

OS DESLOCAMENTOS DO PARTICULAR NA ESTÉTICA DE THEODOR ADORNO

[THE DISPLACEMENTS OF THE PARTICULAR IN THEODOR ADORNO'S AESTHETICS]

Fabiano Leite França *
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo: O propósito deste trabalho é delimitar e colocar em perspectiva o lugar do particular na estética de Theodor Adorno, a partir de seus deslocamentos, sobretudo no que concerne: 1) à relação entre obras de arte específicas e a tradição; 2) à relação entre as obras de arte consigo mesmas e com a sociedade; e, 3) à relação entre o particular e o universal – como apropriação crítica do pensamento de Hegel por Adorno, explicitas em obras específicas de Beethoven e Berg. A justaposição relacional, tal como sobrescritas nos três tópicos, permitirá perceber os efeitos dos deslocamentos do particular que, uma vez configurado no seio das obras de arte, se estabelece enquanto negação e crítica do estado de coisas vigente, na medida em que aponta para as contradições do tecido social, mas, negando seu *modus operandi*, ao se afigurar como um modo de totalidade não coercitiva do universal sobre o particular, no âmbito da qual o particular se move e, ao se mover, determina a si mesmo e determina o universal. É esse modo de determinação, efetuado pelos deslocamentos do particular, que posicionará a obra de arte como um agente articulador – desde seu interior – de

Abstract: These work proposes to delimit and put into perspective the spot of the particular in Theodor Adorno's aesthetics, based on his displacements, especially considering: 1) the relationship between specific works of art and the tradition; 2) the relationship between works of art with themselves and with society; and, 3) the relationship between the particular and the universal – as a critical appropriation of Hegel's thought by Adorno, explicit in specific works by Beethoven and Berg. The relational juxtaposition, as superscripted in the three topics, will allow us to perceive the effects of the displacements of the particular which, once configured within the works of art, establishes itself as a denial and criticism of the current state of affairs, insofar as it points to the contradictions of the social fabric, but, denying its *modus operandi*, by appearing as a mode of non-coercive totality of the universal over the particular, within which the particular moves and, in its movement, determines itself and determines the universal. It is this mode of determination, effected by the displacements of the particular, that will position the work of art as an articulating agent – from within – of possible ways

* Doutor e mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estudou Música na Escola de Música de Brasília (DF) e nos Conservatórios de música das cidades de Varginha (MG) e São João Del-Rei (MG). Atuou como Professor/Tutor na Pós-Graduação em Filosofia (Modalidade EAD) e como Professor/Orientador de TCC da Graduação em Pedagogia da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Desenvolve pesquisa na área de Estética e Filosofia da Arte, associada à Epistemologia e à Filosofia Social. E-mail: fabiano.fil@hotmail.com

modos possíveis e distintos dos modos vigentes de se conhecer e viver em sociedade

Palavras-chave: Adorno; deslocamento, Hegel; obra de arte; particular.

that are distinct from the current ways of knowing and living in society.

Keywords: Adorno; displacement, Hegel; work of art; particular

INTRODUÇÃO

Uma investigação atenta dos desdobramentos do pensamento estético de Theodor Adorno permite postular que a obra de arte não se apresenta como o substituto exclusivo de uma práxis melhor e mais justa em relação à realidade social, mas ela se estabelece enquanto crítica da conservação do estado de coisas vigente. Como denúncia da práxis, a obra de arte no pensamento de Adorno se coloca para além dela, na medida em que é delatora da falsidade da realidade empírica; delação que procede através da inflexão da obra de arte nos constrangimentos e contradições sociais, os quais são trazidos à luz no momento da forma. Porém, como se pretende demonstrar, mesmo os construtos estéticos mais agressivos são, do ponto de vista formal, representações da não violência; pois, apesar da violência social externa à obra, ela expressa uma atitude não coercitiva no âmbito da relação entre sua composição formal e seus elementos particulares constitutivos; o que ocorre na medida em que o momento formal nega o *modus operandi* da racionalidade científica e instrumental, fazendo com que os momentos particulares alcancem, frente ao universal, uma legitimidade até então nunca vista. É sob esse viés que será possível apresentar os deslocamentos do particular no seio das obras de arte, a partir do seu lugar de enunciação no contexto da tradição e como resposta aos seus desígnios sociais.

Na medida em que as obras de arte são imagens, isto é, aparição (*Erscheinung*), não mera cópia, mas expressão daquilo que foi reificado, recalado e alienado, respectivamente, no ente, no indivíduo e na sociedade, ela despondará nesse trabalho como a configuração negativa dos elementos reprimidos da realidade social; contudo, ao permitir a manifestação – no momento da forma - do contraditório e do dissonante em seu interior como aspectos da realidade exterior falsamente reconciliada, as obras de arte serão apresentadas como modelos críticos em relação às formas de representação de totalidades pseudo conciliadas sem, todavia, suprimi-las, cumprido, desse modo, seu papel de fazer perceber o universal no particular, mas como totalidade processual e dinâmica, tal como procede, como se verá no decorrer deste artigo, na música de Ludwig van Beethoven e Alban Berg, que serão tomadas doravante como modelos de reconciliação que tanto exalta como denota os modos específicos de deslocamentos do particular frente ao universal.

Por fim, os esforços serão direcionados à compreensão dos efeitos estéticos e sociais no contexto da relação entre o particular e o universal, partindo-se tanto da análise dos deslocamentos dos elementos particulares no interior das obras de arte em suas relações específicas com o momento formal (universal) da obra configurada, quanto no que concerne à relação de obras de artes específicas com a tradição artística. O que se realizará retomando os desdobramentos e as conclusões parciais dos tópicos abordados e discutidos anteriormente, com o intuito de enfatizar que os deslocamentos do particular, uma vez liberto da violência coercitiva, é o agente que determina a configuração formal das obras de arte, enquanto construtos que apontam para uma realidade outra, prenhe de possíveis. Com efeito, as obras de arte sugerirão a necessidade de reorganização da experiência sensível (estética) e social, apontando para um modo diferenciado de se conhecer e viver em sociedade, justamente na medida em que se colocarão no tecido social como configuração, negação e crítica do estado de

coisas vigente.

1. AS OBRAS DE ARTE E A TRADIÇÃO

As obras de arte, como imagem especular da violência e da dominação infligidas à natureza - e à realidade social por extensão -, não é mera analogia desse estado de coisas; trata-se de uma remoção e transposição mimética do comportamento dominador da natureza para o seio da obra de arte enquanto princípio de autoconservação, mas que transcende o espaço de sua mera realização no exterior, na medida em que sua finalidade é organizar no interior do construto estético os momentos discordantes da realidade empírica ao enfatizar e dar voz ao caráter expressivo, recalcado e dorido de cada um dos seus elementos particulares constitutivos, sem, contudo, favorecer os designios da estética tradicional, isto é, do classicismo como ideal artístico, que metonimicamente tende a tomar partido do todo formal em detrimento das partes.

Foi precisamente nesse contexto de crítica ao classicismo que as manifestações artísticas das vanguardas europeias, depois de 1910, encerraram-se em si mesmas ao configurar-se e se estabelecerem em um diálogo crítico para com a tradição; diálogo que permite que a obra, sem se render à coação e aos riscos de se enredar no *kitsch*, se aproprie daqueles elementos particulares que a tradição não teria sido capaz de conduzir a uma elaboração formal plena, o que lhe conferia certa autenticidade a essas vanguardas artísticas. Isso permitirá Adorno (2008, p.240) dizer que:

A logicidade paratática da arte consiste no equilíbrio dos elementos coordenados, naquela homeostase em cujo conceito a harmonia estética acaba por se sublimar. Semelhante harmonia estética é, perante os seus elementos, algo de negativo, de dissonante a seu respeito: a estes advém-lhes algo de semelhante ao que acontecia outrora na música aos sons isolados na pura consonância, ao acorde perfeito. Assim, a harmonia estética qualifica-se também a si mesma como momento. A estética tradicional engana-se ao exagerar esse momento, a relação do todo com as partes, ao todo absoluto, erigindo-a em totalidade. Mediante essa confusão, a harmonia se transforma no triunfo sobre o heterogêneo e o emblema de uma positividade ilusória. A ideologia filosófico-cultural para a qual o fechamento, o sentido e a positividade são sinônimos, reduz-se regularmente a uma *laudatio temporis acti*.

A arte autêntica seria, nessa perspectiva, aquela que cinde seus momentos, sintetizando esta divisão como determinação e cifra do irreconciliável; isso explica a tendência conciliadora da obra de arte, mas como testemunha do irreconciliável. Se o obra de arte é sempre uma tentativa de reconciliar no seu interior os momentos antagônicos que se atritam ruidosamente, ela é também o lugar da mediação desses momentos particulares com o todo formal e, por essa razão, não pode ser redutível a um desses polos; assim, seu caráter mediador expõe a sua processualidade devenida, ao mesmo tempo em que a salvaguarda daquela interpretação equivocada – própria dos defensores do classicismo como ideal - que a tem como uma estrutura estática e englobante no que concerne à relação do todo formal com as partes. As partes ou particularidades de uma obra são centros de forças que se orientam centrifugamente para o todo, pois o todo ou a totalidade, enquanto momento retroativo e que permite à obra realizar um movimento centrípeto em relação aos seus elementos particulares, é o agente produtor do sentido e da linguagem da obra de arte, mas, - cumpre ressaltar - esse processo tem seu núcleo causal no impulso rebelde e negativo dos momentos particulares. Porém, há de se insistir que sem o momento reconciliador do todo, a obra sequer apareceria na qualidade de construto formal sujeito ao tempo histórico.

Ora, a aparição da obra de arte é uma expressão da sua temporalidade imanente

na (e como) história das obras de arte. Isso explica o fato de que uma obra de arte se constitui, isto é, torna-se o que ela é enquanto linguagem estética, se colocada em diálogo com outras obras no contexto da tradição e da história da arte, e deve ser julgada de acordo com o tipo de relação que estabelece com essas obras e com o próprio conceito de arte.

32

As obras de arte somente podem ser comparadas entre si e, no sentido proposto, postas em comunicação, de maneira antitética. A singularidade de uma obra diante de outra é marcada por sua qualidade, a qual é determinada pelo nível técnico no tocante à lida do artista com o material, isto é, a maneira com que ele reelabora na obra as marcas das insuficiências das produções artísticas anteriores impressas no material. Por essa razão, as obras de arte são inimigas mortais umas das outras e a história da arte é antinômica (Cf. ADORNO, 2008, p. 319). A técnica, entendida como domínio sobre o material artístico, se desenvolve no âmbito de um processo histórico como um progresso qualitativo no trato para com o material; com efeito, na qualidade de elemento constitutivo das obras de arte, a técnica somente pode ser contemplada como tal a partir de uma análise retrospectiva e mediada.

Nas peças musicais anteriores às composições de Johann Sebastian Bach (1685-1750), por exemplo, a técnica permanecia imiscuída à expressão; Bach libertara aquela desta, conduzindo a técnica a um *topos* nunca antes visto. Os estudos e peças compostas para Cravo e coligidas sob o título “O cravo bem temperado” (*Das wohltemperierte Klavier*) talvez seja a expressão mais veemente do desenvolvimento da técnica no âmbito da música realizada pelo compositor alemão. O conceito estético de técnica diz respeito à dominação da natureza e trata-se de um conceito surgido tardiamente. Porém, vale lembrar que a obra de arte é muito mais do que a totalidade de seus procedimentos técnicos, como o demonstrou Bach; logo, o conteúdo objetivo da técnica só pode ser observado na obra e libertado se contrastado com a totalidade da técnica nela empregada.

Destarte, o nexos entre os elementos particulares e a ubiquidade dos meios técnicos expressa a concepção dialética no âmbito das obras de arte também na medida em que o objeto artístico exige sua libertação frente aos meios técnicos; se essa liberação não pode ser alcançada apenas diante da técnica, seu espaço alternativo de objetivação é a esfera do conceito. Esse aspecto, muito presente na estética adorniana, é tomado de empréstimo da concepção de “movimento do conceito” de Hegel, concepção segundo a qual o objeto se revela de maneira gradativa e na medida em que o conceito retorna a ele, num esforço paciente de desvelamento paulatino de suas múltiplas facetas, mas de maneira nenhuma completo, uma vez que essas facetas se renovam a cada rearranjo conceitual.

Neste sentido, as obras de arte particulares demonstram, não obstante, a falibilidade da arte enquanto um conceito universal, visto que poucas obras, amiúde, realizam o seu conceito. Aliás, a expressão máxima da obra, cuja vivacidade encontra espaço na fidelidade dela para consigo mesma, reside onde a obra aniquila o seu conceito. Consequentemente, os artistas transformam o conceito de arte ao produzirem obras técnicas e esteticamente bem-sucedidas, no entanto, as obras se tornam artísticas sob o julgo da história e, por isso, ser uma obra de arte depende menos da própria obra, porém, mais do caráter de veniente do conceito de arte. O que quer dizer que são as obras particulares os agentes determinantes do conceito de arte e não o contrário. Conjura-se aqui uma relação entre o particular e universal no âmbito da história da arte, a partir da justaposição antagonista das obras de arte entre si e destas com a arte, – quer dizer, com o conceito de arte – protagonizada pelo particular diante do universal.

No entanto, a arte se assemelha à linguagem conceitual na medida em que ambas se contrapõem aos seus momentos particulares, mas que, em última instância, colocam seus momentos universais a serviço da salvação do particular – tal como faz o conceito

como pode ser visto no âmbito da concepção benjaminiana de constelação¹, apropriada e expandida por Adorno -; pois:

Na arte, os universais possuem sua força máxima quando estão mais próximo da linguagem: alguma coisa diz, que, ao ser dito, ultrapassa o seu aqui-e-agora; mas tal transcendência só é alcançada pela arte em virtude da sua tendência para a particularização radical; ao não dizer senão o que pode dizer num processo imanente, graças à sua total elaboração. O momento de semelhança da arte com a linguagem é o seu elemento mimético (ADORNO, 2008, p. 310).

Ora, a linguagem representa o momento universal das obras de arte, a partir do qual a obra engendra sua própria gramática na medida em que se liberta por meio de sua individuação e, por conseguinte, se inscreve em sua autonomia frente a realidade. A linguagem a que o construto estético se aproxima no seu momento de individuação é uma linguagem que, embora organize formalmente seus elementos particulares, renuncia às formas violentas de dominação. É precisamente por isso que a obra de arte ocupa um lugar privilegiado no pensamento de Adorno, ou seja, pelo fato de não exercer aquela violência ordenadora, classificatória e normativa – que se traduz como falsa conciliação - sobre seus elementos particulares. Nesse caso, a obra permite que seus elementos particulares sejam articulados de uma maneira constelatória, na qual a processualidade e o caráter deveniente desses elementos é o que determinam o momento universal da forma - como totalidade antagônica -, que ao ser determinada como reconfiguração dos momentos particulares os reposiciona retrospectiva e prospectivamente, estabelecendo uma relação dialética, mediada e de determinação reciproca entre o particular e o universal. Esse movimento do particular no seio da obra denota um de seus principais deslocamentos frente ao universal. Trata-se de colocar em movimento ou dinamizar as pretensões estabilizadoras das formas universais engessadas no âmbito da tradição.

É nessa medida que a obra arte se desloca e transcende suas determinações no que concerne à sua história e à sua linguagem conceitual e aponta para um modo de conhecimento que está para além da linguagem meramente comunicativa e conceitual, e para além das relações coercitivas das sociedades administradas sobre seus membros; ou seja, uma vez que integra os elementos divergentes sem violentá-los, a obra transpõe as contradições e antagonismos da realidade social, mas realçando e afirmando a existência efetiva deles dentro de uma totalidade, mas uma totalidade organizada de maneira que favorece e dá voz ao oprimido e recalcado, os quais são redimidos no âmbito das elaborações formais bem sucedidas. Todavia, a opressão, a dor, o sofrimento e o recalque são expressos e elevados à aparência nas obras de arte enquanto representação e crítica da sociedade e suas falsas conciliações escamoteadas sob o véu da dominação.

2. O PARTICULAR E O UNIVERSAL NA ESTÉTICA ADORNIANA: [OU: A PERSISTÊNCIA DA RELAÇÃO ENTRE ARTE E SOCIEDADE]

Uma suposta reconciliação entre arte e sociedade despontaria como possibilidade uma vez que a obra de arte, pelo simples fato de existir como totalidade organizada formalmente – à moda adorniana, isto é, como totalidade antagônica –, denuncia a vida social falsa e coata, ampliando seu espaço de representação ao refletir a possibilidade de uma vida livre, afigurada enquanto totalidade processual e deveniente, na qual o múltiplo, o dissonante, o divergente, o negativo, enfim, o particular, não subsistisse de forma estática e reprimida pelos modos de determinação formal da unidade, da consonância, da positividade e da universalidade.

Ora, o que há de social na arte é mais o seu movimento imanente que se

contrapõe à sociedade e menos seu posicionamento manifesto. Daí a crítica de Adorno à arte engajada², cuja imediatez simplifica e realiza catarticamente e em curto prazo uma práxis que exige um tempo maior de mediação para a sua compreensão e realização efetiva. A sociedade torna-se mais visível na tragédia grega, por exemplo, quanto menos se busca ali representá-la, já que os conflitos sociais são a articulação dialética das formas, que o artista sintetiza na obra como linguagem. Com efeito, a explícita posição política de uma obra de arte é algo secundário na medida em que é uma articulação formal que meramente se aproxima do campo da contingência e da opinião, a qual tem pouquíssimo efeito sobre a realidade e, por essa razão, passa longe de exprimir o verdadeiro conteúdo social da arte. O conteúdo social de verdade da arte é, como se sabe, o resultado de uma elaboração formal plena; o drama ático alcança essa elaboração na medida em que, ao se relacionar com o mito, vai de Ésquilo, passa por Sófocles e chega a Eurípedes, gradativamente dissolvendo a força fatídica, cega e surda do destino como potência universal e determinante, uma vez que as forças de uma subjetividade nascente empreende a dissolução dos laços do indivíduo com a ordem teocraticamente organizada, permitindo o despontar de uma subjetividade autônoma, que se constitui e se fortalece a partir do confronto racional com a lei mítica. Se o drama ático, em seus primórdios, estancava o universal ao reconciliar o mito, a arte autônoma se afigura ao emancipar-se do espírito universal enquanto princípio de individuação, cuja percepção exige e aponta para um sujeito também emancipado, isto é, um particular destacado das forças e do poderio das demandas sociais.

As obras de arte são a expressão comunicativa daquilo que, na sociedade, tornara-se incomunicável, graças ao processo de reificação da consciência. A pressão do conteúdo de verdade, que compele as obras à transcendência, diminui a distância entre o material e o espiritual e faz com que elas, em sua unidade, ocupem o lugar outrora indicado pelo conceito de sublime (Cf. ADORNO, 2008, p. 297). É na esfera da arte que a concepção kantiana de sublime vai além de si mesma, na medida em que nela o espírito experimenta sua impotência diante da natureza empírica, mas subtrai dela seu elemento inteligível. Na medida em que aproxima a finitude da subjetividade à infinitude da natureza, o sublime reconstitui o nexa entre o particular e o universal, uma vez que reconduz e reconfigura a relação entre sujeito e objeto, arte e conceito, no sentido de conferir-lhes o caráter de determinação recíproca no seio de uma relação mediada. O sublime na arte representa o retorno da natureza a si mesma ao emancipar-se da opressão operada pelo espírito sobre ela. Adorno corrobora esse conjunto de pressuposições ao apresentar a seguinte posição:

Mais raro é que o espírito, como queria Kant, tenha, perante a natureza, o discernimento da sua própria superioridade, enquanto sua naturalidade congênita. Esse instante move o sujeito às lágrimas, na presença do sublime (...). O eu, espiritual, irrompe então do cativo para si mesmo. Brilha um pouco da liberdade que a filosofia, num erro culpado, reserva para o contrário, para a soberania do sujeito. O sortilégio com que o sujeito envolve a natureza aprisiona-o também a ele: a liberdade faz-se sentir na consciência da sua semelhança com a natureza. Porque o belo não se submete à causalidade natural imposta pelo sujeito aos fenômenos, o seu domínio é o de uma liberdade possível (ADORNO 2008, p. 416).

As marcas da dominação do espírito inscritas na obra conferem-lhe o poder e a grandeza necessários, o que reforça o seu brado contra a dominação. Na medida em que se traduz como imagem do domínio técnico sobre a natureza, a obra de arte, simultaneamente, nega os artificios de dominação no momento da forma, haja vista que liberta seus elementos particulares subjetivos do momento de coação próprios da dominação humana sobre a natureza, distanciando-se, desse modo, da realidade natural e social coata ao reconstituí-la mimética e imaginativamente. Esse é o esforço utópico

da arte que, como meio que orienta a realização de mundos possíveis ao configurar possibilidades latentes, exige que o modo de apropriação subjetiva e a produção conceitual, bem como a redução colonizadora da sociedade em relação aos indivíduos sejam (re) constituídas. A arte enfatiza as contradições da realidade social, permitido que elas transpareçam no momento da forma artística, como imagem de uma realidade em marcha e, por isso, devenida e prenhe de realidades possíveis, justamente ao apresentar as contradições no tecido social, neutralizando, ademais, o caráter afirmativo de construções artísticas reconciliadas à lógica de dominação. Nesse sentido, a arte preserva o impulso particular da subjetividade ao mimetizá-lo e circunscrevê-lo em sua aparição, isto é, na expressão mesma do seu momento formal. Aqui registra-se um outro deslocamento do particular frente ao universal no contexto da relação entre arte e sociedade; diferente da relação entre o particular e o universal na relação entre arte e tradição, uma vez que nesta o momento formal da obra acolhe o momento particular subjetivo e na outra rejeita-o para atender ao ganho de objetividade da obra particular diante da arte e do seu conceito.

Uma vez neutralizada no domínio estético, por força da negação em relação ao domínio técnico da natureza – domínio filiado ao desenvolvimento do ego, do conceito e dos modelos universais de totalidade –, a obra sugere que a dominação da natureza renuncie ao seu poder, tornando-se assim modelo de algo liberto da coação, da mutilação e, dessa forma, momento antitético em relação à totalidade falsa. Sob esse viés, a arte é a imago e a alegoria do em-si não cooptado pelas instâncias sociais de dominação; a voz do indivíduo que no seio da obra diz “eu”, há de ser entendido “nós”. A arte nega o individualismo e afirma a individuação. É nesse sentido que se pode postular a relação entre o particular e o universal como afiguração do nexa entre a arte e sociedade, no qual, a arte, uma vez emancipada, afirma-se - por meio das vicissitudes ou deslocamentos do particular - como prova efetiva da liberdade existente no mundo; pelo menos enquanto possibilidade.

Esse nexa se aproxima de uma filosofia da cultura³, já que os horizontes possíveis, configurados no seio das obras de arte, uma vez que exige uma subjetividade construída a partir de uma sensibilidade liberada – tal como aquela exigida da subjetividade pela obra de arte para sua apreensão –, propende à crítica do estado de coisas tal como ele é, ao mesmo tempo que reivindica que se redesenhe o que ele poderia ou deveria ser. Adorno é enfático ao atestar que a tentativa de reconciliação entre a arte e a realidade social se enreda inevitavelmente no interesse burguês de classificar e atribuir um caráter utilitário à obra de arte, pois, nesse caso, a compreensão das obras de arte é inversamente proporcional à sua fruição; o que a obra é em si mesma não o é para aquele que a contempla, uma vez que o espectador não absorve ou incorpora a obra de arte, mas é absorvido nela; com efeito: “As obras de arte são a identidade consigo mesmo liberta da coação à identidade” (ADORNO, 2008, p. 194). Nessa perspectiva, a unidade da subjetividade burguesa – governada pelo ego - e da obra de arte foi um tipo de reconciliação historicamente forçada, sendo, com efeito, artificial e, em última instância, falsa; pois, trata-se de uma unidade forjada do universal sobre o particular; relação que, no contexto das sociedades administradas, transborda os limites da justaposição entre o sujeito e a obra, objetivando-se na esfera social, e cuja pretensão é se impor predominantemente sobre a esfera da produção artística no intuito de colonizá-la. No entanto, a grande arte resiste; resistência que se expressa justamente na medida em que a arte apresenta formas de configuração capazes de representar modelos de totalidade irreconciliada, não enquanto obras meramente afirmativas, mas alusivas e, simultaneamente, críticas em relação à realidade, como pode ser observado na produção musical de compositores como Ludwig van Beethoven e Alban Berg.

3. BEETHOVEN E BERG: AS POTENCIALIDADES E O LUGAR DO PARTICULAR NA ESTÉTICA MUSICAL

As composições de Beethoven e daquele que Adorno elegeu o “mestre da transição mínima”, Alban Berg, são, em muitos casos, exemplares no tocante à relação mimética que remete às concepções hegelianas entre o particular e o universal - criticamente apropriadas por Adorno⁴ -, embora cada um dos compositores realize essa façanha de modos diferentes do ponto de vista do *métier* e das possibilidades relacionadas ao estágio do desenvolvimento da técnica de composição à época de cada um desses artifícios. Safatle (Cf. 2019, p. 77) assegura que o procedimento de Berg se aproxima do modo como Beethoven se utiliza de princípios elementares com vistas a construções globais, o que pode ser observado, mais especificamente, tanto na *Abertura do Coriolano (Opus 62)*, de Beethoven, quanto no *Quarteto de cordas, Opus 3*, de Berg.

Para Adorno, Beethoven representa o apogeu da solução positiva da dialética no âmbito da composição musical, pois, em seus procedimentos composicionais o detalhe é absorvido e justificado na totalidade, assim como os motivos e as melodias são previamente determinados dentro do desenvolvimento da harmonia; nesse sentido, os procedimentos composicionais de Beethoven podem ser comparados à estruturação da lógica hegeliana, na qual o contraste entre os momentos particulares e o todo são resolvidos positivamente. O filósofo frankfurtiano afirma, aliás, que: “A grandeza de Beethoven se avalia pela subordinação total do elemento melódico, casual e isolado ao conjunto formal da obra” (ADORNO, 2000, p. 75). Adorno (Cf. 2013, p. 233-4) enfatiza também a capacidade da música beethoveniana de retomar e rememorar complexos anteriormente expostos, de maneira similar à dialética hegeliana. Nessas retomadas mnemônicas, a totalidade concreta e os momentos particulares da obra mantêm uma dinâmica de produção de significados recíprocos; isso ocorre, por exemplo, na *Sinfonia n.º 7*, mais precisamente na introdução do primeiro movimento, onde o segundo tema atinge o seu significado ao se justapor a um contexto em que:

Somente através do todo é que ele adquire a sua peculiar qualidade lírica e expressiva, isto é, uma construção inteiramente contrastante com o caráter como que de *cantus firmus* do primeiro tema. Tomado isoladamente, o segundo tema seria reduzido à insignificância (ADORNO, 1986, p. 117).

Esse contraste entre o todo e as partes permite que o lirismo e a expressividade – de ordem e natureza particular e subjetiva - alcancem o seu significado genuíno a partir da unidade concreta e objetiva da totalidade da obra, uma vez que o gesto de Beethoven implica em uma expressão subjetiva e particular de um “sentimento de mundo” ou “estado de espírito” universal, mas alcançado em função de um mergulho radical no particular⁵. Há que se ressaltar que, em Beethoven, o nexo entre o todo e as partes não é simplesmente consequência da imposição de um esquema musical aprioristicamente dado, mas implica em uma relação dinâmica das partes entre si e delas em relação ao todo, favorável à configuração do todo, o qual comporta os aspectos e elementos antagônicos que conferem aquela dramaticidade constatada na música beethoveniana. Essa dramaticidade amplia ainda mais o seu escopo quando cada um dos movimentos, temas e subtemas da composição musical são tencionados e, nessa medida, se dirigem em contraposição dialética ao todo formal que, por sua vez, adquire importância na medida em que dá voz e expressão aos momentos particulares.

Na interpretação do pensamento musical de Adorno, Martin Jay explicita a dinâmica entre o particular e o universal na música de Beethoven, que segundo ele, tende a um tipo de organização ubíqua, que a aproxima do momento da síntese hegeliana; Jay (1988, p. 28) atesta que:

a frase essencial aqui é “totalidade revelada de maneira dinâmica”, que demonstra o apreço de Adorno pela dimensão progressivamente temporal da música e pela possibilidade de alcançar a totalidade através dos usos magistrais de repetições de temas que se assemelham às reconciliações dialéticas da *Fenomenologia* de Hegel. Considerando-se que Adorno era hostil aos usos afirmativos da totalidade (...) parece surpreendente vê-lo, inequivocamente favorável a eles no tocante à música. Contudo, há para ele uma diferença crucial entre a totalidade em termos teóricos e em termos musicais. Enquanto a primeira é por essência conceitual e por isso ameaça dominar as particularidades não-idênticas e heterogêneas agrupadas sobre ela, esta última se reveste de um caráter não-conceitual e, portanto, é menos inclinada a eliminar a diversidade.

Apesar da surpresa de Jay em relação à elegia de Adorno – na esfera da música – ao que o estudioso da teoria crítica chama de “usos afirmativos da totalidade” ser, em grande parte, resquício de uma expectativa que facilitaria a interpretação da obra do filósofo frankfurtiano, ao confiná-la em um método mais ou menos sistemático de interpretação, que alinhasse o epistemológico, o sociológico, o estético e outros domínios em uma chave de leitura em que esses domínios caminhariam em um solo regular que, em todos eles, Adorno negasse as formas que conduzissem à totalidade, o que definitivamente não é o caso –; Jay aponta para um aspecto fundamental que diferencia a linguagem conceitual da linguagem artística, a partir da qual é possível afirmar que se a primeira perdeu seu momento de realização por exercer um tipo de violência dominadora sobre seus elementos particulares ao subsumi-los à universalidade, com vistas à comunicação imediata, a segunda, como já foi demonstrado, percorre uma outra senda e, precisamente por essa razão, se apresenta enquanto configuração que, pelo seu próprio modo de ser, aponta para formas diferenciadas de se conceituar e se apresentar a realidade a partir de uma reorganização da experiência subjetiva orientada pela produção artística; musical nesse caso.

De forma análoga a Beethoven, em Berg transparece a natureza profundamente dialética das transições mínimas por meio dos usos cromáticos de semitons em suas passagens, as quais podem ser compradas àquelas construções hegelianas que relacionam a finitude à infinitude⁶ que procede através das negações e superações dialéticas, ou seja, numa sequência de contradições nas quais o finito avança para além de si mesmo ao negar sua negação e alterar-se com o infinito até a sua dissolução nele; isso faz do infinito um tipo de incompletude atualizada da contradição entre finito e infinito. Safatle (Cf. 2019, p. 76) dirá que no *Quarteto de cordas, Opus 3*, Berg desenvolve sua música a partir da insistência no caráter explosivo do detalhe, ampliando sua potência construtiva ao distender as transições, transfigurando os instantes musicais ao integrá-los aos processos da totalidade; nessa perspectiva, o quarteto de Berg exemplifica a leitura de Adorno acerca das obras de arte enquanto singularidade individualizada em relação às artes, como foi apresentado na relação entre a arte e as artes e seu conceito como representação da tradição.

Para Adorno, o desenvolvimento do instante musical, sob a batuta do compositor vienense, se confunde com a totalidade da obra, “como se a parte fosse imediatamente do tamanho do todo” (SAFATLE, 2019, p. 76). Em Berg, a verdadeira totalidade emerge da processualidade contínua do movimento imanente que procede daquela explosão da finitude, explosão que a conduz para além de suas linhas de transbordamento e permite dizer que a obra do compositor vienense tende à agregação de seus momentos aparentemente dispersos em uma ideia musical unificadora (Cf. SAFATLE, 2019, p. 77). É nesse sentido, que o referido quarteto de Berg é um exemplo privilegiado de intervenção dialética entre força produtiva dos momentos particulares subjetivos em sua relação mediada com a forma.

Se a violência que a razão esclarecida exerce sobre o mundo é transposta para a

obra de arte como agente reconciliador dos seus momentos particulares, isso pode também ser observado no equilíbrio tenaz e prototípico entre a forma e o formado em *As bodas do Fígaro*, de Mozart, mais precisamente no final do segundo ato; ali a forma não se apresenta como algo composto, como síntese, mas como justaposição das partes que se configuram ao sabor das variadas situações dramáticas. Sob esse viés, evidencia-se em Mozart a grande capacidade de unir o irreconciliável, fazendo da desintegração “a verdade da arte integral”; desintegração que Beethoven conduzira até as raias limítrofes nos seus últimos quartetos. A configuração da totalidade da obra depende dos vestígios dos pormenores autônomos, o que faz deles elementos essenciais para a constituição da totalidade enquanto momento formal. A condição imanente de síntese do pormenor na forma, isto é, sua imersão voluntária na totalidade, pode ser comparado àquela concepção freudiana de pulsão de morte – característica muito explícita nos desfechos das composições tardias de Berg –; pois: “Quanto mais a totalidade absorve pormenores tanto mais ela, por seu turno, se torna pormenor, momento entre outros, singularidade” (ADORNO, 2008, p. 460); em outras palavras, a sobrepujança da totalidade sobre a particularidade é estranha à obra de arte e não se sustenta da perspectiva teórica, na medida em que os pormenores não se imiscuem na totalidade sem deixar vestígios, os quais denotam a autonomia do particular liberto da subsunção do momento esquemático como exclusividade da determinação do universal.

4. OS DESLOCAMENTOS DO PARTICULAR E SEUS EFEITOS

Se o valor de uma obra de arte assenta-se em seu maior ou menor grau de articulação entre os momentos particulares e universais, quando mais articulada, mais qualidade e vivacidade dramática tem a obra. A articulação salvaguarda a multiplicidade na unidade e vice-versa, conduzindo a forma artística aos seus extremos. Nesse sentido, a concepção formal ou a ideia construtiva, racional e expressiva – que está no polo oposto do momento mimético – se expressa mais e melhor quanto mais se permite ser articulada no sentido proposto. Uma articulação exitosa permite que a pluralidade dignifique a unidade estética da obra, fazendo, destarte, justiça aos elementos heterogêneos. De outro modo, as obras que não se remetem à unidade tendem, por seu turno, à indiferenciação e à monotonia. O que está em jogo é a manutenção da tensão entre o particular e o universal que as obras de arte, a partir do seu interior, transpõem para realidade empírica ao se posicionarem negativa e antiteticamente a ela. Essa tensão conduz a obra aos limites da representação e reorienta as relações entre as categorias de particular e universal.

Ora, na medida em que a obra de arte é a organização do não organizado, ela é um “sistema de contradição” (ADORNO, 2008, p. 279) que, como tal, pressupõe o movimento, a transição ou o deslocamento contínuo do particular. Essa assertiva aproxima a arte daquela concepção de Hegel expressa em sua resposta à pergunta de Goethe acerca do que seria a dialética, ao que o filósofo responde definindo-a como “espírito de contradição organizado”⁷. Todavia, se Hegel compreende a contradição como o agente que anima a dialética em um movimento contínuo que, em seu percurso histórico configura momentos de unidade e organização, os quais tendem à dissolução para novas construções que são determinadas pelo caráter necessário do tempo histórico, por outro lado, o filósofo do idealismo absoluto interrompe a processualidade da dialética do espírito ao postular a arte como uma forma superada da liberdade da consciência. Se em Hegel a arte outrora era a tradução da liberdade como progresso da consciência do espírito, essa confiança é frustrada no momento mesmo em que a arte é renunciada como algo obsoleto na ordem progressiva do espírito do mundo; ou seja, na ordem do espírito do mundo, a arte já teria nascido para ser superada, condenada à

morte para assegurar a vida do espírito como manifestação da verdade.

O fim da arte em Hegel significava a superação histórica desta manifestação do espírito, enquanto aparição sensível da ideia, por uma nova figura reflexiva do conhecimento filosófico e científico, que se configuraria e se apresentaria como uma forma de conhecimento mais elevado. À diferença de Hegel, que entende a arte como um estágio que o espírito alcança, passa por ele e, em seguida, o abandona em nome de estágios de presentificação mais elevados, como a religião e a filosofia, Adorno - seguindo Stendhal e Baudelaire - compreende o caráter transcendente da arte na identificação da beleza como *promessa de felicidade*. Em sua *Filosofia da nova música*, Adorno assegura que a arte somente morreria em uma humanidade pacificada, reconciliada; depois, em seus escritos tardios, o filósofo acrescenta que a arte morreria apenas em uma sociedade livre de antagonismos; ou seja, para ele, uma humanidade livre do sofrimento, não precisaria mais de uma memória esteticamente formada. Há aqui uma inversão do diagnóstico hegeliano do fim da arte, na medida em que o pensamento adorno amplia a compreensão da *práxis* social ao reconhecer a produção estética como um agente da transformação das formas de conhecimento e de vida em sociedade. Uma vez invertido o diagnóstico de Hegel, a arte se colocaria como a derradeira instância da revelação do espírito e lugar de redenção da razão.

Nesse sentido, as obras de arte em sua efetividade são o testemunho da possibilidade do possível, elas são a matéria ou o conteúdo da memória, tal como descrito no grande romance de formação de Marcel Proust; matéria constituída pela memória, mas que, uma vez apropriada por esta, é imediatamente perdida – por ser arrancada do seu contexto – e mediamente reconstituída pela narrativa que a ressignifica. As obras de arte têm, nessa medida, a capacidade de transformar o que a realidade ainda não é em memória, mas uma memória viva que, como tal, atualiza e dá contornos concretos à utopia. Se a utopia da arte fosse realizada na realidade social empírica, isso seria marcadamente o seu fim histórico, como Hegel já havia previsto; como os anseios iluministas e revolucionários não se realizaram, a arte, enquanto constelação de uma totalidade antagônica persiste e aguarda em seu silêncio aflito e auto corrosivo essas realizações, que pulsam em seu interior como possibilidades latentes, as quais apontam para uma realidade inteiramente outra, isto é, uma realidade isenta de injustiça, de falsidade e, sobretudo, distante do estado de não liberdade do mundo administrado. Em verdade, a arte é em si mesma a realização efetiva do contrário de tudo isso e, por essa razão, propõe, em sua radicalidade ontológica, a reversão desse estado de coisas.

Todavia, enquanto prevalecer a “ilusão socialmente necessária”, segundo a qual o mundo seria, como já dissera Leibniz em sua *Teodiceia*, “o melhor dos mundos possíveis”, a arte sobreviverá enquanto denúncia e crítica desse estado de coisas que, dado sua absurdidade, a arte exige que a racionalidade retome e retifique seu caminho, desviado no exato momento em que a razão se tornara um meio, cujo fim é o domínio técnico da natureza. Portanto, a arte tem sido o derradeiro refúgio da razão na medida em que reconstrói e reverte a lógica de dominação da natureza e, por isso, se arvora como instância que apresenta um modelo – não normativo, mas processual - de racionalidade que se exime da violência dominadora do universal sobre o particular e, dentro do contexto apresentado, ela se justifica como uma forma possível de se pensar novos modos de se conhecer e de se viver em sociedade, uma vez que sugere a reorganização da experiência subjetiva e social, ao propor um modo de lidar com os objetos particulares sem impor a lógica reducionista e violenta do universal, permitindo que o particular tenha voz e mobilidade, ressignificando-se continuamente ao estabelecer um intercâmbio de produção de significados com o universal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da justaposição dialética entre o momento formal e os elementos conteudísticos, foi possível demonstrar o caráter não violento do universal sobre o particular na configuração das obras de arte no pensamento de Adorno. A obra de arte que enfatiza os aspectos contraditórios, dissonantes e negativos dos seus conteúdos particulares internos dá voz ao caráter deveniente do universal (formal) e explicita que o particular é o agente que determina sua configuração. Essa realidade da elaboração interna da obra de arte se expressa como desiderato das relações externas das obras de arte particulares com a arte em geral, sobretudo com a arte tradicional que encontra no classicismo seu ideal estético. Nesse sentido, o objetivo foi explicitar que a obra de arte se posiciona antiteticamente em relação à tradição na medida em que rearticula os elementos particulares que a tradição fracassou em não os conduzir a uma elaboração formal plena. Essa rearticulação do particular coloca-o em movimento, permitindo perceber seus deslocamentos do ponto de vista interno à obra de arte – na medida em que aproxima dialeticamente forma e conteúdo – e externo a ela – uma vez que discute a relação entre obras específicas e a tradição -.

Na tentativa de reconstruir mimeticamente a imagem que a obra de arte afigura diante da realidade empírica, foi possível perceber a maneira pela qual a obra de arte se apropria dos elementos da realidade da realidade social, configurando-os dentro da forma artística, de maneira que sejam articulados de tal modo que a obra possa dar voz a tudo aquilo que fora recalçado e reprimido na realidade empírica. Ao fazer isso, a obra se destaca da realidade empírica e se reorganiza a contento de uma identidade consigo mesma, que se fecha à realidade empírica e torna-se algo outro em relação a ela. Essa ruptura com a realidade social empírica, ao dar voz e autonomia para a obra de arte, faz dela um ente particular que se opõe à realidade social. Ora, na medida em que se fecha à sociedade e dá voz e expressão aos momentos de coação, recalque e repressão social, a obra de arte aponta para uma realidade distinta, para além da explicitada lógica de dominação do sujeito sobre o objeto, do homem sobre a natureza, do universal sobre o particular.

A obra de arte foi qualificada como imagem negativa da sociedade que, ao mesmo tempo em que critica o mundo tal como é ao explicitar suas contradições e antagonismos no seio de sua elaboração formal, suscita um mundo inteiramente outro. No entanto, a obra de arte não pôde ser traduzida à revelia de um horizonte normativo, mas como a constelação de potencialidades latentes cuja capacidade de redesenhar a realidade encontra seus impulsos na negatividade produzida a partir da fricção dos seus elementos antagonísticos constitutivos. Esses elementos fazem com que a verdade da obra de arte, enquanto totalidade momentaneamente constituída, transcenda os limites da normatividade, compelindo a se imaginar e projetar imagens processuais e devenientes do ainda não realizado. Ademais, foi possível demonstrar que é a partir da compreensão do deslocamento do particular nas obras de arte que reside a promessa de uma outra realidade; um mundo no qual o diferenciado, o não idêntico e o negativo não seja subsumido à identidade das forças universais de dominação. É nessa perspectiva que o construto estético bem-sucedido, como crítica da realidade tal como é, aponta para uma redefinição desta, suscitando, destarte, um mundo outro.

A simples existência da obra de arte na realidade empírica corrobora a ideia da possibilidade de existência do não ente. Essa possibilidade faz da obra de arte o derradeiro refúgio de um tipo de racionalidade, que em sua mediação em relação ao momento mimético, reconstrói, ainda que enquanto representação e possibilidade latente, aquilo cuja construção falhou ao forjar a reconciliação entre o particular e o universal, tanto no que concerne à produção conceitual quanto no que diz respeito ao processo de socialização. Essa reconstrução, embora não seja ainda efetivamente uma

práxis melhor, ela nega determinadamente o estado de coisas vigente e ilumina as possibilidades de uma outra práxis, a qual tende a redimensionar as capacidades e os efeitos da instrumentalização da racionalidade, na tentativa de inverter a logicidade da razão esclarecida, retificando seus efeitos, cujos impactos redundara no triunfo do universal sobre o singular, o particular, o não idêntico, o negativo, o múltiplo e o heterogêneo, sob o signo da redução à identidade universal.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Berg: o mestre da transição mínima*. Trad. Mário Videira. São Paulo: Editora Unesp, 2010. 285p. (Coleção Adorno).
- ADORNO, Theodor W. *Die Aktualität der Philosophie*. In: *Philosophische Frühschriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003a. 325-344 p.
- ADORNO, Theodor W. *Essays on music*. Editado por R. Leppert. Los Angeles: University of California Press, 2002. 743p.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. 3 ed. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009. 165 p.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural*. Trad. Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020. (Coleção Adorno). 285p.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo; Duas Cidades; Editora 34, 2003. 173 p.
- ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986. 168 p.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. 555 p.
- ADORNO, Theodor W. *Três estudos sobre Hegel*. Trad.: Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora UNESP, 2013. 253 p. (Coleção Adorno).
- ADORNO, Theodor W. *Theodor W. Adorno: Textos escolhidos*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 2000. 191 p. (Os pensadores).
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Ática, 2006. 223 p.
- ECKERMANN, J. P. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1999. 632 p.
- FRANÇA, Fabiano. Constelação, parataxe e ensaio: os arcanos do pensamento da não identidade. *Trans/Form/Ação* [Internet]. 2022Oct;45(4):33–54. Available from: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2022.v45n4.p33>.
- HEGEL, G.W.F. *Ciência da Lógica: 1. A doutrina do ser*. Trad. Christian G. Iber, Marlore L. Miranda e Frederico Orsini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. 461 p. (Coleção Pensamento Humano).
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. 2 ed. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. v 1.
- JAY, Martin. *As Ideias de Adorno*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. 268 p.
- SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível: O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica: 2019.317 p.

NOTAS

- 1 “As constelações se formam a partir da tentativa incontínente do conceito de apreender, na sua porfia com o objeto, aquilo que neste lhe escapa. Cada uma das tentativas empreendidas e realizadas pelo conceito de captar os conteúdos sedimentados no objeto vão se agrupando em perspectiva, ao redor do conceituado, em busca de evidenciar os múltiplos significados de suas

expressões, as quais se configuram enquanto momentos da representação dos conteúdos de verdade do objeto, apreendidas parcialmente a cada investida conceitual sobre o objeto, seguindo - não a necessidade do conceito - mas a exigência do objeto de ser nomeado. Esse circunlóquio se constitui como um campo de força conceitual, constelado em torno do objeto, o qual delimita o caráter polissêmico tanto dos conceitos quanto do conceituado no contexto de uma interação dinâmica bilateralmente mediada (...) a constelação - concebida como linguagem e expressão conceitual - é o que faz com que o objeto particular seja apresentado e se articule no âmbito de uma trama conceitual horizontal, superando, de um modo específico, sua existência particularizada” (FRANÇA, 2022, p. 33).

- 2 O desabono adorniano à arte politicamente engajada, que tem expressão no realismo socialista, não implica uma adesão tácita à *l'art pour l'art*, embora o autor seja um defensor da arte formal, pelo menos no que concerne à sua capacidade de liberação mediada do seu conteúdo social. Adorno é, igualmente, crítico da *l'art pour l'art*, pelo fato dela insistir na sua desvinculação para com a sociedade, já que o autor entende que a grande arte tem vínculos necessários com a realidade social. O filósofo frankfurtiano assegura que: “A arte só pode reconciliar-se com sua própria existência ao virar para o exterior o seu caráter de aparência, o seu vazio interior. Hoje, o seu critério mais vinculativo é que ela, irreconciliada com todo o engano realista, já não suporta nada de inocente, segundo a sua própria complexão. Em toda arte ainda possível, a crítica social deve ser erigida em forma e diminuir todo o conteúdo social manifesto (ADORNO, 2008, p. 376). Isso pode ser observado, por exemplo, na obra de Samuel Beckett, a quem Adorno dedicaria sua teoria estética.
- 3 Essa noção de cultura pode ser aqui entendida como “o perene protesto do particular contra a generalidade, enquanto esta permaneça irreconciliada com o particular” (ADORNO, 2020, p. 249).
- 4 A apropriação crítica de Adorno da dialética entre o particular e o universal consiste, em largas linhas, na admissão do particular negativo como força motora da dialética e na rejeição da diluição deste no universal. Se Hegel confere concreção ao universal, Adorno, por sua vez, atesta sua abstração.
- 5 Atrair-se ao particular e, através dele, alcançar o universal tem, nesse contexto, uma analogia com a poesia lírica, pois: “Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66).
- 6 Em sua *Ciência da lógica*, Hegel (2016, p. 142) diz que: “No seu conceito simples, o infinito pode ser considerado, inicialmente, como uma nova definição do absoluto; como relação consigo sem determinação, ele está posto como ser e devir”.
- 7 Eckermann (Cf. 1999, p. 648) relata que essa resposta de Hegel a Goethe foi pronunciada num encontro organizado por este em homenagem àquele.