

ONDE O SIGNO SE DISSOLVE NA SOMBRA – A ESCRITA DA TEORIA DEPOIS DE ADORNO¹

WHERE THE SIGN FADES INTO THE SHADOWS – WRITING THEORY AFTER ADORNO

Gianluca Bonaiuti²

Resumo: A definição da forma literária é a chave de acesso à estética de Adorno. Adorno tem uma concepção literária da arte, com um profundo significado humanista. As condições desta definição dependem da estrutura midiática da sociedade da qual ela trata. As estéticas atuais não são mais conduzidas pelo mesmo esforço, uma vez que as condições midiáticas mudaram. É possível entender isso se observarmos o desenvolvimento das diferentes filosofias da arte contemporânea. Mas é igualmente possível, se descrevermos o estilo de escrita do filósofo alemão contemporâneo Peter Sloterdijk, cuja forma narrativa de construção de teoria é tanto um legado original da estética de Adorno, quanto uma transformação de sua missão crítica.

Palavras-chave: Adorno; Sloterdijk; Estética.

Abstract: The definition of “literary form” is the key access to Adorno’s Aesthetics. Adorno has a literary conception of art, with a profound humanistic signification. The condition of this definition depends on the medial structure of the society he deals with. Actual Aesthetics is not driven by the same effort, by reason of the changed medial conditions. It’s possible to understand this, if you observe the development of different contemporary philosophies of art. But it’s possible as well if you describe the writing style of the contemporary german philosopher Peter Sloterdijk, whose “narrative form” of construction of theory is, at the same time, an original legacy of Adorno’s Aesthetics and a transformation of his critical injunction.

Keywords: Adorno; Sloterdijk; Aesthetics.

¹ Este texto não teria sido possível sem a ajuda de Ana Sofia Gariso Gameiro.

² Professor de História das Doutrinas Políticas na Universidade de Florença, na Itália: <gianluca.bonaiuti@unifi.it>.

“O que seria então o século XX do ponto de vista da mídia, senão a história de como os escritores literários despromoveram inexoravelmente os escritores universitários?”
(Peter Sloterdijk, 1996)

O ensejo, ou melhor, a questão decisiva, é sugerida pelo filósofo alemão Ernst Bloch ao lidar com uma anedota da vida de Hegel que tem o sabor de um conto exemplar. A uma senhora que o observava fixa e concentradamente durante um jantar, honrada por estar à mesa com uma pessoa tão interessante, Hegel teria dirigido as seguintes palavras: “O que há de pessoal nos meus livros é falso” (BLOCH, 1962, p. 38).³ Um juízo simples e lapidar, formulado para esclarecer como a verdade, e em especial a verdade filosófica, nada tem que ver com a acidentalidade exterior e causal de uma identidade particular, como a do filósofo em carne e osso. Se esse é um episódio verdadeiro ou falso, não tem muita importância. Em todo o caso, podemos duvidar de que essa frase tivesse como objetivo uma manifestação de modéstia existencial. Pelo contrário. Em vez disso, ela atesta a crença de que, no que diz respeito ao conhecimento, tudo o que caracteriza de maneira peculiar e casual o eu de alguém que realiza um ato cognitivo deve ser tão indiferente quanto o formato do seu nariz. Uma teoria capaz de conteúdo deveria, portanto, afastar-se, não apenas do eu habitual e de suas deformações contingentes, mas também de tudo o que é exteriormente habitual, sua colocação particular em uma cultura e em uma sociedade e os preconceitos que daí resultam, porque em ambos os casos teria dificuldade em ser legitimada pela própria teoria, pelo menos se pretendesse se afirmar enquanto chave universal. Como eu poderia inserir em uma teoria a peculiaridade do formato de minhas narinas? E quanto a meus preconceitos, minhas afiliações? São também pequenas deformações contingentes, de cuja ocorrência acidental devemos libertar-nos tão rápido quanto possível. Afinal, segundo Hegel (2001, p. 298), não é desse modo que se atinge a originalidade, nem mesmo no domínio da arte, onde, no fundo, “[n]ão possuir nenhuma maneira foi desde sempre a única grande maneira, e somente neste sentido Homero, Sófocles, Rafael

³ Eis o trecho todo: “O que há de pessoal em meus livros, disse Hegel a uma comensal que o olhava com admiração como se ele fosse um tenor, e se sentiu honrada por sentar-se ao lado de uma figura tão interessante – o que há de pessoal em meus livros é falso” (BLOCH, 1962, p. 38). Todas as traduções de citações são nossas.

e Shakespeare não de ser chamados originais”.⁴ Se isso é válido para a arte, não poderá ser menos válido para a teoria.

A piada cáustica e zombeteira do comensal Hegel é fácil de desmascarar. Não se demora muito para entender que por trás dela estava a intenção de promover o filósofo como aquele que, ao contrário de todos os outros homens, goza do privilégio de ter acesso direto e impessoal à verdade, a qual, caso encontre expressão em um pensamento, poderá fazê-lo apenas em uma língua anônima, isto é, desprovida de atributos pessoais.⁵ Quem realiza esse desmascaramento, em primeiro lugar Kierkegaard, o faz em nome de uma posição “hipersubjetiva”, segundo a qual a consciência individual, esse perímetro único de inteligência que leva o nome de eu, não pode em caso algum se fundir com o universal, sob pena da confusão inconstante das dimensões individual e coletiva, confusão essa que pode determinar a perda da verdade que cada consciência traz consigo. Tal desmascaramento, é claro, tem também consequências na composição da escrita da teoria, que agora, à luz dessa revisão à qual não é impróprio aplicar o atributo de romântica, é chamada a se tornar portadora de toda e qualquer singular tendência subjetiva: quanto mais idiossincrática se torna, mais se destina a transmitir conteúdos de verdade.

Assim, deparamo-nos com uma questão não trivial: que estilo caberia à escrita da teoria, supondo que seja uma escrita com características peculiares? E, se estamos falando de estilo, ela acarreta igualmente algum tipo de competência estética? Alguns esclarecimentos: quando digo teoria, quero dizer o ambiente vasto e muito variado de elaboração do conhecimento que estamos acostumados a categorizar sob os rótulos assimétricos de filosofia, ciências sociais e humanas, e mesmo ciências naturais, pelo menos na medida em que aspiram a propor figuras de síntese que possam ser usadas no debate público. Do ponto de vista de uma teoria entendida de forma tão ampla, as partições disciplinares individuais do conhecimento perdem quase completamente seu significado. A bifurcação das formas de acesso aos seus procedimentos, associada aos nomes de Hegel e Kierkegaard e que contrapõe um estilo processual a um romântico, tende basicamente a reproduzir-se muito além do legado desses dois nomes e

⁴ A passagem anterior cita: “Assim, a originalidade da arte certamente consome cada particularidade casual, mas ela apenas a devora, para que o artista possa seguir completamente o traço e o impulso de seu entusiasmo do *genius* preenchido unicamente pela coisa e, em vez do bel-prazer e arbítrio vazio, possa expor seu verdadeiro *si mesmo* [Selbst] em sua coisa realizada de acordo com a verdade” (HEGEL, 2001, p. 298).

⁵ Para um comentário sobre a anedota hegeliana, nesse sentido, veja: Bodei (2013, p. 26).

a propor-se novamente como enigma logístico do conhecimento, muito além do círculo restrito da controvérsia filosófica. Em contrapartida, essa é uma dicotomia que perde suas conotações nítidas ao longo do século XX quando, ao se operacionalizar com o propósito de estruturação clara de uma distinção de estilos na transmissão do conhecimento, marca um abismo epistêmico entre as formas de representação científica e filosófica, por um lado, e a “literatura”,⁶ por outro, como se pudesse verdadeiramente distinguir-se entre escrita cognitiva e escrita evasiva, escrita competente e escrita de entretenimento, uma distinção que a própria literatura do século XX tentou negar. Tal confusão estava, no fundo, contida na própria distinção que os dois protagonistas dessa controvérsia haviam sustentado. Não seria a “escrita processual” de Hegel um sinal indelével de um estilo idiossincrático? E o hipersubjetivismo kierkegaardiano não tinha um valor implicitamente universal, precisamente devido a suas características singularizantes?

1. A DISSOLUÇÃO DO ESTÉTICO EM ADORNO

Chegamos assim ao âmago do tema em discussão. A questão obviamente não tem a ver com a forma idiossincrática de um estilo singular de expressão, com os tiques pessoais da sua execução. Nem, para ser preciso, com as simples técnicas de sedução que a escrita apoia, quando se quer ganhar a atenção e depois a concentração do leitor, como o que se supõe sempre que se escreve com intenções argumentativas. Nem mesmo – se me é permitido arriscar – com a dinâmica sutil de autossedução que toda a escrita proporciona – afinal, toda escrita, pelo menos enquanto exercício solitário, é sempre antes de mais nada uma prática em que o escritor procura se seduzir e assim se aproximar de si mesmo. Pelo menos não apenas com esses aspectos. A forma do próprio a ser conquistada e construída consiste em uma polaridade incompatível: de um lado, um eu como essência pura e autorreferencial; de outro, um eu como redução idiomática da consciência singular. A escrita como vetor amplificador de uma ou outra polaridade, numa luta de estilos que tende a assumir a forma de um conflito irremediável entre estilos de verdade, indisponíveis para transigir.

⁶ Nietzsche (1974, p. 131), afirma: “Deve-se falar somente quando não se pode calar; e falar somente daquilo que se superou – tudo o mais é tagarelice, ‘literatura’, falta de disciplina”.

É o que parece acontecer, pelo menos em geral. Se depois abordarmos casos individuais e particulares, logo perceberemos que há toda uma série de posições intermediárias, de conciliações pelo menos aparentes entre os signos de uma pertença e a inevitável perspectiva subjetiva. A posição de Adorno, a esse respeito, pode ser considerada única e emblemática. O estilo de sua escrita está localizado precisamente em um determinado ponto de intersecção original, e talvez irrepetível, entre essas duas dimensões. Por um lado, de fato, constitui uma tentativa de processar o real por meio de uma forma de escrita que, fundada nos preceitos marxista e psicanalítico, procura ser objetiva e rigorosa; por outro lado, apresenta-se como a última defesa da liberdade subjetiva diante daquela mecanização do conhecimento que repete, no plano do espírito, a reificação que caracteriza o mundo social.

Essa é uma posição claramente problemática. Para a compreender é necessário reconstruir as etapas de sua elaboração do pensamento estético.

Se, de fato, a teoria estética de Adorno há muito exerce um fascínio indiscreto e dominante, é, em minha opinião, pela capacidade demonstrada em reelaborar de forma clara essa alternativa. O modo como responde aos problemas suscitados pelas transformações da arte é, também, uma tentativa de resposta implícita aos dilemas causados por essa alternativa. Isso implica que se analisem duas problemáticas típicas da estética adorniana: em primeiro lugar, a relação entre arte e verdade que, se tem um valor significativo na definição dos conteúdos da obra de arte, também é válida reflexivamente para definir o quanto de forma artística pertence à escrita teórica que interpreta a obra (e que mais geralmente concorre a interpretar a sociedade e o homem); e, em segundo lugar, o problema da autonomia da arte, como traço característico de uma sociedade em que toda a vida tende a transformar-se em troca de coisas. Reconhecendo a importância dessas duas questões, de imediato fica claro como a solução paradoxal típica da estética adorniana traz consigo, como consequência não escrita, a particular obrigação de transformar o estilo da escrita.

Prossigamos ordenadamente. Não restam dúvidas de que a força da estética de Adorno se encontra na sua capacidade de ordenação. Ela reflete o fascínio atemporal de uma teoria da arte como verdade, ou de uma teoria da arte que interpreta as obras de arte como portadoras de significados passíveis de avaliação em termos de verdade.⁷ Essa afirmação

⁷ Cf. Bernstein (1992, pp. 5 e ss.).

pode hoje soar desorientadora, sobretudo se a comparamos ao modo em que se configuram as estéticas contemporâneas que, por tentarem uma abordagem contextual e convencional, reconhecem na arte em geral – e em cada obra de arte em particular – uma capacidade muito limitada de exprimir significados que extrapolem o contexto institucional no qual são produzidas.⁸ Segundo Adorno, porém, a arte tem conteúdo de verdade num duplo sentido. Por um lado, é possível determinar conceitualmente o significado da obra de arte, ou seja, a arte pode ser explicada e avaliada. Por outro lado, a própria obra de arte pode se mostrar capaz de expressar as antinomias da sociedade (antinomias que ficaram evidentes graças ao exercício de recepção crítica da qual a arte se torna objeto).⁹ O que é realmente interessante é que essa dupla significação da obra de arte em Adorno é elaborada após terem sido descartados alguns elementos característicos da compreensão contemporânea da arte, desde logo porque entre objeto artístico e objeto cotidiano não há outras diferenças além das que são definidas pelo contexto em que são observados. Em *Teoria estética*, ele escreve:

[...] desligada da sua pretensão imanente à objetividade, a arte seria apenas um sistema mais ou menos organizado de estímulos condicionando reflexos [...]. Esbater-se-ia assim a diferença entre a obra de arte e as simples qualidades sensuais; a arte seria um fragmento de empiria, em termos americanos: a *battery of tests*, e o meio adequado para falar de arte, o *program analyzer*, ou os inquéritos sobre as reações médias de grupos às obras de arte ou aos gêneros (ADORNO, 2008, p. 399).

É difícil não entrever, por trás dessas palavras, um diagnóstico que reconhece o conjunto de fenômenos sob o nome de teorias procedimentalistas ou, em sentido genérico, institucionalistas, da obra de arte, relativamente às quais Adorno convida a seguir um caminho diferente. Na verdade, se para essas teorias a arte não se define a partir de pressupostas qualidades estéticas que a distinguem enquanto objeto, mas à luz de um conjunto de procedimentos práticos e contextos que a

⁸ A teoria institucional da arte elaborada por George Dickie a partir de 1974 se define como a “ideia de que as obras de arte são arte como resultado da posição que ocupam em um ambiente ou contexto institucional” (DICKIE, 1989, p. 196). Essa posição, fortemente devida ao artigo de Danto (1964, pp. 571-584), “The Artistic Enfranchisement of Real Object: The Artworld”, consiste no reconhecimento da falta da dimensão estética como um aspecto qualificador da natureza artística da obra.

⁹ A obra de arte representa um tipo particular de reconciliação formal das tensões sociais nas quais tem origem.

acolhem em seu seio,¹⁰ para a teoria estética adorniana é possível dizer o que é e o que não é arte, e isso é possível a partir do reconhecimento de uma dimensão estética conceitualmente definível.

O reconhecimento do conteúdo de verdade da obra de arte havia emergido já na primeira obra kierkegaardiana dedicada à estética, *Kierkegaard. A construção do estético* (1933), na qual Adorno, depois de ter afirmado o motivo do caráter social e historicamente determinado da interioridade, mostra como sequer a tentativa do filósofo dinamarquês de uma inclinação subjetivista da obra, típica de uma atitude romântica, escapa ao aporte de verdade que a arte traz consigo. Muitos anos mais tarde, em um texto que confluirá na *Estética*, ele escreve novamente: “o que em Kierkegaard se chama subjetivisticamente a seriedade estética, a herança do sublime, é a inversão das obras em algo de verdadeiro em virtude de seu conteúdo” (ADORNO, 2008, p. 299). Essa verdade consiste, em primeiro lugar, no fato de que a forma estética se configura na sociedade moderna e capitalista como dimensão autônoma, embora seja uma autonomia paradoxal (portanto involuntária e heterodirigida). A autonomia da forma estética, a autonomia da arte, efetivamente, não depende da autonomia do estético enquanto tal, é antes o efeito e a consequência de um processo de afastamento entre a arte e as formas estéticas nas quais ela se realiza, e os processos sociais que a contradizem. O estético é aqui entendido como o conjunto de qualidades sensivelmente perceptíveis, ou seja, que não possui autonomia própria, enquanto esfera que existe segundo *juxta propria principia*. Sua autonomia está na residualidade e na oposição relativamente ao funcionamento da sociedade, no caráter de estranheza quanto à sua regra de reprodução formal, ou seja: na lei da troca de equivalentes típica do mercado capitalista, a forma estética pode se apresentar como uma forma autônoma, capaz do conhecimento; esta pode representar as antinomias, os conflitos, as contradições que marcam a vida da sociedade em um procedimento que Adorno designa através do termo “sublimação”. Esse duplo estatuto da obra de arte (a forma estética está ligada ao processo histórico social, mas é residualmente constituída como uma dimensão autônoma) representa o segredo revelado da importância da arte. Seu conteúdo de verdade, de fato, não se limita a essa esfera específica, a do estético. Pelo contrário, trata-se de um conteúdo de verdade que também significa algo fora dessa esfera, um conteúdo

¹⁰ Cf. Warburton (2003, pp. 80-85).

de verdade válido para toda a sociedade. Isso designa um importante significado político da arte que é válido também, ou talvez acima de tudo, quando ela se desinteressa das questões políticas.¹¹ A verdade da obra de arte, cujo carácter artístico só pode ser estabelecido *a posteriori* através da crítica, diz respeito à estrutura formal, não ao conteúdo. Essa estrutura formal atinge sua completude somente em uma dimensão da filosofia da história: a obra apenas pode se efetivar historicamente, pois seu sentido é garantido por um desenvolvimento, não pela forma em si. Nesse período histórico se define o que é arte e o que não é, na medida em que o artefato artístico se transforma em uma coisa entre outras coisas, em uma mercadoria passível de ser trocada.

Nesse significado se define aquele “momento do universal” que impede de se considerar uma única obra de arte como um mundo fechado em si mesmo. Uma obra de arte é arte e pode afirmar-se como tal apenas quando aceita as antinomias de uma forma (estética, precisamente) que não negue o seu carácter contraditório. Embora conciliadas na forma estética, de fato, as antinomias da sociedade permanecem perceptíveis e compreensíveis. A arte é tal na medida em que resiste a ser transformada em objeto de consumo, pois no ato do consumo as contradições deixam de ser perceptíveis. Essa capacidade de resistência depende da dimensão subjetiva intrínseca ao esforço criativo do artista e que se traduz de uma forma dissonante, em um efeito de dissonância. Isso significa atribuir a dimensão artística ao sujeito individual criador, pois é somente da mediação subjetiva que emergem as feridas que a *empiria* infligiu ao sujeito.

Por isso Adorno não pode ser entendido como um pensador do estético, na medida em que suas análises no campo artístico não se resolvem dentro da dimensão sensível, ele as remete para um campo exterior ao estético, submetido ao olhar teórico, que as explicita e as utiliza no âmbito da crítica histórica e social. A teoria adorniana da dissolução do estético consiste nessa remissão para fora do estético.¹² Para que uma obra de arte o seja de fato, não basta a harmonia estética do belo, por exemplo,

¹¹ De acordo com o julgamento clássico expresso nas “obras engajadas” de Brecht, a arte engajada propõe, em analogia com a estratégia romântica, um estabelecimento estético de valores práticos capazes de visar à reconciliação social. Desse modo, a arte engajada se propõe ingenuamente como ensinamento didascálico e normativo da sociedade, falhando em seu próprio papel.

¹² Sobre esse assunto, veja-se Farina (2018); de forma mais geral, sobre o legado da estética adorniana: Matteucci (2020).

mas é necessário que integre outras categorias, como a da dissonância. A conciliação formal da obra – o fato de ser “fruível” de modo sensível – ocorre por meio de uma ruptura da harmonia e da ordem. Nessa ruptura, ganha corpo a ideia adorniana da obra como promessa de felicidade, de “liberdade no meio da falta de liberdade” (ADORNO, 1974b, p. 603).

Cedo se torna evidente como essa estética é muito exigente no que diz respeito à arte e às obras de arte: para que satisfaça efetivamente a exigência de exposição das antinomias sociais de forma conciliada, ela tem de satisfazer exigências formais. Para não se transformar em um objeto de consumo, conceito que encobre contradições e antinomias, deve amadurecer, por meio da mediação subjetiva, uma forma de se exprimir capaz de produzir um estranhamento não superficial relativamente às regras de reprodução da sociedade, em toda a sua complexidade. A dissonância. Da qual derivam, tanto o conhecido esnobismo estético de Adorno – prenúncio de não poucos lapsos interpretativos – quanto uma valorização quase sem precedentes dos significados cognitivos da arte: há uma forma artística de conhecimento capaz de se opor à dominante forma técnica que este assume. No que concerne à primeira, Adorno nunca deixa de assinalar como a obra de arte está sempre potencialmente fadada ao fracasso; quanto à segunda, por outro lado, ele conserva até o fim, mesmo nos dias de agudo pessimismo que antecedem sua morte, a convicção de que a forma estética pode se traduzir em uma conciliação, capaz de expressar as contradições da sociedade e prometer uma parcela de felicidade que compense o inferno capitalista.

O fato de as obras de arte quase sempre falharem se deve ao extraordinário desempenho que delas é exigido para, nos termos de Adorno, serem “obras conseguidas”. Uma obra conseguida, na verdade, segundo ele, pertence totalmente a este mundo, tanto do ponto de vista material quanto intelectual, e simultaneamente constitui uma dimensão da alteridade que se destaca do mundo, como se fosse um “contramundo”. As obras estão, portanto, condenadas ao fracasso, sempre que deixam de pertencer à realidade que as rodeia ou quando não conseguem criar uma tal alteridade radical. Esse é o caso das artes visuais, pela sua materialidade; mas o mesmo é válido também para a música.

O caráter ambivalente dessa concepção de obra, bem como as opiniões lapidares que dela derivam, origina formas opostas de desvalorização da sua estética: por um lado acusada de conservadorismo artístico, dada a relutância em reconhecer como arte expressões mais recentes da produção

artística (o espectro de experiências analisadas e avaliadas por Adorno tem sempre a ver com as vanguardas do início do século XX),¹³ e, por outro lado, como expressão de um relativismo estético que priva a arte de uma dimensão de plena autonomia expressiva.

2. SOB A LEI DA LINGUAGEM: A “FORMA LITERÁRIA”

Repetimos o que foi dito antes: o encanto irredutível da estética adorniana reside, antes de mais, na capacidade de ancorar a obra de arte na sociedade, de a entregar a um horizonte de sentido (e não à indiferença do *vale tudo*), embora de forma indireta e oblíqua. Reside igualmente na capacidade de valorizar nessa obra o papel da mediação subjetiva, o papel simultâneo do artista e do intérprete, segundo uma estratégia que confere à interpretação crítica um sentido ao mesmo tempo criativo e potencialmente revolucionário. Segundo Adorno (1974a, p. 30), “a ideia das obras e de sua conexão deve ser construída filosoficamente, ainda que à custa de fazê-lo às vezes mais além do que se realiza na obra de arte”. Por todas essas razões, embora possa ser lida como uma teoria estética da dissolução do estético, como afirmado acima, carrega consigo um sentido de solidariedade não oculto. Ou seja, a teoria estética adorniana expressa uma solidariedade com o estético no momento da sua dissolução, de acordo com um sentido central da sua filosofia.¹⁴ Não é difícil apreender um sentido nostálgico inconfessado nessa solidariedade. Portanto, se hoje por vezes se detecta nos especialistas sinais de uma nostalgia ainda persistente no pensamento estético adorniano, é preciso reconhecer que esses sinais traem apenas parcialmente a intenção assistemática e fragmentária do autor, mas repetem um motivo central da sua obra.

Nostalgia de quê, podemos nos perguntar? Certamente de uma concepção da arte que ainda nos quer dizer algo. Acima de tudo, porém, nostalgia de uma obra, a de Adorno, que garante uma dupla transmissão: não só na direção de quem dela se beneficia no momento, mas também de quem é seu herdeiro. A solidariedade com o estético no momento mesmo

¹³ Em particular, a acusação é de não ter sido capaz de lidar com os fenômenos da arte de massa e de ter construído um monumento antiquado à tradição da estética: cf. Menninghaus (2003).

¹⁴ Basta lembrar o que está expresso na última frase da *Dialettica negativa*, a propósito da metafísica: “Um tal pensamento é solidário com a metafísica no instante de sua queda” (ADORNO, 2004, p. 365). Sobre o tema dos motivos teológicos da redenção em Adorno, veja-se Sloterdijk (2001, pp. 235-274).

de sua dissolução torna-se também um sinal de confiança de que o gesto desafiador, que ela professa em relação à sociedade, pode ser herdado, desde que alcance uma forma reconciliada. Certamente ela não pode mais ser herdada graças às garantias oferecidas pela arquitetura de um sistema, mas apenas em virtude de uma escrita que se torna a marca de uma síntese que age contra o todo. Também nesse caso, um sentido fundamental de seu pensamento, a antítese e a oposição entre *écriture* e sistema, volta a desempenhar um papel decisivo.

O motivo da escrita ocupa um espaço significativo em todo o percurso da reflexão adorniana; e não diz respeito exclusivamente às formas estéticas da literatura, mas constitui um traço que atravessa também as análises das outras formas artísticas. A capacidade de se afastar do mundo da obra depende disso: a propósito das obras figurativas e musicais, Adorno (2008, p. 125) afirma que “a sua transcendência é o seu discurso ou a sua escrita, [...] A arte degrada-se mais que o seu conceito e, quando não atinge essa transcendência, perde o carácter de arte”. Os únicos exemplos de forma conciliada que a estética confere à obra de arte vêm do campo literário. Na verdade, é a “forma literária” aquela em que a reconciliação estética pode ser alcançada, onde até a forma musical fracassa ao ser tomada em si mesma.¹⁵ A excepcionalidade do procedimento literário reside no fato de permitir aquele movimento em que “a obra de arte suspende a realidade empírica”; mas, se se define, em todo caso, pelo “momento sensível irreduzível” (ADORNO, 2008, pp. 207-208), é uma representação que opera com representações.¹⁶ Portanto, a forma literária demonstra o

¹⁵ Considere-se a oposição entre tendência progressiva e tendência regressiva na música: para ser considerada arte, a obra de Schönberg precisa ser integrada com a de Stravinsky: “não há nenhuma música que não tenha em si algo da violência do momento histórico. [...] O ocaso do tempo subjetivo em música parece tão inevitável em meio a uma humanidade que se converteu na ‘coisa’, no objeto de sua própria organização, que se pode observar algo semelhante nos dois polos extremos do ato da composição. A miniatura expressionista da escola vienense contrai a dimensão temporal [...] e nas vigorosas construções dodecafônicas o tempo se detém em virtude de um procedimento integral que parece privado de desenvolvimento pelo fato de não admitir nada fora de si mesmo, de maneira que somente em relação a um termo de comparação exterior poderia manifestar-se o desenvolvimento” (ADORNO, 1974b, pp. 148-149). Dito de outra forma: na música contemporânea, a obra falha individualmente (por exemplo, na medida em que se fecha à recepção externa, como acontece na música dodecafônica). A única possibilidade de falar de música artística é dada pela coexistência de duas tendências opostas.

¹⁶ É por isso que a literatura tem a capacidade de criar essas “coisas de segunda ordem” que na *Teoria estética* definem a obra de arte (ADORNO, 2008, p. 156). No ensaio sobre a *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno (2003c, pp. 58-59) escreve: “[q]uanto mais

comportamento estético capaz de escapar ao processo de “desartização da arte” [Entkunstung der Kunst], pois, na medida em que não pode ser afetada pela “desartização” do material sensível, ela escapa ao caráter de “coisa” que ameaça transformar toda obra de arte em um produto de consumo, em uma obra fraca.

Note-se que, para o autor, não se trata de fazer convergirem todas as expressões artísticas no seio da literatura, mas de reconhecer o fato de que a literatura – a obra literária – constitui o modelo da obra conseguida. Daí a crescente primazia estética reconhecida por ele: a literatura percebe ainda “a distância da arte à empiria grosseira, em que a sua autonomia cresceu” (ADORNO, 2008, p. 38). O procedimento literário garante a possibilidade de fuga do mundo empírico e de produção de um mundo que se opõe a ele (p. 4). Se a arte é a atividade da vida humana que transforma o material empírico de modo a que este, configurado de forma estética, obtenha um sentido; e se o material se tornou tão desencantado que não pode mais hospedar um sentido, então apenas uma forma artística que elabore o material empírico, transformando-o em forma pura, pode ser garantia de caráter artístico. Se em toda obra de arte “nada que seja empírico permanece inalterado”, o procedimento literário opera de modo que “sua antítese à realidade empírica [...] é precisamente o fato de que, ao contrário das formas espirituais que se referem imediatamente à realidade, a obra não determina inequivocamente a realidade como isto ou aquilo” (1961, pp. 179 e 180). Para lá da experiência literária, no entanto, é necessário reconhecer nesse primado um motivo fundador do próprio empreendimento do filósofo que, no entanto, à luz do formato assumido, não é mais candidato a construir sistemas que visem à compreensão e à representação total do ser, mas é chamado a exprimir-se em uma escrita ensaística que visa falsificar todas as formas de totalidade.

O trabalho intitulado *O ensaio como forma* (ADORNO, 2003b) constitui um bom teste a esse respeito. O gênero ensaístico não apenas transmite um itinerário cognitivo, mas é em si mesmo uma “forma

firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra torna-se um mero ‘como se’ aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim”. Um pouco mais adiante, referindo-se ao papel do autor, ele destaca como “reconhece, pelo comportamento da linguagem, o caráter de ‘palco italiano’ da narrativa, a irrealidade da ilusão, devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro” (ADORNO, 2003c, pp. 60-61).

literária”. A interpretação ensaística é um procedimento dotado de autonomia formal,¹⁷ que traz à luz a verdade histórica e social por meio da mediação subjetiva: a construção da obra, ou a reelaboração subjetiva do material empírico exprime, no produto acabado, o modo como a própria sociedade determina o indivíduo. O ensaio mostra a determinação histórica e social como conteúdo da obra, dando vida a uma forma limpa de intenções subjetivas. Isso significa que lhe compete uma dimensão estética irreduzível. E é por causa desse “caráter literário”, como *écriture*, que o ensaio aparece como a principal forma de inteligência filosófica após a rejeição do sistema.

Adorno, contudo, acredita poder detectar os indícios de uma dimensão estética incontornável na prosa filosófica, mesmo lá onde a escrita procura se sistematizar. Para ele, de fato, mesmo na prosa mais orientada para evitar e eliminar os sinais de uma postura singular e subjetiva (recordemos o que disse Hegel sobre suas próprias obras), encontram-se os sintomas de uma dimensão estética digna de ser apreciada. O exemplo nos é oferecido justamente pelo entendimento que ele formula sobre a obra hegeliana – quando comparada com a de Schelling –, uma obra na qual os caracteres tentam escapar até da própria forma do livro:

Enquanto o extremo da abstração, que seus textos maiores realizam e demandam, envolve a tensão máxima do pensamento objetivante com a intenção de se libertar do imediatismo da experiência subjetiva, seus livros não são realmente livros, mas lições comentadas; frequentemente ecos simples, que mesmo na forma impressa querem permanecer não vinculativos (ADORNO, 1990, p. 351).

Precisamente por isso, é razoável considerar que há na prosa hegeliana mais caráter artístico do que na intenção artística de Schelling.¹⁸ Aqui, Adorno (2003a, pp. 23-24) retoma um motivo que já havia encontrado explicação em seus primeiros trabalhos sobre Kierkegaard, segundo o qual “quanto mais pura e cristalizada for a forma filosófica, mais severamente ela excluirá qualquer metáfora que aparentemente a aproxime da arte, e tanto mais será capaz de resistir artisticamente em virtude de sua lei

¹⁷ “[...] o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética” (ADORNO, 2003b, p. 18).

¹⁸ “Com seu fluxo abstrato, o estilo de Hegel, assim como os substantivos abstratos de Hölderlin, adquire uma qualidade musical que falta ao estilo sóbrio do romântico Schelling” (ADORNO, 1990, p. 128).

formal”. Uma escrita teórica mal realizada é como uma obra de arte pobre, destinada ao anonimato e à banalização dos processos de reprodução ordinária do conhecimento. Tal como a obra de arte, ela deve estabelecer uma forma fluida que também pode ser uma contraforma. Portanto, a dimensão da verdade é para ela inseparável da do estilo: assim como a crítica de arte só é possível como crítica do mundo, a crítica do mundo só é concebível como crítica de arte.

Chegados a este ponto, podemos atribuir a capacidade que a teoria estética de Adorno possui de amalgamar duas ordens de descrições, cujas competências operativas se distanciaram entre si, um sinal de seu encanto oculto e persistente. Onde a teoria estética contemporânea evita qualquer tentativa de vincular a obra ou o processo criativo e produtivo a um horizonte estendido (seja ele social ou histórico), por medo de esbarrar no *kitsch* de explicações demasiado amplas, Adorno repete, com uma atenção atualizada segundo as competências do século XX, o mesmo gesto de implicação que subjazia aos modelos oitocentistas de explicação determinada da obra do homem pela sociedade, em primeiro lugar graças a Marx. A escrita teórica também aspira a generalizações particulares que incluem a obra de arte; talvez se possa sugerir que esta seja, mais que uma obra *sui generis*, a forma estética mais bem conseguida.

3. NA SOMBRA DO FRAGMENTO: A “FORMA DA FORMA”

Até agora, Adorno. Ficou claro que implicações como essas viriam a se tornar muito exigentes e as questões aqui contidas poderiam ser satisfeitas por um tipo de desempenho igualmente excepcional. O modo de verdade da escrita adorniana, com sua aspereza conceitual, sua capacidade de deslizar com argúcia pelo real e de o questionar sem inibições, acabaria por se revelar um estilo dificilmente imitável. Por esse motivo, as gerações subsequentes da Escola de Frankfurt foram obrigadas a abandonar a afirmação da obra de Adorno e, sobretudo, o seu estilo, empenhando-se em um trabalho de formalização da média e do nivelamento em busca do consenso. A partir dessa revisão, que parte principalmente da voz do mais influente herdeiro da escola, Jürgen Habermas, o radicalismo e os excessos da posição adorniana, juntamente com sua predileção por discursos difíceis e frases rebuscadas, acabariam por ser tomados como objeto de

uma certa forma de fanatismo.¹⁹ Movimento semelhante na direção desse alinhamento teve que ocorrer também na reflexão estética, em que a obra de arte acabou sendo completamente dispensada das tarefas de verdade que Adorno ainda lhe impunha.

O caso da arte é mais uma vez significativo, mesmo para quem olha com interesse as regras do estilo de escrita da teoria. Como se sabe, o campo dos estudos da arte, mesmo no decurso das últimas décadas, tem se enriquecido continuamente com contribuições variadas e significativas. Por outro lado – ou talvez precisamente por essa razão –, é um campo marcado por esse tipo de desequilíbrios e inconsistências, que cabem em qualquer área de discussão e pesquisa que não encontre estabilizações paradigmáticas muito sólidas ou confortáveis. De fato, a dinâmica de composição das posições típicas desse campo discursivo, não só impede a adoção de um paradigma hegemônico, mas, pelo contrário, é marcada por conflitos e instabilidades epistêmicos recorrentes que, muitas vezes, têm descartado a própria ideia de se poder até mesmo buscar um paradigma desse gênero. A busca de um consenso com a situação pode, assim, nos levar a observar as transfigurações do banal (DANTO, 2011) ou a procura de uma dimensão simultaneamente gnoseológica, ética e política da arte (BERNSTEIN, 1992 e 2001). Alguns apreciam o sublime do formalismo autônomo (GREENBERG, 1999); outros, o sublime histórico; para outros, ainda, a arte constitui o último refúgio do “espírito” (TUCHMAN, 1986) ou uma privilegiada via de acesso ao absoluto (GOLDING, 2000); e assim por diante, em uma proliferação de posições cujo resultado final consiste no fato de que a própria arte parece ter entrado em um horizonte de indeterminação expressiva, formal e reflexiva, que nos deixa em grande parte duvidando do estatuto de sua realidade (DANTO, 1997, pp. 13 e ss.) – desenhando inadvertidamente a parábola de uma queda livre e inexorável em sua própria autorreferência (MÜHLMANN, 2008).

A autorreferência é um beco sem saída para quem espera da arte um conteúdo de verdade, também exportável para fora do sistema da arte. O mesmo não se verifica para aqueles que, por outro lado, tentam descrevê-

¹⁹ Com referência a Adorno e Derrida, Habermas escreve: “Ambos utilizam o fragmento como forma da exposição, colocam todo o sistema sob suspeita. Ambos decifram perspicazmente o caso normal partindo dos seus casos limites; ambos se encontram num extremismo negativo, descobrem o essencial no marginal e secundário, põem o direito do lado do subversivo e do repudiado, a verdade na periferia e no impróprio. [...] A crítica das origens, dos originais, das primazias corresponde um certo fanatismo de demonstrar em tudo o que é meramente produzido, copiado, secundário” (HABERMAS, 1998, pp. 190-191).

lo como qualquer outro sistema. A esse respeito pode ser interessante comparar a posição de Adorno com aquela que se encontra mais longe da sua – o que não consiste em tentar impor novamente uma viragem romântica –, mas que dedicou um incomparável compromisso à defesa dos sistemas, da descrição e compreensão deles, nomeadamente a do sociólogo alemão Niklas Luhmann. Sua “teoria dos sistemas” constitui o reverso da estética adorniana. Ao mesmo tempo, ela se oferece como uma outra frente ofensiva, relativamente ao discurso da centralidade dos herdeiros da escola, sobretudo na medida em que se compromete a redefinir o critério da realidade. Mesmo quando descreve o sistema da arte, ela mantém essa natureza ofensiva (LUHMANN, 1995).²⁰

Na verdade, rapidamente se torna claro que essa teoria, em sua pretensão de redefinir a realidade, pode ser uma causa contínua de ofensa. Uma dupla ofensa, eu diria: por um lado, uma ofensa cognitiva ou, se se preferir, subjetiva, devido ao grau de atenção e concentração que tal esforço exige; por outro, uma ofensa ao próprio objeto da tematização, que leva à questão: Em que se transforma a realidade da arte uma vez redescrita pela sintaxe conceitual da teoria dos sistemas, senão num subsistema entre outros, suscetível, como qualquer um, de ser processado e observado com concatenações conceituais mecânicas e espúrias?

A arte, quando é observada com os dispositivos assim predispostos, consiste antes mais em um *medium* cujas formas constituem obras de arte que, casuisticamente, têm o poder de estabelecer distinções (LUHMANN, 1995, p. 207). Cada forma, como pura autorreferência, assinala o mundo indiferenciado, tornando visível o invisível (pp. 213 e 372). Dado que a arte opera com a percepção, ela torna o imperceptível perceptível, torna o inobservável observável ou, dito de outra forma, faz um mundo aparecer dentro do mundo.²¹ Daí seu caráter, ao mesmo tempo, constitutivamente paradoxal (como se cria um mundo que não existe?) e sua semelhança, enquanto sistema, com a religião, que tem um aspecto construtivo análogo. Uma condição é paradoxal quando é possível e impossível ao mesmo tempo. Para resolver esse paradoxo, não existe uma estratégia fundamental de encaminhamento a uma instância inicial que decide entre o possível e o impossível. O paradoxo, ao contrário, deve ser absorvido pela própria teoria e, no sistema, pelas operações: isso envolve a formação distintiva de um código binário dentro de cada sistema e que assinale a

²⁰ Permito-me referir-me aqui ao meu artigo Bonaiuti (2019, pp. 145-153).

²¹ Cf. Eiselein (2002, p. 41).

diferença entre os elementos do sistema e todos os outros presentes em um ambiente. A arte é um *medium* cujas formas assinalam as margens de uma comunicação que tem como função criar algo a partir do nada, usando a percepção em vez da linguagem (mesmo quando, como no caso da literatura, funciona através da linguagem, “mas apenas para atacar de uma forma que não se baseie meramente na compreensão do que está sendo dito” – LUHMANN, 1995, p. 45).

Assim, a abstração recorrente da teoria permite uma observação da arte que deve sempre se apresentar como uma oscilação biestável entre a possibilidade de realizar uma obra de arte e o seu fracasso, oscilação suscetível de distensões irônicas. A arte, remodelada a partir de suas próprias restrições sistêmicas, efetiva-se como uma arte tornada explícita para efeito de sua reprodução, sem que jamais passe pela mira do sociólogo a intenção de explicar o que é ou não arte (o que é arte e o que não é, cabe apenas ao sistema da arte estabelecer, de quando em quando), nem de a referir em caso algum ao campo opaco e pantanoso das intenções do artista. Embora o sentido seja o *medium* de base a partir do qual são criadas as formas, uma arte tão explícita é também uma arte defendida do protagonismo dos artistas e do risco perene de sua “autossobrevvalorização” (se quisermos, poderíamos falar aqui de uma quarta ofensa que a teoria dos sistemas inflige aos operadores do sistema). A arte se estrutura como sistema autônomo de funções, de características particulares. Nisso ela compartilha com a religião uma peculiaridade que nem sempre é observada com clareza: se você é livre para participar, ser incluído (ativa ou passivamente) depende de uma escolha individual (pouco importa que o número de participantes, como artistas ou visitantes de concertos, museus, exposições ou leitores de livros, seja pequeno). Essa característica constitui uma vantagem evolutiva no sistema da arte, graças à qual este não tem obrigações de ligação estrutural a outros sistemas de funções. “A arte é uma duplicação ‘lúdica’ da realidade [“spielende” Realitätsverdoppelung], este é o resultado e a condição da sua evolução” (LUHMANN, 1995, p. 391).²² Essa lógica de duplicação é um pressuposto,

²² O conceito de *realitätsverdoppelung* [duplicação da realidade] é um conceito tipicamente sistêmico elaborado em Luhmann (2000, pp. 58-64, spec. p. 59): “Tudo o que existe não é mais simplesmente real pelo fato de existir assim como é; pelo contrário, uma realidade particular, digamos, uma realidade real é gerada pela existência de algo que se diferencia dela. [...] Para um observador, a realidade começa a emergir apenas quando no mundo há alguma coisa que é possível distinguir dela. Só dessa maneira possível consolidar em certa medida a realidade em relação ao mundo bem mais fluido da imaginação”. O

na medida em que constitui, para todos os efeitos, o próprio paradoxo, que poderíamos definir também como o paradoxo da ficção, desde que se atribua à palavra ficção um sentido mais amplo do que o habitualmente atribuído a ela: cada duplicação particular se baseia numa ficção primária, que consiste em distinguir, em primeira instância, entre ficção e realidade. Essa distinção constitui o ponto cego da observação reflexiva da arte.

No campo da arte, não é possível distinguir ficticiamente entre ficção e realidade. Essa ficção primária atua antes como lei inacessível, como condição transcendental, como área do inconsciente em que não há nenhuma distinção entre ficção e realidade, nenhuma duplicação da realidade. Resumindo: atua como um paradoxo (LUHMANN, 2000, p. 430).

Portanto, não será surpreendente que mesmo o estilo em que essas teses se apoiam seja perfeitamente consistente com suas premissas. À abstração recorrente da teoria corresponde um estilo marcado pela repetição, pela reiteração conceitual e linguística, pela recursividade lexical e sintática. Na teoria de estilo luhmaniano, a tendência paratáctica característica das páginas de Adorno se desvanece, sendo substituída por uma estratégia hipotáctica, formada por implicações em cadeia e que se repetem recursivamente no texto. É óbvio que, se comparada com a escrita de Adorno, a escrita de Luhmann parece entediante e mecânica. Isto não a impede, no entanto, de satisfazer consistentemente as necessidades expressivas de quem a põe em prática. No caso de Luhmann, em nenhuma circunstância o texto é apresentado como uma obra de arte *sui generis*, nem mesmo como um tratado sistemático do tipo tradicional; assemelha-se, antes, a um *software* eficiente, empenhado em restabelecer a natureza construtiva em si e seus dispositivos de representação. A tarefa de escrever é a de processar as representações do real, explicitando sua natureza de duplicação icônica ou escritural, a fim de pesquisar a forma em que elas são expressas. Com a ressalva, no entanto, de que a mesma imagem não pode mais ser percebida na forma ingênua de uma composição icônica simplificada e de síntese: quando mencionamos imagens, devemos nos

campo de referência estudado por Luhmann é, não por acaso, o da religião, e ele apenas menciona os seus “parentes surpreendentes”, que são “o teatro, a arte e a análise estatística” (LUHMANN, 2000, p. 59): o mecanismo de duplicação da realidade está na origem da semântica religiosa e, ao ser traduzido para a linguagem da religião, dá vida àquele código religioso específico que consiste na distinção entre transcendência e imanência (pp. 77 e ss.). Ver também Luhmann (2000, pp. 222-242; e 1996), com referência explícita aos modos de duplicação típicos dos meios de difusão de massa da comunicação.

referir a “imagens técnicas” ou “tecnoimagens” (*technischen Bilder*, segundo a definição de Vilém Flusser – 2008, p. 24).²³

No movimento do concreto para o abstrato, pressuposto nessas construções, a tecnoimagem constitui – segundo o teórico da mídia tcheco – a última fronteira de uma operação de síntese que atualmente não pode mais recorrer aos meios da escrita linear como no passado, mas pode apenas ser realizada como uni-formação ou imaginação abstrata (o termo é *Einbildungskraft*) de um ambiente no qual tudo é desintegrado em elementos pontuais. Nelas, o mundo não se reduz a uma cena, como na imagem tradicional; nelas, o mundo é computado e “uni-formizado” em uma representação adimensional, do abstrato ao abstrato, em um procedimento que inibe a interrogação do sentido. A fronteira que separa as imagens tradicionais das imagens técnicas pode ser descrita da seguinte forma: as imagens tradicionais são visões de objetos que nascem graças à imaginação (como abstração primária de circunstâncias concretas), enquanto as imagens técnicas são “cálculos de conceitos” [Komputationen von Begriffen] que surgem graças à capacidade de uni-formizar, ou seja, como abstrações composicionais de abstrações (FLUSSER, 2008, p. 13).²⁴ As primeiras continuam a ser processáveis pela escrita, no sentido em que um verso desenvolve uma cena e a transforma em narrativa. As últimas, por outro lado, constituem um teste aparentemente insuperável. A escrita, transformando cenas em processos, favorece o surgimento de uma forma de inteligência histórica e filosófica; perante as imagens técnicas, porém, os textos não permitem mais nenhuma mediação imaginária. Como se coloca a escrita filosófica perante essa tarefa que é, também, uma declaração de inanidade?

4. SLOTERDIJK: A “FORMA NARRATIVA”

Colocada nesses termos, a questão parece não ter qualquer saída. A escrita filosófica estaria, assim, condenada à vacuidade, ou pior, à irrelevância total. Certamente continua a replicar-se no espaço protegido

²³ “As imagens técnicas são tentativas de juntar os elementos pontuais em nosso torno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies e destarte taparem os intervalos” (FLUSSER, 2008, p. 24). Do mesmo autor, deve consultar-se *Does Writing have a Future?*. Sobre esse tema, veja-se finalmente Campanelli (2015). Para uma referência explícita à mediologia de Flusser como a matriz da “hiperimaginação” de Sloterdijk, veja-se Jongen (2012, p. 53).

²⁴ Ver Campanelli (2015, pp. 35-40).

da academia, mas apenas como sistema de conservação para memória futura. Perde-se não apenas o sonho adorniano de uma escrita ancorada no mundo, apta a construir um contra-mundo capaz de promessas de felicidade, mas também a pretensão menos ambiciosa de o saber simplesmente representar de modo convincente. Ou ela opta pela obviedade e convivialidade da vida comum, ou se enraíza em um trabalho de resistência conservadora contra a degeneração do mundo.

Gostaria de apresentar aqui a última figura desse caminho do significado estético da escrita teórica, que é, ao mesmo tempo, uma defesa tardia de uma teoria estética *sui generis*, e também uma resposta à impotência expressiva desse diagnóstico. A referência vai para as muito discutidas – mas ainda pouco compreendidas – obras do filósofo alemão Peter Sloterdijk, cujo traço peculiar é o de adotar intencionalmente, como ferramentas de redação teórica, um arsenal inteiro de técnicas literárias contra todas as pressões de seus colegas, tornando-se protagonista de uma espécie de “exercício autoensaístico” que constitui um desenvolvimento inesperado da escrita teórica. A premissa do discurso de Sloterdijk é uma revisão mediológica do *medium*. Nesse estudo de revisão, o filósofo alemão não trabalhou sozinho, mas em colaboração com vários intelectuais reunidos em uma instituição muito original, que é a academia de Karlsruhe. Parte dessa revisão é um reposicionamento do papel do meio de comunicação escrita, o qual abandona o sonho humanístico de uma sociedade integrada com base na escrita; além disso, é uma interpretação da escrita como um sistema “telepático”, que se opõe à mídia tele(a)pática da televisão e das novas mídias; por fim, é uma interpretação do literato, do escritor e do ensaísta, como um intermediário que encaminha o seu leitor para uma redenção que se tornou hoje tão improvável quanto inacreditável. Em cada um desses três momentos, a escrita é interpretada como o *medium* marginal e residual, através do qual podem ser transmitidas mensagens intelectualmente exigentes, apenas sob reserva.

Mas vamos pela ordem das coisas. No que diz respeito ao terceiro ponto, Sloterdijk tenta mostrar como a crescente frustração dos homens das letras perante a marginalização de seu papel público e histórico, e perante a crescente insignificância de suas obras, tem mais a ver com uma incompreensão de seu papel do que com um sinal de derrota em uma luta mediológica. Enquanto portadores de uma mensagem que pede para não ser recebida com indiferença – geralmente uma mensagem que quer mudar as condições de vida de quem a recebe –, os escritores, tanto autores

de literatura como ensaístas e filósofos, permanecem traumatizados pelo quão pouco ouvida é a sua mensagem. Apenas alguns percebem com clareza que papel lhes cabe; esse é, por exemplo, o caso de Adorno, que, em seus impulsos hiperbólicos em direção a uma fuga do todo alienado de uma vida falsificada, expressou uma necessidade não revelada de redenção. O caso dele, porém, não é o mais comum. E não deixa, no entanto, de servir a sua intenção. Sua solidariedade com o estético no momento da dissolução deste, observada anos após a sua morte, soa agora como o sonho atrasado de uma escrita que procura produzir efeitos que não pode produzir. O clima de lamento em que se inserem as reprises contemporâneas desse sonho, na perspectiva de Sloterdijk, nada mais seria do que o sinal de uma incompreensão da função da escrita. A escrita, observada do ponto de vista mediológico, não é mais que um sistema de telecomunicação que procura produzir efeitos à distância – e a grande distância. Tomada por sua função primária, ela é somente um *medium* cuja dimensão primária é uma dimensão “telepática” não declarada. O telepático, em Sloterdijk, indica “a união na não indiferença a partir da distância”. Quem escreveu no passado e quem escreve, ainda hoje, com ambição suficiente, pretende produzir um efeito significativo de *pathos* a distância, que pode assumir a forma pedagógica de uma conversão ou a inconfessada forma teológica de uma redenção. A escassez de efeitos que se verifica na escrita teórica atual, mesmo quando realizada com instrumentos tradicionais, é fonte de frustração e ressentimento para todos aqueles indivíduos e coletivos que apostam na escrita para transformar o mundo. O que sobressai nessa intenção não é tanto o exagero das próprias forças e possibilidades, mas sim o fato de que ela seja o sintoma de um anacronismo que atesta uma compreensão falhada da revolução mediológica do século XX. Na verdade, começando com a invenção da rádio nas primeiras décadas do século XX e, depois, da televisão no segundo pós-guerra, finalmente graças às atuais revoluções das redes informáticas, as sociedades avançadas perderam a capacidade de se imaginarem como coletivos que possam ser integrados por meio da mídia literária.

O sonho humanista de uma sociedade que pode ser modelada como sociedade literária – em que a leitura correta, aliada ao serviço militar obrigatório para todos os homens adultos, garantiriam uma coesão coerente entre indivíduos irredutíveis entre si – deixou de exercer o seu apelo radical: as grandes sociedades modernas podem produzir suas sínteses políticas e sociais através da mídia literária apenas marginalmente,

na medida em que os laços sociais, assim como os vínculos de solidariedade coletiva, não podem, sequer aparentemente, ter mais nada que ver com livros e cartas. Essa evidência impôs uma redução irrestrita aos homens de letras, escritores e ensaístas. Acabou a *age d'or* dos humanismos nacionais, aquela época que durou mais de um século (pelo menos de 1789 a 1945, para alguns até 1989), em que os escritores desempenharam um papel decisivo na partilha do poder midiático, e com isso, da participação partilhada no poder político. Durante muito tempo, ocuparam um lugar central no exercício do poder e, mesmo quando se opuseram ao poder, o fizeram podendo se apresentar como a voz do povo, ou dos grupos sociais que acreditavam representar. Sua centralidade política dependia da convicção de poderem, por meio da escrita, produzir sínteses políticas capazes de gerar, à distância, efeitos altamente motivadores. A atual marginalização da escrita por outras mídias é uma fonte inesgotável de frustração e ressentimento, bem como de relutância em entender as novas mídias.

Observada à luz dessas premissas, a estética radical de Adorno é clarificada. Constitui uma das últimas evidências desse sonho humanista de uma escrita com o poder de produzir efeitos e de mobilizar palavras capazes de motivar. Embora movida não tanto pela intenção sintética de unir um povo ou uma classe, como no caso dos intérpretes seus contemporâneos, mas antes pela constituição de uma resistência capaz de proteger o indivíduo de processos alienantes de mecanização e de lhe conceder uma invulgar capacidade de redenção, ela revela todo o seu engenho mediológico. A acuidade da teoria adorniana está ligada ao fato de ela ser dotada de ferramentas conceituais para a compreensão dos fenômenos que determinam essa marginalização, aos quais deu a polêmica designação de indústria cultural; no entanto, a sua resposta consiste na reação aos excessos alienantes da nova produtividade mediológica, com um excesso hiperbólico de compensação estética: a forma ofensiva que um repúdio – que se espera produza efeitos libertadores – deve assumir é precisamente a da sua marginalidade, especialmente na forma de irreduzibilidade vanguardista à comunicação comum. No fundo, também a “forma literária” em que Adorno reconhece a força de apresentar uma conciliação bem-sucedida, capaz de transcendência, perde seu significado em um mundo onde, aos olhos de um apresentador de televisão, a vontade de construir belas frases significa a repetição de uma mania medieval:

pouco importa que seja capaz de as compreender, pois ele jamais as pronunciaria.²⁵

Mas qual deve ser a reação a essa condição de marginalidade? A mais promissora, pelo menos em termos de consistência, pode ser o silêncio. Ou então a minimização das próprias pretensões. Surpreendentemente, porém, se constata de imediato que o efeito de um diagnóstico tão cinicamente orientado é o de um trabalho de escrita sem limites nem margens. Em suas obras mais bem realizadas, de fato, Sloterdijk dá vida a trabalhos de escrita intensiva, por vezes monumental (basta pensar na trilogia *esferológica* que o ocupou ao longo de anos entre o antigo e o novo milênio, e que consiste em quase três mil páginas), e com ela a um método capaz de oferecer descrições hipnóticas e competentes de problemas para os quais as respostas disponíveis são frequentemente confusas ou tendenciosas.

Se Sloterdijk chamou a atenção para a condição de obsolescência de um meio, o da escrita humanizadora, que continua a ser exercida com ênfase não destituída de *pathos* por aqueles que se apresentam como os últimos anjos da observação teórica, ao mesmo tempo tentou dar vida a um modelo de escrita pós-humanística, que não faz qualquer concessão às minimizações trivializantes da mediatização. Desse modo, como muitos de seus personagens preferidos, Sloterdijk se apresenta ao leitor como um acrobata do improvável, capaz de dar volumosas respostas ensaísticas às perguntas de quem quer fazer um esforço de aprendizagem em franco e declarado contraste com as viradas braquilógicas do saber contemporâneo. A forma do ensaio, em particular do ensaio longo e do muito longo, intervém precisamente onde estão em falta a sistematicidade que aspira ao absoluto da grande teoria da tradição filosófica do passado (mesmo recente) e a fé científica no rigor conceptual sem resquícios, que anima todas as reencarnações epistêmicas do positivismo, velho, novo e muito novo. Tal como para Adorno, o ensaio constitui-se numa forma autônoma de escrita, que é cultivada pela ambição de reunir em uma única unidade de exposição – plausível aos olhos do leitor – a fragmentariedade infinita dos significados. Isso representa um gênero aberto às contaminações proteiformes de realidades expressivas; no entanto, sua extensão o torna um produto de consumo incompressível: para produzir seus efeitos, deve ser aprendido, como uma língua, e não é seguro que tudo o que

²⁵ Cf. Sloterdijk (1996, p. 182).

contém possa ser expresso num inglês básico, como a lei acadêmica de *accountability* científica gostaria.

Se é verdade que se continua a entender a filosofia como uma atividade proposicional (ou seja, que inventa, constrói e concatena frases com um rigor que permite a compreensão de campos mais extensos da realidade do que aqueles observáveis por outros meios), ela só consegue fazer isso se se equipar com uma parcela suficiente de enredos narrativos. Afastando-se das formalizações mais sucedidas e rotinizadas das linguagens filosóficas clássicas e contemporâneas, Sloterdijk escolhe o campo ambivalente da narratividade extensa. Mesmo que haja dúvidas sobre o sucesso da sua pesquisa teórica, ninguém pode negar ao filósofo alemão uma habilidade verdadeiramente incomum de transfigurar questões clássicas e contemporâneas da teoria filosófica (e não só) em tramas narrativas em que o *suspense* desempenha o mesmo papel que a acribia filológica.

Bem observada, trata-se de uma narrativa longa, por vezes mesmo extenuada, feita de linhas indiretas e percursos laterais, através da qual as linguagens esotérica e exotérica se entrelaçam, transformando a vida do leitor em um exercício duro e complicado, mas potencialmente gratificado por uma espécie de entretenimento incomum para a filosofia acadêmica. Ao mesmo tempo, é um ensaísmo de segunda ordem, em que os protagonistas não são mais, como no ensaio tradicional,²⁶ determinadas pessoas ou situações, a partir das quais o autor destaca as questões conceituais que considera substanciais, mas sim o caráter ensaístico, ou, neste caso, de risco construtivo, daquelas formas de conhecimento sistemático, das quais o ensaio, distanciando-se, foi inventado na idade moderna para dar forma expressiva à capacidade crítica da inteligência humana contingente. Se o ensaio fornece inteligência sempre que são impossíveis ou improváveis autênticas “filosofias bem construídas”, ou filosofias capazes de sistematicidade, então ele deve de alguma forma revelar uma “filosofia mal construída”, ou pelo menos uma “filosofia pouco construída”, na qual, na verdade, as técnicas que pertencem à lógica da construção são reveladas.

Adornianamente, o ensaio “não constrói nenhum andaime ou estrutura” (ADORNO, 2003b, p. 31), mas pelo menos torna visível o canteiro com que estes são feitos, e o faz na forma discursivamente desinibida de uma literatura experimental, constituídas por tentativas e testes (ensaios,

²⁶ Com referência à *filosofia do ensaísmo* de Lukács, pode-se ver Goldmann (1967, pp. 61 e ss.). De forma mais geral, veja-se: Benassi (1989).

precisamente). Mantém o olhar do leitor próximo das ferramentas e dos módulos construtivos, de forma que a própria teoria fique exposta em seu caráter de invenção criativa e sem fundamentos.

Não é difícil perceber como essa estratégia tem a ver com a invenção nietzschiana de uma prosa que renuncia a exibir seus próprios fundamentos, mesmo onde seus excessos construtivos, inevitáveis ao iniciar novas construções, tornam-se imprudentes e arriscados.²⁷ Essa estratégia se traduz em uma tomada de posição direta contra a prevalência daquela micromodularidade expressiva, característica da atividade proposicional “analítica”, que acabou constituindo uma modalidade neoescolástica de formalização do pensamento filosófico. Sloterdijk rejeita explicitamente essa opção, declarando que, no cerne de tal modelo de formalização do pensamento, encontra-se uma ideia norteadora de ascetismo existencial não declarado.²⁸ Mas a ascese privada e reducionista, embora seja uma forma prática legítima do estar no mundo, não é a única via que permite o conhecimento, como parecem acreditar alguns *scholars* contemporâneos.

A marginalidade medial do meio pode encontrar resposta através dos recursos de uma escrita capaz de entreter, devolvendo à filosofia uma disposição ao envolvimento que se tornou completamente improvável do ponto de vista de uma comunicação que privilegia outros meios de difusão, em detrimento da escrita e do livro (para dizer de forma mais elegante: em condições amplamente pós-humanísticas).²⁹ A narrativa

²⁷ “O seu significado [do pensamento de Nietzsche] consiste [...] na emancipação do excesso da obrigação de fundamentos, que dominou toda uma época, graças à *liason* entre a metafísica e o ressentimento. A metafísica justificava os seus excessos pela solidez dos alicerces sobre os quais construiu os seus sistemas discursivos, tornando assim invisível, por meio de seu racionalismo forçado, o caráter hiperbólico do seu projeto.” (SLOTERDIJK, 2001, p. 271).

²⁸ A referência explícita neste caso é à “cultura como regra monástica” de Wittgenstein: “É agora bastante plausível remeter, na realidade, os ‘jogos linguísticos’, citados *ad nauseam*, a uma ascese, ou melhor, a módulos microascéticos, que é como quem diz a exercícios práticos articulados no plano linguístico, cuja execução é normalmente aprendida por imitação, sem que, no entanto, ninguém diga se vale a pena ou se é aconselhável jogá-los. [...] Talvez se possa afirmar que a ‘obra’ de Wittgenstein se organiza em torno de um ponto cego, ou seja, em torno do conceito fundamental – mas ausente – de ‘ascese’. Seu significado explícito pelo fator gramatical não deve, portanto, ser separado da sua compreensão implícita do fator ascético” (SLOTERDIJK, 2009, pp. 222 e p. 233). Sobre o assunto, deve ser visto pelo menos Macho (2000, pp. 223-244).

²⁹ Se alguém estiver interessado em entender a fraca reputação de que goza o autor no espaço acadêmico contemporâneo, em face de um sucesso e influência que ainda não foram calculados, pode-se dizer que provavelmente ela se resume a isto: Como poderia uma obra desse tipo ser aceita, quando ela sequer se coloca o próprio problema que procura resolver?

longa, ou mesmo a “grande narração” – isto é, a capacidade de reformular problemas de modo envolvente e amplo e que não aborreça –, não é, porém, o único elemento metodicamente empregado no trabalho filosófico: o meio estaria incompleto – no limite, seria ineficaz –, se não fosse enriquecido por uma dose verdadeiramente invulgar de ironia. Esta funciona como um dispositivo de relativização dos excessos construtivos da teoria. O problema, como sempre ocorre quando se trata de uma narrativa, é o da ficção ou, se se preferir, o da relação entre realidade e aparência. Uma narrativa extensa só pode ser associada às lógicas ficcionais, pois, caso contrário, teria que pressupor a inerência de uma narratividade coerente no real, ou seja, fazer da realidade uma sequência encadeada de passagens discursivas apoiadas em um enredo, de acordo com a clássica tensão construtivista das filosofias da história.³⁰ Quando Sloterdijk fala explicitamente de ironia, pensa em um *upgrade* dos modelos clássicos de construção irônica, normalmente relacionados com o protótipo socrático³¹ e com sua reinterpretação romântica.³² A ironia romântica constitui uma valorização subjetivista da ironia clássica, que, como *urbana dissimulatio*, exige quando muito o respeito por um estilo: aquela, de fato, indica um modo da consciência, não mais referido aos retóricos, mas antes aos artistas, um modo em que a soberania do sujeito, apresentando e superando qualquer criatura proveniente da sua operatividade, conquista um espaço de revogação que desafia a realidade e as regras da sua estabilização.

Como elaboração de um desenvolvimento pós-romântico da estratégia irônica (que o autor refere, entre outros, ao sociólogo sistêmico Luhmann),³³ a ironia impõe ao narrador filosófico uma desvinculação sistemática relativamente a opiniões fixas, sobretudo para se imunizar contra a coerência paranoica que caracteriza os unilateralismos da

³⁰ Um tipo de inerência que a dialética ainda permite, como no fundo prova o próprio Adorno.

³¹ De onde surge o modelo clássico, mais tarde plenamente definido pelos retóricos e válido até o século XVIII, segundo o qual a ironia é uma figura retórica em que um orador afirma, através da dissimulação lúdica, o contrário daquilo que pretende.

³² A referência aqui vai antes de mais para a bem conhecida fórmula de Schlegel (1997, pp. 26 e 153): “[42] A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente, se deve obter e exigir ironia;” e “[69] Ironia é consciência clara da eterna agilidade, do caos infinitamente pleno”. Sobre o tema, veja-se pelo menos Behler (1990, pp. 73 e ss.).

³³ Veja-se em particular Sloterdijk (2001a, pp. 122 e ss.).

tradição (seja qual for o fundamento que exortam). Ela se configura como ato suspensivo, como suspensão da fé na realidade como tal. Graças à *epoché* irônica, as narrativas tradicionais de um tema, que gostavam de se apresentar como universais e necessárias, são afinal construídas com observações sutis, sem nunca serem determinadas de forma conclusiva e envoltas por uma atmosfera de definição absoluta. Cada uma delas exhibe, dessa forma, seu próprio caráter contingente e mostra quanto exagero estava contido em suas reivindicações de absolutez.

O tecido da argumentação, sustentado por uma narrativa realizada em sentido irônico, transforma-se, assim, em um discurso que a posiciona a respeito de um tema como se fossem ilusões equivalentes.³⁴ Portanto, apenas a narratividade permite a imersão em uma totalidade envolvente, como o conhecimento religioso e teológico, o conhecimento filosófico e metafísico, o conhecimento científico e técnico, sem ter que concluir essa imersão com a identificação de um deles. A ironia narrativa coloca uma distância entre o observador e a imagem do mundo, suspendendo sua validade e, ao mesmo tempo, exibindo sua lógica de construção. Além disso, enquanto autoironia, suspende o caráter de exterioridade do próprio observador, uma ficção, também ela, não livre de consequências. Diante dessa suspensão, portanto, abre-se espaço para um campo de suposições semânticas ampliadas de forma subversiva, capazes de dar ao tema em questão uma formatação radicalmente transformada.³⁵ Em primeiro lugar, voltam a ser visíveis os fantasmas graças aos quais as sociedades tradicionais tiveram uma interpretação imaginária de sua essência, mas também aqueles que ocupavam a linha do desenvolvimento humano.

³⁴ “Fazer teoria ao nível da terceira ironia [a ironia cibernética] exige uma inclinação para se desengajar de posições fixas de opinião, porque o pensamento sistêmico em si está próximo de um comparativo de ilusões. Ele trata as convicções como se fossem versões individualizadas de *software*. É escusado afirmar como uma abordagem desse tipo, se fosse generalizável, evocaria um efeito civilizador, pois, agindo de forma inevitavelmente desfanatizante, ela reforça a cortesia” (SLOTERDIJK, 2018, p. 20).

³⁵ O projeto *Esferas* indicava, em sentido próprio, um longo percurso de exploração narrativa que se assemelha formalmente às constantes mudanças de papel dentro do videogame epistêmico de nossa tradição e discursivamente à crítica tradicional da ideologia, que agora assume a forma de uma crítica da razão paranoica. Imagens do mundo e imagens do homem se entrelaçam nesse enredo da narrativa como figurantes de uma totalidade que conheceu formas e figuras muito diferentes. Quanto à esfera, Sloterdijk pretendia explicitar a figura dominante da ficção integral da tradição metafísica ocidental, que hoje, às vezes implicitamente, continua a se repetir de modo disfarçado.

5. PSEUDOMORFISMO: FICÇÃO E VERDADE

A questão agora se torna urgente: E quanto à promessa de verdade que Adorno reservava ainda à forma estética? Não é preciso muito para entender que, com a escrita da teoria proposta pelo projeto filosófico de Sloterdijk, estamos muito longe da empresa adorniana: à luz da primeira, a segunda pode, na melhor das hipóteses, figurar como testemunho genial de uma nostalgia que não admite compensações. Em todo o caso, o problema para Sloterdijk não pode ser simplesmente o da forma, que empurrou Adorno na direção das linguagens dissonantes das vanguardas, mesmo as literárias. Deve ser sublinhado o modo como Sloterdijk se engaja em um estilo de escrita que exhibe intencionalmente a irreverência incansável de uma suspensão irônica, que se encontra muito longe da seriedade e da dramaticidade da prosa adorniana. Ele organiza o espaço temático, embaralhando constantemente as cartas, misturando jargões, fanfarronando aqui e ali com a mais refinada e rebuscada linguagem filosófica, zombando das canonizações analíticas e das rotinas discursivas de cada setor científico-disciplinar. A mistura lexical serve, na maioria das vezes, para remeter a inteligência filosófica para perto da rudeza e da baixeza dos *realia*, que correm o risco de permanecer implícitos nas formulações integralistas da abstração. Juntos, eles formam um repertório metódico de técnicas de explicitação, por força das quais novos objetos teóricos e materiais entram no espaço temático do discurso, apresentando-se à atenção do leitor como produtos manejáveis, se não mesmo disponíveis.

O movimento e a passagem do horizonte implícito para o explícito é a função-chave da teoria: em particular da teoria filosófica, que rearticula esse procedimento com técnicas de reformatação mais sofisticadas.

As figuras de sentido convocadas na narrativa perdem as feições peremptórias e fatais que ainda habitam o texto adorniano. É como se o rigor morfológico da figura orientadora pudesse conter o mesmo ritmo digressivo da narrativa filosófica, com o efeito final de que a própria escrita pode se apresentar, por sua vez, em um paralelo funcional que adquire significado epistêmico, como uma técnica de imersão em universos semânticos e de sentido, densos e hiperconectados. A densidade é a cifra usada para codificar o universo explorado: as tradições são densas, antes de tudo, como as culturas, e a imersão nos conjuntos de signos e significados que elas recolhem e formalizam não possui sempre a forma de um mergulho em águas transparentes. Por vezes se assemelha mais a um espreitar em areias movediças, ou a uma escavação em uma mina, à construção de túneis

capazes de penetrar – ainda que parcialmente – na rigidez e resistência de conceitos que ao longo do tempo se tornaram convenções, crenças ou mesmo (e este é o caso mais complicado) obviedades. A forma narrativa extensa intervém precisamente na conjuntura dessa dificuldade: como instância de correção para a univocidade de sentido e como instância de alívio para o agravamento da veracidade.

Apenas uma narrativa imersiva e envolvente tem capacidade, segundo o autor, para enfrentar o desafio imposto pelo universo de convenções consolidadas que atualizam a lógica formalizada da divindade. Mergulhar na densidade significa isto: penetrar uma unidade de sentido e suspendê-la em sua vigência. Como herdeiro irônico do construtivismo do século XX, Sloterdijk quer mostrar as virtudes de uma suspensão da fé na realidade que não tem mais como objetivo culpar as ilusões, segundo a estratégia clássica da teoria crítica, e sim sublinhar o caráter “absolutista” com o qual têm tendência a impor-se. O objetivo que a narrativa filosófica de Sloterdijk se impõe não é o de libertar o homem das aparências, mas torná-las explícitas e revelar sua função indispensável, bem como a lógica de substituição que explica sua alternância histórica. Mais do que uma denúncia dos enganos da tradição metafísica, os ensaios se assemelham a uma visita guiada que permite atravessar, observar, admirar e finalmente (se se preferir) abandonar as formas sublimes e historicamente determinantes do construtivismo humano.

Nesse perambular entre uma imagem e outra, a mente filosófica se assemelha perigosamente à do turista: ela coleciona visões ou vistas, de acordo com a conhecida estratégia de *sightseeing*,³⁶ mas não pode nunca, sob pena do ridículo, constituir uma certa matriz de autenticidade.³⁷ A imaginação do turista está sempre imersa em um horizonte de “pseudismo”. Se o homem ainda é aquele animal cuja observação nunca pode ocorrer fora de um certo envolvimento em circunstâncias que não dependem de sua vontade – para dizer tecnicamente, um sistema cognitivo dentro de um ambiente que o rodeia –, então o ponto de partida de qualquer observação

³⁶ Sobre os modelos de racionalidade do paradigma turístico e sobre a lógica do “ver as vistas” [sightseeing], veja-se D’Eramo 2017, especialmente pp. 35-37); na base desse trabalho está MacCannell (1976).

³⁷ Ao mesmo tempo, seria interessante tentar sondar como a própria lógica do *sightseeing* acabou se constituindo no modelo integrado de comunicação acadêmica nas ciências sociais e humanas, quer seja escrita ou oral. Não é improvável que isso se deva em parte ao fato de que ela ocorre com cada vez maior frequência em inglês, uma língua não nativa para muitos *scholars*.

só pode ser uma imersão involuntária em “estados de natureza” e “estados de cultura” não controláveis. O *pragma* do conhecimento se realiza sempre como gesto ou como uma modalidade de mergulho: pensar é, pois, também mergulhar em algo. Aqui a referência explícita – sublinhada várias vezes pelo autor – é ao modelo ou módulo original da suspensão imersiva, que vem do diálogo *Eupalinos*, de Paul Valéry (1996, p. 77), e que, neste, encontra clarificação na capacidade da arte musical e arquitetônica de “encerrar o homem dentro do homem”, ocupando “a totalidade de um sentido”, preenchendo “nosso conhecimento e nosso espaço de verdades artificiais”.³⁸ Na narrativa conceitual de Sloterdijk, a forma de imersão constitui um caso mais geral de experiência dentro dos limites e circunstâncias de um ambiente.³⁹ O que importa, contudo, é a capacidade específica do ser humano de saber converter essa imersão em construção: o “tornar mundo” que está reservado, também em Adorno, à obra de arte, o transformar em mundo qualquer ambiente é uma capacidade exercida apenas em situações de aglomeração densa – por outro lado, a capacidade de mundo é variável, mas é ao mesmo tempo a marca da forma semântica humana.

Ao *homo morphologicus* cabe uma tarefa altamente improvável: através do *medium* da teoria, e de suas extensões tecnológicas, dar ao mundo uma forma em que a distinção entre interior e exterior repita, em diferentes escalas quantitativas e qualitativas, a mesma necessidade de tornar habitável e suportável a exposição a uma exterioridade insaturada.

Cada forma é um *pseudomorfismo*, responde à lei do *pseudês*: indica uma extensão protésica e adicional, que substitui formas de internidade de primeiro grau por formas de internidade de tipo superior. Seria possível dizer uma falsificação compensatória, se o termo não mantivesse um valor negativo; certamente uma ficção que corresponde à necessidade de encontrar acolhimento em dimensões externas ameaçadas pela insensatez,

³⁸ Ver Valéry (1996, p. 77). Para a centralidade da teoria da imersão na epistemologia e na estética de Sloterdijk, além das páginas contidas no terceiro *Sfera* (SLOTERDIJK, 2004, pp. 523-533), veja-se o ensaio “Für eine Architektur der Teilhabe” (2014, pp. 209 e ss.).

³⁹ Experiência esta de que a arte é inegavelmente testemunha, em primeiro lugar: “Na época em que Valéry anotou essas reflexões, o filme para o cinema – principal meio de cultura de massas emergente, que se desenvolveria para se tornar um meio de opressão – poderia certamente ser considerado nos seus primórdios, mas seguramente evoluiu para a elaboração de mecanismos para experiências de imersão, consumíveis em massa e baseados na mímica do devaneio. Operava na redução do olho à escravidão, para transformar o órgão de observação remota em um órgão de imersão em um *milieu* quase tátil!” (SLOTERDIJK, 2014, p. 531).

bem como pelo perigo e pela ameaça do que é desconhecido. Na verdade, nenhuma é definitivamente apropriada, cada uma deve sustentar uma paradoxalidade característica. Cada figuração é uma duplicação da realidade; cada duplicação está vinculada a uma racionalidade própria. O pseudismo de cada duplicação e sua inautenticidade são um só: na verdade, eles se correspondem ponto por ponto. A autenticidade é sempre uma construção secundária, intervém onde a unidade ou a identidade de uma forma atravessam uma linha definida de precariedade. Aqui a referência obrigatória vai para a fórmula rilkiana evocada por Heidegger no contexto da discussão dos “produtos amorfos da manipulação técnica”. Em uma carta citada na conferência de Heidegger de 13 de novembro de 1925, Rilke chama a atenção para aquela perda de aura – mas talvez seja mais correto dizer, da capacidade de contenção do humano – daqueles objetos que tinham uma capacidade de intimidade que excedia a sua função. Escreve Rilke (*apud* HEIDEGGER, 1977, p. 291): “Agora estão nos pressionando da América com coisas vazias e indiferentes, ‘pseudocoisas’, *engenhocas para viver...*”. Heidegger responde a Rilke sublinhando como a natureza inautêntica das “pseudocoisas” ou “quase-coisas” [Schein-Dinge] nada mais é do que a reação concentrada da “essência moderna do europeísmo”, horizonte de implantação de uma objetivação inautêntica.

Na reformulação sloterdijkiana, o pseudismo, mais do que uma dispersão nos fantasmas de uma aparência à qual não corresponde nenhuma realidade, coincide com o único formato em que as próteses semânticas do homem suprem sua necessidade de se ambientar e se aclimatar no mundo: de uma forma ou de outra, são também elas “engenhocas para viver” [Lebens-Attrappen], dotadas em sua variedade de graus mais ou menos elevados de sofisticação. O pseudismo, por isso, corresponde ao critério primário de imunização relativamente à ingenuidade gnoseológica de quem quer continuar a operar uma representação ou imagem verdadeira a imagens falsas ou derivadas,⁴⁰ mas também relativamente à ingenuidade morfológica de quem acredita no caráter definitivo de cada forma semântica produzida. Por esse motivo, não só as sociedades podem ser interpretadas como bolsas temáticas, nas quais os títulos de sentido estão sujeitos às flutuações típicas de qualquer especulação, como a própria

⁴⁰ À luz dessa perspectiva, uma das frases solenes da filosofia adorniana (“O todo é o inverdadeiro”) contida nas *Minima moralia* (ADORNO, 2008, p. 40) aparece como nada mais do que uma inversão equivalente da hipérbole platônica, válida pelo menos até Hegel, segundo a qual tudo o que é, é bom.

teoria deve ser interpretada como um terreno no qual é exercida atividade especulativa igualmente orientada para potenciais fraudes. E a palavra fraude aqui é levada a sério. A imagem é conhecida de todos: trata-se do fenômeno pelo qual, na bolsa de valores do conhecimento e da sua transmissão, se assiste há muito tempo a um movimento inflacionista. São emitidos títulos que reivindicam a verdade, a uma velocidade superior à de uma geração, rompendo a ordem progressiva de afirmação das certezas própria do ordenamento temporal do conhecimento de tipo moderno – marcado peremptoriamente pelo avanço do conhecimento científico. Não se trata, que fique claro, de um fenômeno que diz respeito exclusivamente à comunicação das novas mídias (se com esta expressão um tanto antiquada podemos compreender todas as formas de expressão comunicativa que vêm depois do livro). Trata-se, em primeiro lugar, da própria produção de livros da verdade. É evidente para todos que esse não é um fenômeno novo: muitos movimentos inflacionistas análogos foram produzidos ao longo da história. Talvez se pudesse até ver na invenção (ou melhor, na (re-)invenção) platônica da filosofia uma tentativa de conter as especulações sobre as expressões linguísticas da verdade, vinculando-as a um *gold standard* de ordem metafísica (com os sofistas no papel de corretores da bolsa, privados de escrúpulos e dispostos a se venderem pelo lance mais alto).⁴¹

Quem, no entanto, esteja disposto a uma observação suficientemente treinada nas linguagens hodiernas da pluralidade expressiva, seja ela filosófica ou de outro tipo, ou na complexidade das formas de conhecimento, sabe bem que soluções desse tipo têm poucas possibilidades de resistir. E isso coloca todos aqueles que fazem tentativas nessa direção de frente ao abismo de novas e adicionais especulações. É sabido há muito tempo, pelo menos desde as primeiras formas de economia monetária: em períodos de inflação, quem possui papel-moeda, possui bens sujeitos à depreciação e que convém converter em alguma outra coisa.

O impulso de políticas deflacionistas (como acontece nas formas mais zelosas de expressão da filosofia analítica da escola anglo-saxônica) está sempre exposto ao risco de ver as próprias conquistas minguarem em tão pouco tempo que se assemelha a um piscar de olhos. Não estão melhor aqueles que, com a nostalgia clássica dos conservadores de todos os tempos, lamentam que antes existia uma verdade e agora se trata apenas

⁴¹ Para um reconhecimento desse motivo é, ainda hoje, insubstituível o estudo de Blumenberg (1981, pp. 104-136).

de a trazer de volta à luz. É claro para todos que, nas fases deflacionárias, quem possui os títulos certos, principalmente a moeda, está destinado a ganhar rapidamente prestígio e autoridade. Mas seria apenas um exercício de arrependimento. Quando muito, as coisas correm melhor a quem inventa uma nova moeda. Por isso, quem hoje se aproxima das teorias da religião, pode realmente ter a impressão de presenciar o cenário de uma bolsa enlouquecida, em que especuladores sem escrúpulos lançam no mercado das ideias a última descoberta capaz de tranquilizar, com certeza, talvez até prometendo uma salvação a bom preço.⁴² Cada uma delas aparece como o *ready made* de uma teoria caducada que espera seu comprador.⁴³

6. GONZO THEORY?

Também por essa razão, com o projeto filosófico de Peter Sloterdijk, a escrita da teoria alcança o distanciamento máximo do estilo comunicativo das ciências sociais e humanas. Como narrativa ironizante e envolvente, assinala a antítese conseguida de uma subversão em relação aos critérios de reprodução das ciências teóricas mais influentes que pretende, em primeiro lugar, oferecer um espelho neutro e imperativo de uma *empiria* finalmente liberta de preconceitos teóricos. Como imitadores da nova fronteira midiática, eles repetem a abolição das figuras teóricas de síntese, como se tivessem um novo mandato à sua disposição. Mais do que uma imitação do estilo das ciências naturais, parecem ser inspirados por uma repetição formal dos efeitos apatizantes das mídias não escriturais.

Em conclusão, é possível arriscar algumas considerações sobre a situação atual, se se lançar um olhar para fora do *enclave* filosófico – que por certo não é o mais influente no campo da comunicação pública. Percebemos imediatamente como, seguindo esse caminho, rapidamente nos afastamos dessas problemáticas. Nesse contexto, a redação da teoria tende a se estruturar sobre uma via de mão dupla, e para descrevê-la eu gostaria de isolar, não sem uma intenção provocatória, duas categorias que pertencem ao universo da representação pornográfica, ciente do fato

⁴² Quem não experimentou uma sensação análoga, observando as variações de valor dos títulos, ou das obras, no sistema da arte? As teorias estéticas respondem à loucura da bolsa com políticas deflacionárias que sempre têm pouco sucesso. Para o paralelismo entre o sistema de arte e o sistema financeiro, veja-se Sloterdijk (2009), segundo o qual o sistema da arte desenvolveu uma capacidade de autorreferência superior à financeira.

⁴³ Groys (1992, pp. 81-82), além dos já clássicos Danto (1997, pp. 13 e ss.) e Duve (1998).

de que esse isolamento poderá gerar incômodo. Estou convencido de que a representação pornográfica, hoje, possui um significado não secundário, do ponto de vista de uma teoria estética que tenha a pretensão de afirmar alguma coisa que não se limite à interpretação formal de uma obra de arte, dentro do recinto limitado de seu próprio sistema. Isso ocorre por, pelo menos, três razões. Em primeiro lugar, porque entre as “técnicas de solitação da sensibilidade humana”, portanto entre as técnicas de construção do estético, a representação pornográfica é indubitavelmente, e de longe, a mais frequentada, bem como o sistema de estímulos que goza de maior participação (embora, geralmente, de forma silenciosa e oculta); como “sistema mais ou menos organizado de estímulos condicionando reflexos”, ela desenvolveu uma “técnica telepática” de estimulação do gozo que conquistou uma vantagem estratégica extraordinária sobre seus concorrentes.⁴⁴ Em segundo lugar, porque há muito demonstrou uma excepcional capacidade de adaptar seus conteúdos às novas condições midiáticas, expressamente orientadas para o audiovisual, a ponto de se tornar um dos principais vetores de difusão dos materiais produzidos por elas. Em terceiro lugar, na medida em que, como representação, constitui de alguma forma o grau zero da estética contemporânea; na verdade, por sua própria natureza, a “forma pornográfica” dá origem a produções em série que investem na sensibilidade, sem aquele excesso de pretensões artísticas e de originalidade que caracterizam outros gêneros artísticos. Por cada uma dessas razões, a representação pornográfica, longe de ser um caso limite de expressão artística ou “pseudoartística”, é provavelmente, enquanto “pseudoestética” de sucesso, o centro de gravidade epistêmico da estética contemporânea.

A primeira via característica da “forma pornográfica” pode ser identificada a partir do “modelo” do *gonzo*, gênero de longe o mais frequentado pela representação pornográfica recente. O segundo, que pode ser interpretado como um subgênero do primeiro, é marcado pela estética do *POV*, ou, conforme o acrônimo em inglês, do “point of view”. O primeiro modelo constitui um paradigma para todas aquelas representações da *empíria* que abrem mão da narrativa para obter uma vantagem em termos de credibilidade. O segundo corresponde, em uma visão igualmente empenhada em apagar todos os preconceitos teóricos e ficcionais, a um paradigma da representação no qual são enfatizadas as

⁴⁴ Também nos diálogos com Carlos Oliveira emerge essa posição significativa (juntamente com o tema da violência induzida) da pornografia: cf. Sloterdijk (1996, p. 140).

características particulares e contingentes do ponto de vista que lhes está na origem.⁴⁵ Em ambos os casos, trata-se de uma simulação da realidade que tem como primeiro imperativo o de fingir não ser uma ficção.

A escrita da teoria, ao abandonar o compromisso de se apresentar como uma forma estética conciliada, tende a se estruturar em procedimentos semelhantes a um desses dois modos de representação. Em um caso, como réplicas aparentemente neutras de dados coletados que esperam produzir seus efeitos devido à crueza protocolar com que são apresentados. Nessa versão, textos científicos, mas também filosóficos, gostam de se apresentar como representações sem filtros de uma *empíria* finalmente revelada e desprovida de ficções, quase como se se tratasse de um filme amador feito em casa, em que ninguém fica atrás da câmera. No outro caso, liderado principalmente pelo campo dos estudos humanísticos, a representação oferecida baseia-se na desfaçatez de apresentar a própria lógica de construção como efeito necessário a um ponto de vista incorporado, tanto mais verdadeiro e credível enquanto expressão de particularidades do sujeito que a incorpora. Nessa segunda estratégia – voltando ao que dissemos no início –, até a forma de um nariz, como sinal de uma identidade indelével, poderia ser enfatizada como elemento decisivo e condicionante para a definição de uma posição.⁴⁶ À primeira vista, pode parecer uma reedição atualizada para as novas mídias daquela lacuna estilística mencionada preliminarmente. Por um lado, a escrita como processualidade anônima repete o impulso “neoprocementalista”, em busca de formas neutras de representação do real; por outro, a escrita como contração idiossincrática do sujeito revela um impulso neorromântico para a valorização de um si mesmo circunstanciado, sempre sujeito à pressão de seus próprios personagens inevitáveis.

As razões para a prevalência dessa forma de transmissão do conhecimento não são totalmente claras. Talvez marquem a supremacia de um estilo positivista recém confessado, útil para definir com rigor a

⁴⁵ Ver pelo menos o perspicaz Maina; Zecca (2016, pp. 337-350).

⁴⁶ Absolutamente exemplares a esse respeito são as palavras que acompanham a construção de uma política epistêmica do posicionamento em Hélène Cixous (1975, p. 44): “A ligação corpo-escrita, leite materno-tinta, torna-se fundamental e expressa a necessidade de colocar a experiência do feminino no discurso. Assim, o corpo e a sexualidade transformam-se no símbolo de um erotismo que recupera uma nova identidade e representação do desejo de ser, testemunho de uma diferença a ser imposta ao mundo também e sobretudo através da escrita”.

escrita envolvida na proposta teórica.⁴⁷ Por vezes tem-se a impressão de que essas formas constituem uma consequência secundária da especialização acadêmica da escrita, ou seja, da forma que se estabeleceu no mundo acadêmico contemporâneo – especialmente no modelo anglo-saxônico –, no qual uma lógica diferente de *performance* em relação ao passado impôs uma modularidade sem precedentes à sua formatação. Aqui não é possível decidir por uma ou outra hipótese: o que importa sublinhar é a distância de ambas face à ideia de que a escrita da teoria tem necessariamente uma componente estética inevitável, e que esta não constitui de forma alguma o fundamento para um desvio ficcional da realidade, mas, pelo contrário, é um elemento insubstituível de clarificação do caráter construtivo de todas as formas do conhecimento. Embora no limite não possa abdicar de dotar-se, também ela, de uma forma estética. O exemplo da pornografia, no fundo, serve apenas para isso: mostrar como, mesmo quando se quer exibir a renúncia total à mediação, ainda assim se faz dentro de uma forma. Claro, talvez isso possa ser considerado um magro consolo, mas pelo menos aqui se pode dizer que a estética de Adorno, porventura de modo um tanto oblíquo, ainda tenha algo a ensinar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács's "Wider den missverstandenen Realismus"*. In: *Noten zur Literatur II. Gesammelte Schriften, Band 11*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia na nova música*. Perspectiva: São Paulo, 1974a.

ADORNO, Theodor W. *Ist die Kunst heiter?* In: *Noten zur Literatur. IV, Gesammelte Schriften, Band 11*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974b.

ADORNO, Theodor W. *Drei Studien zu Hegel*. In: *Gesammelte Schriften. Band 5*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, in *Gesammelte Schriften. Band 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003a.

⁴⁷ “Na prática positivista, o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto. Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito [...]” (ADORNO, 2003b, p. 18).

- ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003b, pp. 15-45.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003c, pp. 55-64.
- ADORNO, Theodor W. *Dialettica negativa*. Torino: Einaudi, 2004.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BEHLER, Ernst *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle/London: University of Washington Press, 1990.
- BENASSI, Stefano; PULLEGA, Paolo (Eds.). *Il saggio nella cultura tedesca del '900*. Bologna: Cappelli, 1989.
- BERNSTEIN, Jay M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- BERNSTEIN, Jay M. *Adorno: Disenchantment and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BLOCH, Ernst. *Subject-Object. Erläuterungen zu Hegel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1962.
- BLUMENBERG, Hans. Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart: Reclam, 1981, pp. 104-136.
- BODEI, Remo. *Immaginare altre vite. Realtà, progetti, desideri*. Milano: Feltrinelli, 2013.
- BONAIUTI, Gianluca. L'offesa dei sistemi, ovvero l'arte esplicitata ai fini della sua riproduzione. *Iride*, XXXII, n. 86, gen.-apr. 2019, pp. 145-153.
- CAMPANELLI, Vito. *L'utopia di una società dialogica. Vilém Flusser e la teoria delle immagini tecniche*. Bologna: Luca Sossella editore, 2015.
- CIXOUS, Hélène. Le Rire de la Méduse. *L'Arc*, v. 61, 1975, pp. 39-54.
- DANTO, Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- D'ERAMO, Marco. *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo*. Milano: Feltrinelli, 2017.
- DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- EISELEIN, Gregory. Society as Communication, Art as Communication, and the Paradoxes of Autonomous Systems. *The Review of Communication*, v. 2, n. 1, 2002, p. 41.

- FARINA, Mario. *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*. Macerata: Quodlibet, 2018.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. Annablume: São Paulo, 2008.
- GOLDING, John. *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- GOLDMANN, Lucien. *L'illuminismo e la società moderna*. Torino: Einaudi, 1967.
- GREENBERG, Clement. *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- GROYS, Boris. *Über das Neue*. München: Carl Hanser Verlag, 1992.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
- HEGEL, Georg. W. F. *Cursos de estética, I*. São Paulo: Edusp, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Wozu Dichter?* In: *Holzwege. Gesamtausgabe, Band 5*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1977.
- JONGEN, Marc. *Laresurrezionedallanon-morte. Sloterdijktrainerdell'iperimmaginazione. aut-aut, 355, lug.-set. 2012, pp. 37-56*.
- LUHMANN, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.
- LUHMANN, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- MacCANNELL, Dean. *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- MACHO, Thomas. "Kultur ist eine Ordensregel". Zur Frage nach der Lesbarkeit von Kulturen als Texten. In: NEUMANN, Gerhard; WEIGEL, Sigrid (Eds.). *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München: Fink, 2000, pp. 223-244.
- MAINA, Giovanna; ZECCA, Federico. Harder than Fiction: The Stylistic Model of Gonzo Pornography. *Porn Studies*, v. 3, n. 4, 2016, pp. 337-350.
- MARQUIS, Alice G. *Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg*. Boston: MFA Publications, 2006.
- MATTEUCCI, Giovanni (Ed.). *Adorno e la teoria estetica (1969-2019). Nuove prospettive critiche*. Milano: Aesthetica, 2020.

- MENNINGHAUS, Winfried. *Die Versprechen der Schönheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- MÜHLMANN, Heiner. *Countdown. 3: Kunstgenerationen*. Wien: Springer, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano II*. In: *Obras incompletas*. São Paulo: Abril, 1974.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SLOTERDIJK, Peter. *Selbstversuch. Ein Gespräch mit Carlos Oliveira*. München: Carl Hanser Verlag, 1996.
- SLOTERDIJK, Peter. Luhmann, Anwalt des Teufels. Von der Erbsünde, dem Egoismus der Systeme und den neuen Ironien. In: *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001a, pp. 82-141.
- SLOTERDIJK, Peter. Was ist Solidarität mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes? *Notizen über kritische und übertriebene Theorie*. In: *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001b, pp. 235-274.
- SLOTERDIJK, Peter. *Sphären. Plurale Sphärologie. Band III: Schäume*. Frankfurt a.M., 2004, pp. 523-533.
- SLOTERDIJK, Peter. *Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- SLOTERDIJK, Peter. Für eine Architektur der Teilhabe. In: *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014, pp. 207-216.
- SLOTERDIJK, Peter. *Polyloquien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018.
- TUCHMAN, Maurice (Ed.). *The Spiritual in Art: Abstract Painting (1890-1985)*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986.
- VALERY, Paul. *Eupalinos ou O arquitetura*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- WARBURTON, Nigel. *The Art Question*. London: Routledge, 2003, pp. 80-85.

Recebido: 2/2/2021

Aceito: 1/4/2021

Publicado: 21/6/2021