002), p. 21.
16. "I will use the word 'situation' – the most anodyne word imaginable – to designate the multiple made up of circumstances, language, and objects, wherein some truth can be said to operate. We will say that this operation is *in* the situation, and is neither its end, nor its norm, nor its destiny. (...) There can be truth only of the situation wherein truth insists, because nothing transcendent to the situation is given to us. Truth is not a guarantor for the apprehension of something transcendent to the situation. Since a situation, grasped in its pure being, is only ever a particular multiple, this means that a truth is only ever a sub-multiple of that multiple, a subset of the set named 'situation'. Such is the rigour of the ontological requirement of immanence. Because a truth proceeds within a situation, what it bears witness to does not in any way exceed the situation. We could say a truth is *included* in that which it is the truth of". Badiou (2004), p. 123-5. Cf. também Badiou (1996), p. 143ff.
17. Badiou (2002), p. 25.
18. GS7, p. 197.
19. Wellmer (1983), p. 144.
20. GS18, p. 729.
21. GS5, p. 166f.
22. Sobre a relação entre a forma-sonata e os sistemas idealistas da Modernidade, ou mais particularmente entre Beethoven e Hegel no pensamento de Adorno, tomo a liberdade de remeter o leitor a meu texto: Pucciarelli (2014).
23. GS7, p. 197. Grifos meus.
24. GS18, p. 729.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. (1986) *Gesammelte Schriften*. Vários volumes (citado como GS seguido do número do volume e da página). Suhrkamp.

BADIOU, A. (1996) *O ser e o evento*. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Zahar.

\_\_\_\_\_. (2002) *Pequeno tratado de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. Estação Liberdade.





\_\_\_\_\_. (2004) *Theoretical Writings*. Edited and translated by Ray Brassier and Alberto Toscano. Continuum.

BADIOU, A. et al (2001) „Philosophie et vérité“, in: Foucault, M. *Dits et écrits*. Volume 1. Gallimard.

HEGEL, G. W. F. (1986) “Vorlesungen über die Ästhetik I“, in: *Werke*, Volume 13. Suhrkamp.

NUNES, R. (2012) *What are post-critical ontologies?* (Manuscrito inédito)

PUCCIARELLI, D. (2014) „Só há Beethoven e Hegel? Breve reflexão sobre uma frase de Adorno“, in: *Artefilosofia*, número 16.

SCHNÄDELBACH, H. (1983) *Philosophie in Deutschland: 1831-1933*. Suhrkamp.

WELLMER, A. (1983) „Wahrheit, Schein, Versöhnung“, in: Habermas & Friedenburg (Hrg.) *Adorno-Konferenz 1983*. Suhrkamp.