

**“ÉCRITURE”, LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:  
REFLEXÕES A PARTIR DE THEODOR W. ADORNO**

[“ÉCRITURE”, LANGUAGE AND AESTHETIC EXPERIENCE: REFLECTIONS ON  
THEODOR W. ADORNO]

**Raquel Patriota**  
[raquelpatriota@gmail.com](mailto:raquelpatriota@gmail.com)

*Professora no Departamento Filosofia e no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutora em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas, com estágio de pesquisa na Freie Universität Berlin. Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (2011) e mestrado em Filosofia (2014) pela mesma instituição.*

**DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6348](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6348)**

Recebido em: 8 de julho de 2024. Aprovado em: 23 de agosto de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 65-78  
ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6348](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6348)  
Dossiê Filosofia e Literatura



**Resumo:** O presente artigo pretende discutir sobre o lugar atribuído ao conceito de “écriture” na obra de Theodor W. Adorno, abarcando também seus possíveis desdobramentos no campo da estética e filosofia da arte. Parte-se da ideia de que tal conceito é mobilizado pelo autor a fim de discutir o específico caráter linguístico da arte moderna, concebendo sua experiência como um processo de descentramento do sentido. Para discutirmos tal concepção, analisaremos como o filósofo retoma tal conceito do campo das artes visuais – em especial das considerações do crítico e colecionador de arte Daniel-Henry Kahnweiler – e abordaremos brevemente seus possíveis desdobramentos, construindo breves diálogos com as contribuições de Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman.

**Palavras-chave:** Arte. Estética. Experiência. Teoria crítica.

**Abstract:** This article aims to examine the place attributed to the concept of "écriture" in the work of Theodor W. Adorno, including its possible developments in the field of aesthetics and philosophy of art. Our idea is that such concept is mobilized by the author in order to discuss the specific linguistic character of modern art, conceiving its experience as a process of decentering meaning. In order to discuss this idea, we will analyze both how the philosopher retrieves this concept from the field of visual arts - especially from the considerations of the critic and art collector Daniel-Henry Kahnweiler – and also address its possible developments, building dialogues with the contributions of Jacques Derrida and Georges Didi-Huberman.

**Keywords:** Art. Aesthetics. Experience. Critical theory.

Em seus escritos estéticos, Theodor Adorno buscou aproximar-se das profundas mudanças que ocorreram nas vanguardas europeias do século XX. Sua obra não apenas acompanhou a complexificação das artes diante da ascensão nos novos meios de comunicação de massa, como também perspectivou a proliferação de novas linguagens artísticas, que viriam a moldar os rumos da arte contemporânea<sup>1</sup>. Em um contexto marcado tanto pela pluralidade de movimentos artísticos quanto pela incerteza em relação ao lugar de uma estética filosófica, os escritos de Adorno nos apontam um caminho que parece ainda profícuo para a atualidade: trata-se de uma investigação acerca do caráter linguístico da arte – mais precisamente, do modo como ela pode ao mesmo tempo registrar experiências e ativar uma experiência autônoma no instante da recepção.

Neste artigo, buscamos indicar como Adorno reflete sobre o caráter linguístico da arte e sua experiência através da noção de “écriture”<sup>2</sup>, termo que o filósofo tomará do colecionador e crítico de arte Daniel-Henry Kahnweiler – principalmente a partir da leitura de sua obra *Confessions esthétiques*. Tal conceito é importante por apresentar uma ideia distinta de arte como *escrita*: o arranjo semântico de uma obra de arte não se resumiria a uma associação de signos que visa à transmissão de uma mensagem, mas consistiria em um tipo de linguagem cifrada, que se dá pela *deformação* do sentido. Como veremos, esse elemento “não-comunicativo” da linguagem artística será essencial para que Adorno conceba a particularidade de uma experiência estética crítica: nela, o sujeito da experiência não será aquele que passivamente recebe uma mensagem veiculada pela obra, mas aquele que é provocado pelo enigma nela inscrito. Além disso, a remissão à ideia de *écriture* não é fortuita, mas responde a um desenvolvimento histórico importante: a partir da expansão crescente das práticas artísticas na segunda metade do século XX, Adorno buscava entender como as diferentes artes, ainda que diante da multiplicidade e diversidade de procedimentos, podem manter um núcleo construtivo próprio, distinto das demais práticas sociais e formas de comunicação. A nosso ver, é justamente essa possibilidade de um nexo de experiência comum que pode conferir atualidade à visão de Adorno sobre o caráter linguístico da arte, concebendo suas potencialidades emancipatórias.

Nesse sentido, o artigo se dividirá em três momentos principais: 1) primeiramente, discutiremos o contexto em que Adorno começa a formular com mais profundidade a ideia de um “caráter linguístico” da arte, concebendo como a estética e a crítica cultural poderiam lidar com as novas linguagens das artes; 2) depois, investigaremos como o conceito de “écriture” foi tomado por Adorno a partir de suas profícuas discussões com Daniel-Henry Kahnweiler, considerando sobretudo o impacto que os escritos deste último causaram no pensamento do filósofo; 3) por fim, proporemos uma leitura acerca dos possíveis diálogos abertos à perspectiva de Adorno quanto ao caráter linguístico da arte, considerando como sua abordagem da “écriture” pode ser recuperada para considerar o elemento de contingência da experiência estética.

---

<sup>1</sup> A obra de Adorno já considerava os processos de hibridização e de convergência dos gêneros artísticos, que levariam às formas “intermediais” da arte contemporânea. Sobre isso, as obras de Rebenisch (2003) e Osborne (2013) trazem reflexões importantes.

<sup>2</sup> Em seus textos, Adorno mantém o termo em francês justamente para fazer referência a um contexto de discussões específicas que nascem no campo das artes visuais, bem como para indicar seu posicionamento em relação às proposições de Kahnweiler. Nesse sentido, optamos por também manter o conceito em francês a fim de preservar essa relação.

## 1 A ARTE E SUAS TRANSFORMAÇÕES: SOBRE O PROBLEMA DO SENTIDO

É certo que a arte moderna é caracterizada pelo seu caráter disruptivo: entendida como símbolo de um processo crítico da arte em relação a seus próprios procedimentos, a arte modernista é comumente compreendida como aquela que efetua um questionamento radical da tradição, colocando em causa cânones que guiavam tanto a produção estética quanto suas formas de recepção. Adorno não só analisou tal elemento crítico da arte moderna, mas também teorizou sobre o processo social que a acompanhava, a saber, a crescente incerteza sobre o lugar da arte em relação à sociedade<sup>3</sup>. À medida em que se emancipava das estruturas tradicionais e dos invariantes, a arte moderna colocava cada vez mais em evidência o problema do próprio *sentido* da arte, tanto em relação à sua função social<sup>4</sup> como em relação à possibilidade de interpretá-la segundo normas estéticas. Sem que essa perda de sentido representasse simplesmente um *declínio* do lugar das artes, Adorno analisa esse processo enquanto sinal de uma transformação importante das experiências artísticas e, conseqüentemente, das tarefas próprias a uma estética filosófica.

A obra “Sem diretriz: Parva Aesthetica” discute principalmente esse estado de coisas, considerando sobretudo o lugar das artes depois das catástrofes da guerra e diante de uma crítica cultural que se movia em um terreno cada vez mais incerto<sup>5</sup>. Em tal cenário, o filósofo analisa como certos discursos conservadores sobre a arte começavam a tomar força, na medida em que buscavam recuperar uma suposta unidade de sentido por meio do recurso a uma tradição “perdida”:

O argumento de que a qualidade estética das obras da época pré-burguesa seria superior à da arte moderna por causa de sua inteireza, coerência e evidência imediata resvala em valores eternos requeitados. A superioridade qualitativa das obras de arte de épocas pretensamente repletas de sentido é contudo questionável (Adorno, 2021, pp. 48- 49).

Adorno observava o crescimento de discursos que buscavam recuperar a arte tradicional por associarem-na a uma “coerência” de sentido, uma “evidência” e uma “inteireza” que teria sido minada pelo desenvolvimento da arte moderna. Contra esses discursos restauradores e regressivos, o filósofo sustenta ser preciso encarar a perda de invariantes dentro das artes como um processo social profundo: a “nova” arte, em seu caminho de emancipação das regras e da autoridade de uma tradição única, já não “faz sentido” conforme os parâmetros tradicionais. Para ele, não há o que retroceder no tempo em busca de uma totalidade supostamente originária a fim de resolver tal questão de perda do sentido, mas sim compreender a mudança nas práticas artísticas como uma transformação importante das linguagens das artes e de suas formas de se relacionar com as demandas sociais.

Esse fato aparentemente simples traz, no entanto, conseqüências profundas para o lugar de uma estética filosófica: como é possível ainda interpretar as obras de arte, “lê-las” a partir de conceitos? Se as regras para a apreciação da arte já não podem ser postas de forma evidente, de que

<sup>3</sup> Em minha tese de doutorado (PATRIOTA, 2021), analiso com maior profundidade a compreensão de Adorno sobre a arte moderna, discutindo os diferentes momentos de sua obra.

<sup>4</sup> A questão da função social da arte tem relação com uma ampla consideração por parte de Adorno sobre a dialética da autonomia da arte em relação à sociedade. Sobre como entender a possível função “não-funcional” da arte, ver principalmente os comentários tecidos por Bertram (2019) em relação a esta temática.

<sup>5</sup> Os termos desse debate sobre o lugar de uma crítica cultural são apresentados por Adorno principalmente nos textos “Crítica Cultural e Sociedade” (Cf. ADORNO, 1998) e “Sobre a crise da crítica literária” (GS 11)

modo seria possível refazer o lugar de uma estética filosófica? Essas são questões essenciais para Adorno – e, diríamos, ainda para a atualidade. Para o filósofo, no entanto, nenhuma norma estética invariante poderia ser invocada para responder a esse complexo de questões. Qualquer retorno a uma forma artificial de tradição indicaria a própria incapacidade do pensamento em aproximar-se da complexidade dos objetos artísticos e de suas demandas – que são, em última análise, demandas sociais. Assim, contra um retorno ideológico às estruturas pretensamente seguras da tradição, Adorno passa a invocar a importância de um tipo de crítica cultural que saiba lidar com as antinomias presentes nos objetos artísticos sem buscar resolvê-las por meio um recurso à segurança dos velhos cânones. Para ele, quando a crítica da cultura se

depara com insuficiências, não as atribui precipitadamente ao indivíduo e sua psicologia, ou à mera imagem encobridora do fracasso, mas procura derivá-las da irreconciliabilidade do próprio objeto. Essa crítica persegue a lógica de suas aporias, a insolubilidade intrínseca à própria tarefa (Adorno, 1998, p. 23).

Pode-se dizer que essa tarefa de acompanhar a insolubilidade da arte e suas aporias internas é o que guia a visão de Adorno sobre o lugar de uma estética filosófica. Em vez de prescrever normas que determinem desde cima as práticas artísticas ou que assinalem de modo peremptório o lugar da arte em relação ao contexto de práticas sociais, o filósofo busca justamente compreender as insuficiências de qualquer conceito que se pretenda invariante. Em outras palavras, trata-se de perceber o discurso estético como uma produção de conhecimento sempre parcial, localizada e portanto instável.

No entanto, é preciso advertir que isso não significa uma recusa da teoria ou uma capitulação da reflexão estética em relação aos objetos. A posição do filósofo diante da complexificação das formas artísticas não se resume à negação da possibilidade de uma estética filosófica. Pelo contrário, trata-se antes de *reformular* o pensamento estético de modo que ele possa se aproximar daquelas tensões presentes nas obras de arte. Pode-se dizer, nesse sentido, que a mudança da arte *demand*a uma mudança no pensamento estético, uma reformulação de suas premissas e tarefas. Dessa forma, a estética filosófica também é um “experimento”, uma tentativa de se acercar dos objetos artísticos e daquilo que eles poderiam suscitar em termos emancipatórios.

Um primeiro passo de reformulação do pensamento estético seria uma compreensão atenta do modo como as expressões artísticas carregam em si contradições sociais. Nesse sentido, uma análise apenas apologética dos bens culturais, que se limitasse a descrevê-los ou submetê-los a conceitos estanques seria uma forma fraca e acrítica de discurso estético. Contra uma teoria que se limita à mera descrição e conceituação das obras, seria preciso pensar em uma forma de pensamento capaz de acolher as próprias contradições expressas pela arte e pela cultura. Um exemplo importante desse processo é o modo como Adorno aborda os textos literários: no caso de Kafka, o filósofo nos indica não ser suficiente interpretar o caráter labiríntico das narrativas do autor como um simples reflexo da condição humana, assumindo este último conceito como um elemento nivelador das tensões kafkianas<sup>6</sup>. Essa forma de “explicar” a tortuosidade da obra de Kafka seria um modo de nivelar suas tensões internas, adaptando-as a uma elucidação que faça mais “sentido” e que torne sua leitura mais adaptada às projeções conceituais. Pelo contrário, uma análise estética crítica deve antes “insistir nos aspectos [do texto] que dificultam seu enquadramento” (Adorno, 1998, p. 239). A posição de uma estética e de uma crítica da cultura

<sup>6</sup>Nesse ponto, Adorno critica precisamente as leituras existencialistas da obra de Kafka, por elas terem reduzido as contradições internas das obras a uma simples ilustração da condição humana (Cf. Adorno, 1998, P. 239)

perante Kafka, assim, não seria aquela que busca tornar “legível” os processos internos de suas narrativas, mas antes trazer à tona justamente aquilo que resiste ser enquadrado, aquilo que torna difícil sua localização dentro de um quadro referencial estabelecido.

Insistir nas *lacunas* do texto é justamente o que Adorno busca realizar no ensaio “Anotações sobre Kafka”, quando se aproxima da obra do escritor tcheco como uma “escrita que continuamente obscurece e esconde o que quer dizer” (Ibid., p. 242). Interpretar Kafka, nesse sentido, significa rastrear seus elementos inconclusivos e a dinâmica própria daquilo que nos aparenta ser “incompreensível”. Assim, a obra demanda não simplesmente um leitor passivo, que recebe diretamente o conteúdo veiculado pela escrita, mas um leitor que ativamente adentre seus labirintos, um leitor capaz de se concentrar nos “pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis e intransparentes” (Ibid., p. 243) de suas narrativas. Por sua vez, é somente a partir de uma leitura que se coloque aberta à incongruência que há, para Adorno, o exercício de uma estética filosófica de caráter crítico.

O foco de Adorno na obra de Kafka e posteriormente na de Beckett não é acidental. Trata-se de dois autores que remetem de forma paradigmática à desintegração do sentido operada pela arte moderna. Dito de outro modo, tais obras exigem o descentramento das expectativas de sentido que projetamos comumente sobre as narrativas literárias e, em última análise, sobre os objetos artísticos. Diríamos que é esse aspecto de uma escrita marcada por pontos cegos, uma escrita para qual se perdeu a chave de leitura, que Adorno considerará como um dos elementos centrais para a arte moderna. Em vez de supormos a completa legibilidade dos objetos a partir de conceitos, devemos antes reformular nosso pensamento estético para que ele se irmane à própria resistência manifestada pelas obras de arte. Ao buscar se aproximar dessa incomunicabilidade da arte, Adorno resgatará o conceito de “écriture”, ideia que em grande medida condensa seus esforços teóricos no sentido de se acercar da linguagem crítica das obras de arte. A seguir, investigaremos precisamente como surge esse conceito em suas obras e de que modo ele aponta para uma consideração importante sobre o caráter linguístico da arte.

## **2 A “ÉCRITURE”: LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NAS FRONTEIRAS DO SENTIDO**

Nos anos 1950 e 1960, Adorno se tornou muito próximo do crítico e colecionador de arte Daniel-Henry Kahnweiler, conhecido por suas análises do cubismo. Essa proximidade, como veremos, renderá reflexões importantes sobre o caráter linguístico da arte e o modo como se configura a experiência estética no modernismo. Mais especificamente em sua obra *Confessions Esthétiques*, Kahnweiler busca abordar as características disruptivas do cubismo, discutindo como o movimento representava um passo importante de liberdade artística. Para ele, uma das principais contribuições dos pintores cubistas foi a de ter se desvinculado da tradição do perspectivismo: em vez de representar os objetos de acordo com as leis da perspectiva, que impunham um tipo de visão imóvel e centrada, os cubistas teriam conseguido figurar na tela os próprios movimentos dispersos que configuram a experiência visual de um objeto. Nesse sentido, indo contra as técnicas de ilusionismo vinculadas a uma longa tradição perspectivista, os cubistas se abriram à experiência da visualidade como um processo dinâmico e descentrado, criando assim uma *nova linguagem*. Para Kahnweiler, essa



“Écriture”, linguagem e experiência estética: reflexões a partir de Theodor W. Adorno  
PATRIOTA, Raquel

nova linguagem deu à pintura uma liberdade sem precedentes. Ela já não está limitada à imagem ótica mais ou menos verosímil que descreve o objeto a partir de um único ponto de vista. Pode, para dar uma representação completa das características primárias do objeto, representá-las sob a forma de desenho estereométrico no plano, ou, através de várias representações do mesmo objeto, fornecer um estudo analítico desse objeto que o espectador volta a fundir no seu espírito (Kahnweiler, 1949, p. 12, tradução nossa).

A nova linguagem cubista representaria, para Kahnweiler, um tipo radicalmente distinto de construção de sentido: não se trata de simplesmente representar o objeto através de recursos imitativos, mas de registrar na tela a múltipla experiência do contato com tal objeto – considerando que nossas experiências são dinâmicas e nossa visualidade, descentrada. Assim, as figuras “deformadas” das pinturas cubistas aproximam-se dos movimentos descontínuos de nossa experiência visual, considerando-a em sua multiplicidade e dinamicidade. Isso nos lembra, como bem indica O’Neill, “que o objeto cubista resulta da experiência vivenciada” (2017, p. 89), e que o grande esforço dos pintores cubistas teria sido “juntar tal multiplicidade [da experiência] à superfície e simultaneamente assimilar as fases divergentes e contraditórias do ato de ver” (Id., Ibid.). Os cubistas teriam conseguido, então, *recodificar* ou *reescrever* a experiência dos objetos a partir de uma nova linguagem pictórica, que agora se aproxima dos movimentos complexos e ambíguos da experiência visual. Diante disso, Kahnweiler conclui que a grande contribuição do cubismo foi a de fornecer “à arte plástica a possibilidade de transmitir ao espectador as experiências visuais do artista sem uma imitação ilusionista” (1963, p. 10). A partir dessa capacidade de condensar as experiências, Kahnweiler conclui que o cubismo “reconheceu que toda arte plástica não é senão uma *escrita* [*écriture*], na qual o espectador lê os signos e não um reflexo da natureza” (Id., Ibid.). Neste ponto, o teórico assinala justamente a autonomia construtiva da arte: não se trata mais de buscar nas artes plásticas uma representação fiel da natureza, mas de entendê-las como espaço de criação de uma nova linguagem em que o movimento da experiência pode ser revivido pelo espectador através de seus esforços cognitivos. Como bem assinala O’Neill, isso quer dizer que a análise de Kahnweiler acerca do cubismo também pressupõe a “incitação de um processo intelectual” (2017, p. 97): o receptor não é passivo, mas deve se engajar ativamente na interpretação da obra de arte.

Adorno não só leu com atenção a obra de Kahnweiler e suas interpretações do cubismo, como também debateu com o crítico em diversas ocasiões<sup>7</sup>, tendo incorporado algumas de suas reflexões e as estendido para além do debate em torno das artes visuais. Sua intenção era a de compreender justamente o caráter linguístico da arte como uma via de aproximação à complexidade da experiência estética contemporânea. Trata-se de discutir como as contradições sociais e históricas, as contradições da própria experiência, podem se inscrever numa obra de arte e como elas podem ser interpretadas e refeitas no momento da recepção. Diante de um quadro de incertezas sobre o lugar de uma estética filosófica, como vimos, essas questões se tornariam centrais. É assim, por exemplo, que surge em sua *Teoria Estética* a ideia de que toda arte é uma forma de *écriture*, de escrita:

O conceito de *écriture* tornou-se relevante nos debates mais recentes, nomeadamente sobre as artes visuais, provavelmente inspirado pelas obras de Klee que se assemelham a uma escrita rabiscada. Esta categoria do modernismo

<sup>7</sup> Adorno participou de debates radiofônicos com Kahnweiler (cf. SCHWARZ, 2011) e manteve com ele uma frequente troca de cartas, que demonstram uma afinidade intelectual e um compartilhamento importante de ideias.

ilumina o passado; todas as obras de arte são uma escrita (...) *As obras de arte são linguagem apenas como escrita [Schrift]* (GS 7, p. 189, ênfase nossa).

Aqui Adorno deixa clara a importância da noção de *écriture*: todas as obras de arte comportam-se como uma escrita e são consideradas linguagem nesses termos. A referência aos debates “mais recentes” sobre as artes visuais relaciona-se justamente às contribuições de Kahnweiler – que também havia tecido conexões entre as obras de Paul Klee e os desenvolvimentos do cubismo<sup>8</sup>. No caso de Adorno, no entanto, trata-se de investigar como esse elemento da *écriture* pode representar o próprio caráter linguístico da arte, para além de uma análise restrita das artes visuais.

A investigação acerca do conceito de *écriture* como registro da experiência nas artes pode ser encontrada no texto de Adorno “Sobre algumas relações entre música e pintura”. Nele, Adorno tece relações entre a forma espacial da pintura e a forma temporal da música<sup>9</sup> justamente fazendo recurso à noção mediadora de *écriture*. Importa notar também que o texto é dedicado a Kahnweiler, demonstrando justamente a importância de suas considerações para o pensamento do filósofo. Ao longo do ensaio, Adorno nos indica que embora música e pintura pareçam ser gêneros artísticos profundamente distintos, eles se aproximam e se entrelaçam, na medida em que ambos seriam uma forma de escrita:

Se hoje, como indica o termo *écriture*, a pintura se aproxima da escrita [*Schrift*], isso não significa outra coisa senão que, como tudo o que é subcutâneo na arte contemporânea, a temporalidade latente no quadro irrompe; [a pintura] abandona a ilusão da intemporalidade absoluta, juntamente com outras ilusões. A escrita é intemporal enquanto imagem do temporal. Ao fixá-lo, traduz-se de novo no tempo através do ato de leitura que prescreve (cf. GS 16, p. 633, tradução nossa).

O ato da escrita pressupõe dois movimentos, tal como Adorno bem indica nessa passagem: de um lado, a ideia de inscrição e de *registro*, que revela a dimensão da *fixação* de um código; e, de outro lado, a possibilidade de “leitura”, que demonstra o desenvolvimento temporal da obra, isto é, o modo como ela é interpretada e atualizada ao longo da história. Importa a Adorno entender o que ocorre justamente nesse processo entre a construção de uma obra – o momento em que ela é produzida através de um tipo de linguagem própria – e o instante em que ela é recebida e reativada pela recepção, na medida em que a escrita ganha movimento temporal pela carga histórica da experiência. Mais do que isso, a referência ao abandono da “ilusão” refere-se justamente à argumentação de Kahnweiler, i.e., à ideia de que a escrita cubista demonstra um passo importante das artes visuais no sentido de abandono das técnicas ilusionistas e do perspectivismo, descentrando os processos construtivos nas artes visuais.

Assim, põe-se um problema importante de como se dá o caráter linguístico da arte, ou como a arte pode sedimentar um teor [*Gehalt*] de verdade. Sobre isso, Adorno nos adverte no mesmo texto que “A *écriture* na música e na pintura não pode ser uma escrita direta, mas apenas uma escrita cifrada (...)” (GS 16, p. 634). O que Adorno passa a indicar nesse ponto será essencial

<sup>8</sup> Mais especificamente no texto “A propos d’une conférence de Paul Klee”, em *Confessions esthétiques* (Kahnweiler, 1963).

<sup>9</sup> Adorno começa a tecer, a partir dessa discussão, um caminho que levará à ideia de convergência das artes. Para uma discussão mais aprofundada sobre as relações entre música e pintura na obra de Adorno, ver Socha (2019).



para a configuração de sua *Teoria Estética*, bem como para o conjunto de seus textos mais tardios: o caráter linguístico da arte não é denotativo, ou seja, as artes não comunicam simplesmente um sentido direto; pelo contrário, as múltiplas expressões artísticas se aproximam ao formarem um tipo de linguagem cifrada, distinta dos demais códigos comunicacionais com os quais lidamos em nossa vida prática. Ao indicar essa distinção, Adorno avança uma noção de linguagem artística que se distancia principalmente de uma visão representacional das artes. Pois para ele a arte autônoma não busca simplesmente representar uma ideia ou veicular uma informação, mas antes *deformar* os tipos de comunicação habituais, isto é, questionar os limites do sentido.

Nesse ponto entramos, portanto, em um momento de *negatividade* do caráter linguístico da arte. A arte expressaria aspectos sociais não simplesmente quando duplica ou espelha a sociedade e seus antagonismos, mas sim quando permite reconfigurá-los em uma dimensão crítica. Nesse sentido, Adorno se distancia de um paradigma representacional das artes, bem como da suposição de que as obras seriam portadoras de uma mensagem inequívoca, a ser diretamente acessada no momento da interpretação. Como bem observa Plass (2006), em Adorno, “para que a arte seja arte, deve haver algo nela que não pode ser decifrado e que resista toda interpretação conclusiva: a própria incompreensibilidade” (p. 51, tradução nossa).

Como vimos, é justamente essa incompreensibilidade, os pontos cegos da narrativa, aquilo que Adorno recuperava em Kafka. No desenvolvimento do pensamento de Adorno, no entanto, essa incompreensibilidade ganha nome: trata-se precisamente do modo próprio de *écriture* das obras – que, conforme sustentamos, envolve os polos da produção e da recepção. A *écriture* como desvio ou deformação representa justamente o caráter de resistência da arte a uma manifestação direta de sentido, de modo que seu código permaneceria cifrado, distinto de uma linguagem denotativa. Assim diz Adorno que as obras de arte “tornam-se *écriture*, para usar o termo de Kahnweiler, através da ‘déformation’” (GS 16, p. 640, tradução nossa). Por sua vez, a “deformação” cubista a que se refere Kahnweiler diz respeito ao modo como é possível manter a multiplicidade e a contradição dentro do próprio princípio construtivo de uma obra de arte. Deformação, desse modo, seria o modo particular como as obras conseguem incorporar a multiplicidade na unidade, inscrever a “experiência vivida” no objeto (cf. Kahnweiler, 1963, p. 175, tradução nossa) ou, como afirma Adorno, “inserir o caos na ordem” (GS 7, p. 144, tradução nossa). Trata-se justamente de indicar como o princípio construtivo de uma obra de arte pode abrigar a incongruência, o desvio semântico e, mais especificamente, a ilogicidade que corresponderia à própria experiência.

Não acidentalmente, Adorno passa a recuperar a ideia de “montagem” para abordar a dialética entre unidade e multiplicidade na obra de arte: mais especificamente em seu texto “Transparências do filme” o filósofo nos indica, por exemplo, que a montagem “não intervém nas coisas, mas as põe numa constelação escrita (*schrifthafte Konstellation*)” (GS 10.1, p. 358, tradução nossa). Embora a perspectiva de Adorno sobre a montagem se apresente em muitos momentos como ambivalente<sup>10</sup>, pode-se dizer que a recuperação dessa ideia em sua obra tardia indica precisamente a importância de um tipo de construção estética que abrigue a incongruência. Sendo o processo de montagem um tipo de arranjo de materiais artísticos que privilegia o choque e a discrepância de seus elementos internos, “os resíduos montados deixam cicatrizes visíveis no sentido” (GS 7, p. 233, tradução nossa). Assim, para Adorno, em termos de “micro-estrutura, toda nova arte poderia ser chamada de montagem” (Id., p. 232), posto que a arte moderna parte justamente desse instante de desintegração do sentido enquanto unidade formal niveladora.

<sup>10</sup> Ao retomar o conceito de montagem, tanto em *Transparências do Filme* quanto em sua *Teoria Estética*, Adorno considera problemático o modo como os procedimentos de montagem pode ser adotado de forma irrefletida, o que poderia levar à capitulação do momento crítico da arte.

Esse modo de incorporação da multiplicidade também trará consequências ao polo da recepção. Ao mesmo tempo em que o conceito de *écriture* nos aponta para um tipo de construção de sentido que se dá internamente à obra – por exemplo, na efetivação de uma montagem –, ela também provoca efeitos específicos no momento da interpretação, na medida em que exige uma forma de recepção descentrada. Isso significa dizer que o receptor não seria aquele que simplesmente apreende de forma direta o conteúdo da obra e o acessa sem falhas, mas sim aquele capaz de se acercar das divergências e irreconciliabilidades da obra. Tal processo acompanha necessidades sócio-históricas: “no mundo administrado, a forma adequada de recepção das obras de arte é a da comunicação do incomunicável, da ruptura da consciência reificada” (GS 7, pp. 291-292, tradução nossa). Adorno nos aponta, assim, a potencialidade da arte moderna no sentido de uma crítica e transformação da consciência reificada: na medida em que apresenta uma forma cifrada, uma escrita que resiste à interpretação, a obra também demanda do receptor o aguçamento da imaginação e da espontaneidade. No interior do “mundo administrado”, regido pela calculabilidade e previsibilidade, a escrita “deformada” das obras de arte apresentaria uma saída para a espontaneidade subjetiva.

O conceito de *écriture* deixa de ser, então, um conceito que diz respeito apenas ao processo intraestético e passa a indicar uma característica mais ampla das obras de arte, a saber, seu potencial de instaurar uma nova forma de consciência, que se estabeleça para além da reificação instaurada no mundo administrado. Desse modo, Adorno adiciona uma camada importante àquelas intuições de Kahnweiler: ao ampliar as possibilidades de inscrição do múltiplo na unidade instável de uma obra, é possível também ampliar a própria experiência de autonomia dos indivíduos na sociedade.

### 3 DESDOBRAMENTOS DA “ÉCRITURE”: RESSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS A PARTIR DE ADORNO

É interessante notar como a perspectiva de Adorno sobre a escrita das artes pode oferecer um ponto de partida para discussões mais amplas na área de estética e filosofia da arte. Decerto a conexão mais imediata e evidente<sup>11</sup> a ser feita é com a noção derrideana de “*écriture*”, presente principalmente nas obras *Da Gramatologia* e em *A Escritura e a diferença*. Assim como Adorno, Derrida buscava justamente aproximar-se das indeterminações e diferencialidades imanentes à linguagem, livrando-a das amarras de uma perspectiva racionalista – ou, nos termos do filósofo franco-magrebiano, “logocêntrica”. Em linhas gerais, o desconstrutivismo derrideano complementaria e ampliaria os esforços da estética adorniana em sua negatividade, no sentido de indicar “o potencial de que a estética forneça uma crítica da racionalidade”, ao conceber a experiência estética como “o lugar em que a racionalidade é superada” (Menke, 1999, p. xii, tradução nossa). Para essa forma de “superação”, no entanto, seria preciso uma estética que se acercasse do caráter móvel e instável da linguagem.

Similaridades surgem principalmente quando Derrida recorre à “*écriture*” para tratar do aspecto cifrado da linguagem – em especial no texto “Freud e a cena da escritura”, presente em *A Escritura e a diferença*:

<sup>11</sup> Essa conexão é estabelecida tanto por Hansen (2001) quanto por Menke (1999), embora ambos os autores analisem mais profundamente as diferenças entre as perspectivas estéticas dos filósofos.

O modelo da escrita hieroglífica reúne de maneira mais visível – mas encontramos-la em toda escritura – a diversidade dos modos e das funções dos signos no sonho. *Todo signo – verbal ou não – pode ser utilizado em níveis, em funções e configurações que não são prescritas em sua “essência”, mas nascem do jogo da diferença.* (Derrida, 1995, p. 212, ênfase nossa)

Ao evocar Freud e a relevância do caráter enigmático dos sonhos para a psicanálise, Derrida recupera a necessidade de “transgredir o sentido habitual da linguagem”, entendendo-a não apenas como expressão verbal, mas como abrangendo aspectos gestuais e psíquicos. Mais do que isso, o filósofo nos mostra que não há “essencialidade” a ser atribuída aos signos, pois que o sentido emerge de forma múltipla e dinâmica a partir do “jogo da diferença”. Nesse ponto, a cena da escrita (ou escritura) é recuperada por Derrida via Freud como materialização do aparelho psíquico, das dimensões cifradas, ocultas e não intencionais da linguagem. Sem que possamos nos aprofundar na argumentação deste autor – o que iria além dos propósitos deste artigo –, interessa-nos notar a importância desse movimento para a própria estética. Pois através de sua visada desconstrutivista, Derrida também passa a questionar como se dão os nexos semânticos das obras de arte, compreendendo-as não como portadoras de uma unidade de sentido, mas como registro de camadas instáveis de significação. Com isso, a filosofia de Derrida também “coloca em xeque a categoria da obra de arte individual como entidade fechada, contendo uma essência significativa que seria passível de ser decodificada através da apresentação de seus níveis constitutivos internos [...]” (Serra, 2011, p.121).

Nesse ponto, Derrida e Adorno aproximam-se ao proporem uma reflexão sobre a negatividade da linguagem artística, considerando justamente que “o funcionamento da linguagem requer momentos que não podem ser completamente transpostos para as condições formais e universais de validade” (Menke, 1999, p. 203). Para ambos os filósofos, os objetos estéticos encarnam ambiguidades internas e essas, por sua vez, não podem ser simplesmente remetidas a conceitos rígidos. Assim, embora perpassadas por diferenças inegáveis – principalmente no que diz respeito ao aspecto histórico e social da *écriture*<sup>12</sup> – Adorno e Derrida parecem convergir em um movimento de reorientação da estética para uma crítica aos pressupostos totalizantes da teoria.

Em um caminho semelhante, a obra de Didi-Huberman também oferece pontos de contato com os pressupostos de Adorno. Embora Benjamin seja o interlocutor mais conhecido para os textos do autor francês, é possível traçar diálogos produtivos entre suas obras e as de Adorno, principalmente no que diz respeito ao caráter linguístico da arte e a crítica aos pressupostos formalistas na estética e na história da arte. Como se sabe, o principal pressuposto da obra de Didi-Huberman consiste em realizar uma “história crítica” da história da arte (cf. Didi-Huberman, 2005, p. 4). Trata-se de questionar os pressupostos formalistas que tradicionalmente minimizaram as contradições e antinomias internas das imagens a fim de melhor incorporá-las a um discurso explicativo e racional. Sob o véu de uma ciência “clara e distinta” aplicada à disciplina da história da arte, as imagens foram subsumidas às operações dos conceitos: “o todo do visível parece ter sido [...] lido e decifrado, segundo a semiologia segura e apodítica de um diagnóstico médico” (Ibid., p. 3). Para Didi-Huberman, trata-se principalmente de questionar o que teria sido deixado de lado ao longo desse processo de consolidação da disciplina – compreendendo principalmente os paradigmas teóricos de Vasari e Panofsky. Para o autor, tal desenvolvimento foi sobretudo

<sup>12</sup> Hansen (2001) trata bem dessas diferenças em seu importante ensaio “Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer”, observando sobretudo como a perspectiva de Adorno está mais ancorada em um tipo de crítica histórica às configurações do mundo administrado.

marcado pela busca de uma “leitura” do visível que nivelaria os aspectos contraditórios e antinômicos das imagens, resolvendo-os a favor de uma adequação, ao pleno ajuste a conceitos. A fim de desfazer essa tendência formalista, seria necessário repensar o modo como lidamos com as imagens, como habitualmente as compreendemos dentro das nossas expectativas de sentido. Trata-se de questionar a ideia de que a eficácia das imagens residiria necessariamente numa transmissão direta de conhecimento, uma transmissão sem fissuras.

Nesse ponto, pode-se dizer que Didi-Huberman parte de uma posição próxima à de Adorno: para nos acercarmos da potência crítica e disruptiva das obras de arte, precisamos desfazer a necessidade de nelas buscar um sentido inequívoco. Como vimos, Adorno nos apontava a possibilidade de ler Kafka insistindo nas contradições e lacunas de suas narrativas, em vez de buscar sua pretensa resolução; Didi-Huberman, por sua vez, nos indica que refazer nossa relação com as imagens requer um reposicionamento do nosso olhar, de modo que ele possa acolher a multiplicidade das constelações de sentido abertas pelas obras de arte. Isso implica, tanto para Adorno quanto para Didi-Huberman, em assumir uma forma de “não-saber” no próprio processo de produção de conhecimento: para este último autor, trata-se de “um não-conhecimento que a imagem nos propõe” (2005, p. 19), na medida em que ela nos provoca a abrir um universo de possibilidades de geração de sentido; para Adorno, a negatividade da experiência estética demonstra que o “não-saber exprime algo de incontornável na arte” (GS 10.1, p. 45), considerando que ela faz ruir as pretensões de um saber universalizante. No entanto, é preciso advertir que para os dois autores não se trata de simplesmente inserir as artes no âmbito do “sem sentido”, ou do simplesmente irracional. Pelo contrário, trata-se muito mais de reconfigurar as disciplinas – de estética e da história da arte – para que elas se aproximem dos múltiplos modos de produção de sentido operados pelas obras de arte. Em Adorno, o processo de *écriture* nos aponta justamente para isso: um tipo de jogo semântico que não segue as mesmas regras das demais formas de transmissão de conhecimento e que, por isso mesmo, requer a “deformação” dos modos habituais de leitura e interpretação, sua recomposição crítica.

Didi-Huberman também recorre expressamente a Adorno ao longo da obra *Remontagens do tempo sofrido*, fazendo referência mais especificamente ao texto “O ensaio como forma”. Em tal texto, Adorno buscava precisamente recuperar a forma ensaística como capaz de abrigar uma maior liberdade do pensamento, na medida em que não submete o pensamento às exigências de um método engessado. Em sua forma, o ensaio “se revolta contra sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seria digno da filosofia” (Adorno, 2003, p. 25). Justamente por não se conformar às regras da “clareza e distinção”, a forma ensaística poderia abrigar o contato com a mutabilidade da experiência estética. É justamente essa liberdade formal do ensaio, que não é construído por uma ordem fixa e que permite a expressão de anacronismos (Id., *Ibid.*) aquilo que Didi-Huberman recupera da contribuição de Adorno. Como indica Sigrid Weigel, a partir desse ponto a relação que se constrói entre os dois autores vai se tornando mais profunda, assumindo reflexões importantes sobre a legibilidade das imagens, a possibilidade de uma crítica da racionalidade, entre outros tópicos que perpassam a obra de Adorno (Cf. Weigel, 2018, p. 42).

Aqui não poderíamos abordar todos esses pontos de convergência, que certamente envolveriam um estudo mais aprofundado e cuidadoso. Para os propósitos desse artigo, importa muito mais perceber como a obra de Adorno aponta para um movimento importante – e ainda em curso – de aproximação às formas múltiplas de geração de sentido nas artes. Mais do que isso, Adorno reivindica o lugar de uma estética e de uma forma de pensamento que possa aprender com as novas linguagens das artes, aproximando-se delas não para projetar desde fora expectativas conceituais e explicativas, mas para resgatar as formas de experiência que se inscrevem nas obras através daqueles processos que envolvem a complexidade da “*écriture*”. Isso indica, conforme

discutimos, a necessidade de refazer nossos modos de ler e ver as obras, um processo que demanda não nossa simples passividade, mas antes de tudo nosso engajamento crítico.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Gesammelte Schriften in 20 Bänden**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Digitale Bibliothek (CD-ROM), 1972-86. (Citada como GS, seguida do volume).

ADORNO, T.W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, T. W. **Prismas: Crítica Cultural e Sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ADORNO, T. W. **Sem diretriz – Parva Aesthetica**. Trad. Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

BERTRAM, G. **A Teoria Estética de Adorno e a questão da eficácia social da arte**. Tradução de Raquel Patriota e Ricardo Lira. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v.3 n.2, Dossiê Theodor W. Adorno, 2º semestre de 2019, pp. 85-111.

DÉCARIE, I. “Images pour que notre main s’émeuve: regard, écriture et survivance chez Georges Didi-Huberman”. *Études françaises*, 51(2), pp. 101–118, 2015.

DERRIDA, J. **A Escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DIDI-HUBERMAN, G. **Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art**. Tradução de John Goodman. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.

HANSEN, M. **Mass culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer**. *New German Critique*, (Nº 56): pp. 43-73, 2001.

KAHNWEILER, D. -H. **Confessions esthétiques**. Paris: Gallimard, 1963.

KAHNWEILER, D. -H. **The Rise of Cubism**. New York: Wittenborn, Schultz, 1949.

MENKE, C. **The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida**. Tradução de Neil Solomon. Cambridge: The MIT Press, 1999.

O’NEILL, E. “Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramár”. *In: ARS*, São Paulo, 15(31), pp. 85-102, 2017.

OSBORNE, P. **Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art**. London and New York: Verso, 2013.

PATRIOTA, R. **Theodor Adorno e a construção do modernismo artístico**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2021

PLASS, U. **Language and History in Adorno's Notes to Literature**. New York: Routledge, 2006.

REBENTISCH, J. **Aesthetik der Installation**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

SCHWARZ, M. “Öffentliche Gespräche. Mit einer Chronologie”. In: **Adorno Handbuch**, Eds. R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Doohm, 321-331. Berlin: J.B. Metzler, 2019.

SERRA, A. M. “A restância do traço e a desconstrução da origem na estética quase-transcendental de Jacques Derrida”. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.10, p. 120-134, abr. 2011.

SOCHA, E. “Lessing na estética de Adorno: música, pintura e a questão da pseudomorfose”. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 42, n. 3, p. 91-118, Jul./Set., 2019.

WEIGEL, S. The **Readability of Images (and) of History**. Tradução de Michiel Rys e Jan Vanvelk. *Angelaki*. 23:4, pp. 42-46, 2018.