



NOTAS SOBRE A QUESTÃO DO FIM DA ARTE EM HEGEL E ADORNO

NOTAS SOBRE LA CUESTIÓN DEL FIN DEL ARTE EN HEGEL Y ADORNO

NOTES ON THE QUESTION OF THE END OF ART IN HEGEL AND ADORNO

Bruno Luciano de Paiva Silva¹

Resumo:

O presente artigo aborda a questão do fim da arte em Hegel e Adorno. O artigo está dividido em dois momentos: (a) apresenta teorias da beleza e da história da arte como base para uma aproximação inicial à questão do fim da arte; (b) no segundo momento, aborda o tema na *Teoria Estética* de Adorno e como esse tema hegeliano é recebido em sua filosofia. A metodologia empregada neste artigo é a pesquisa bibliográfica.

Palavras-chave: fim da arte; F. Hegel; T. Adorno.

Abstract:

This article examines the question of the end of art in Hegel and Adorno. It is divided into two parts: (a) we will address the theories about beauty and the history of art as a basis for a first approach to the question of the end of art; (b) and, in the second part, we examine the theme in Adorno's *Aesthetic Theory* and how this Hegelian theme is reflected in his philosophy. The methodology employed in this article is bibliographical research.

Keywords: end of art; F. Hegel; T. Adorno.

Resumen:

Este artículo aborda la cuestión del fin del arte en Hegel y Adorno. Se divide en dos secciones: (a) presentamos teorías de la belleza y sobre la historia del arte como requisito para una primera aproximación a la cuestión del fin del arte; (b) en la segunda sección, abordamos el tema en la *Teoría Estética* de Adorno y cómo este tema hegeliano se refleja en su filosofía. La metodología empleada en este artículo es la investigación bibliográfica.

Palabras clave: fin del arte; F. Hegel; T. Adorno.

¹ Doutor em Filosofia (UFMG) e estágio pós-doutoral em Educação (PUC-MG). Professor de Filosofia na Faculdade FAMART-MG. E-mail: brunopaiava1818@gmail.com.

Introdução

O escopo principal do presente artigo é refletir sobre o tema do fim da arte a partir de Hegel, que foi um dos precursores em levantar e responder a essa questão, e de Theodor Adorno, que abordou esse tema em sua *Teoria Estética*. A nossa hipótese é que, para pensar nesse tema hoje, é fundamental a retomada das duas propostas apresentadas aqui. Desse modo, o artigo está dividido em dois momentos: (a) apresentaremos as teorias da beleza e da história da arte como pré-requisito para uma aproximação da questão do fim da arte; e (b) no segundo momento, abordaremos o tema na *Teoria Estética* de Adorno e a forma como se dá a recepção desse tema hegeliano em sua filosofia.

O tema do fim da arte em Hegel e Adorno

Das teorias da beleza e da história da arte à questão do fim da arte em Hegel

Os *Cursos de Estética* de Hegel (1999-2004), ministrados na década de 1820 em Berlim, encontram-se em mais de mil páginas e refletem a complexidade de seu pensamento estético. Por isso, teremos como tema, no presente trabalho, um componente essencial da sua teoria estética: a questão do fim da arte. Mas, antes, é preciso esclarecer, para construir uma adequada compreensão do tema proposto, dois importantes aspectos da sua teoria estética: a teoria da beleza e a teoria da história da arte. Desse modo, o presente trabalho divide-se em dois momentos: (a) apresentaremos as teorias da beleza e da história da arte como pré-requisito para a compreensão da gênese da questão do fim da arte em Hegel; e (b) no segundo momento, explicitaremos a questão do fim da arte em Hegel, mostrando sempre a sua atualidade e complexidade.

A teoria hegeliana da beleza constitui um elemento essencial para a compreensão da difícil e complexa questão do fim da arte proposta pela sua filosofia da arte. Hegel define, no primeiro volume dos *Cursos de Estética*, a ideia de beleza como a “aparência sensível da ideia”.

O belo se determina, desse modo, como aparência (*Scheinen*) sensível da Ideia. Pois o sensível e objetivo em geral não guardam na beleza nenhuma autonomia em si mesmos, mas tem de abdicar da imediatez de seu ser, já que este ser é apenas existência e objetividade do conceito e é posto enquanto uma realidade que expõe (*zur Darstellung bringt*) o conceito enquanto em unidade com sua objetividade e, por isso, nesta existência objetiva, que apenas vale como aparência do conceito, expõe a própria Ideia (Hegel, 2015, p. 126).

Além disso, a beleza tem como conteúdo – e é isso que faz dela uma arte verdadeira – a ideia do humano. A sua teoria valoriza mais as aparências e ações humanas do que a beleza natural, como, por exemplo, um pôr do sol ou um pássaro voando. Essa concepção metafísica de beleza, fundamentada no princípio da autoconsciência, aponta para estágios de beleza que correspondem a estágios em que a autoconsciência se torna sensível.

A concepção hegeliana de beleza contém outro princípio: o princípio de perfeição. Para Hegel, um juízo de beleza, em geral, avalia se uma imagem bela (aquilo que é capaz de expressar a dimensão divina) é realizada em uma obra de arte ou em um objeto natural. O conceito de beleza alcança, segundo Hegel, a perfeição como autocorrespondência, como consequência de sua idealização e da unidade orgânica, isto é, da sua capacidade de organização ou de integração. A concepção hegeliana de beleza ideal corresponde, portanto, à realização de ambos os princípios em uma obra de arte.

A ideia de beleza, segundo Hegel, revela a verdade absoluta por intermédio da percepção, pois a autêntica obra de arte contém um elemento metafísico que desvela o “divino”. A beleza traz um conhecimento metafísico que é a expressão da “verdade absoluta”. Entretanto, esse não é o único aspecto essencial da ideia de beleza de Hegel; há outro importante aspecto: o histórico. Segundo Hegel, a análise da obra de arte precisa levar em consideração o contexto histórico-social em que ela foi produzida e orienta que a beleza artística deve ser compreendida e analisada sempre em termos históricos. Com isso, a história humana é transformada, para Robert Wicks (in Hegel, 2014, p. 98), pela “substituição de civilizações ultrapassadas por novas civilizações, o perfil da beleza artística transforma-se à medida que cada novo estágio do desenvolvimento global da autoconsciência entra em cena”. Em cada momento histórico de uma civilização, para Hegel, prevalecerá um modo de expressão do “absoluto”: a arte, a religião e a filosofia. Essas maneiras de expressão do absoluto, que refletem os valores intrínsecos de uma sociedade, conduzem, em Hegel, à sua teoria da história da arte; isto é, conduzem a uma

tríplice divisão estilística da história da arte nos períodos: simbólico, clássico e romântico. A arte simbólica buscava expressar o “divino” por meio de símbolos, como, por exemplo, entre os egípcios, que representavam as suas divindades através de símbolos de animais. Por outro lado, os gregos, para Hegel, transformaram a concepção egípcia do absoluto em uma concepção centrada no ser humano, construindo uma arte mais verdadeira e autêntica acerca do “divino”. Mas, com a ascensão do cristianismo, a concepção grega cede lugar a uma concepção mais pessoal: a fase romântica. Com ela, a civilização moderna alcançou seu ápice na expressão estética, resultando na questão do fim da arte.

Vimos, no primeiro momento, que a questão do fim da arte em Hegel é resultado de sua interpretação do modo como o período grego transforma-se no cristianismo. Mesmo propondo uma divisão geral da história em períodos clássico e cristão, Hegel não demonstrou, a exemplo de seus contemporâneos, como Schiller e Schelling, uma tendência a valorizar a perspectiva clássica em detrimento da perspectiva cristã. A consequência disso foi a sua tese do “fim da arte”.

A questão do fim da arte, em Hegel, pode ser entendida, em linhas gerais, como o momento em que a obra de arte (isto é, a própria arte) já não representa os interesses mais significativos e essenciais da humanidade. Por isso, a arte, segundo Hegel, chegou ao fim. No entanto, é preciso entender o termo “fim” presente na expressão “fim da arte”: Hegel acreditava que a produção artística deixaria de existir totalmente em algum momento no desenvolvimento da história humana? Hegel acreditava que a arte não conseguiria expressar os mais profundos anseios da humanidade?

Para Robert Wicks, a noção hegeliana do desenvolvimento cultural (“da sensação ao conceito”, isto é, da arte à filosofia) fornece uma pista para esclarecermos tais questões, já que nesse modelo cada civilização segue essa lógica durante o seu desenvolvimento cultural, iniciando pela expressão artística, que expressa os valores intrínsecos da cultura, a qual é substituída, posteriormente, pela religião e pela filosofia.

A tese de Hegel sobre o ‘fim da arte’ indica, portanto, um perene, ou atemporal, ‘fim’ da arte. Se combinarmos isso com a afirmação mais conhecida de Hegel de que as épocas posteriores sempre sustentam níveis mais elevados de autoconsciência que as épocas anteriores, descobriremos no interior da história dois ritmos distintos de mudança, um progressivo e outro cíclico. Ao longo da dimensão progressiva, a autoconsciência aumenta gradualmente à medida que a humanidade se aproxima do perfeito estado racional. Ao longo da dimensão

cíclica, o padrão ‘arte-religião-filosofia’ constantemente reitera-se na medida em que todas as épocas têm uma ascensão e uma queda. Na interface entre as épocas, há uma transformação da filosofia, em um nível inferior de autoconsciência, para a arte, em um nível superior de autoconsciência. Nessa dimensão cíclica da mudança histórica, a tese de Hegel do ‘fim da arte’ dá origem e conduz ao surgimento da arte romântica e, com isso, à transição inevitável da expressão artística para a expressão religiosa e filosófica como os modos culturais preferidos (Wicks, 2014, p. 98).

O ponto nevrágico da abordagem hegeliana da questão do fim da arte localiza-se na função que a arte tem como expressão de um mundo. Por isso, Marco Aurélio Werle (2011, p. 39) afirma que “o terreno de abordagem desses problemas é, portanto, a história. Sob este prisma, o fim da arte é uma noção temporal, que diz respeito à dinâmica do espírito humano na história”. Estas breves reflexões sobre este rico e complexo tema em Hegel refletem, ainda nas palavras de Werle (2013, p. 29), a herança da estética de Hegel na atualidade, ao permitir lançar luz sobre “uma possibilidade de compreensão da situação atual no contexto maior da história do pensamento”.

O tema hegeliano do fim da arte não significa, portanto, o desaparecimento da atividade artística no contexto social, mas se caracteriza, sobretudo, pela perda da sua posição privilegiada como forma de expressão do Espírito Absoluto. Na modernidade, a arte já não é capaz, segundo Hegel (2015), de conciliar, de maneira imediata, verdade e forma sensível, como acontecia, por exemplo, na filosofia grega. Com isso, a arte se tornou secundária (em relação à Filosofia, por exemplo) como forma de expressão da verdade. Veremos, a seguir, de que maneira Adorno dialoga com a tese hegeliana e como ele desenvolve o tema do fim da arte em sua reflexão estética.

Desartificação da arte e Fim da arte em Adorno

A noção de desartificação da arte, para Duarte (2007) e Süsskind (2017), é uma das principais e mais fecundas contribuições de Adorno para pensar as produções artísticas na contemporaneidade e para retomar a crítica à indústria cultural. Na *Teoria Estética*, ela aparece pela primeira vez em uma seção intitulada “Desartificação da arte; para a crítica da indústria cultural”, na qual Adorno retoma, no primeiro parágrafo, o tema da perda da evidência da arte no mundo contemporâneo, afirmando que ela recusa essa

situação não apenas com seus procedimentos, mas também com o questionamento sobre seu próprio conceito. Em seguida, ao referir-se a uma “arte menor”, que existia no passado e coexistia com a arte autônoma antes de ser apropriada pela indústria cultural, Adorno entende que a desartificação é, antes de qualquer coisa, inerente à abordagem do público, vítima da semiformação provocada pela cultura de massas, em relação à arte que ainda poderia ser entendida como autêntica.

Os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo da vida social atual – mas não a falsidade deste – muito mais claramente do que aqueles que ainda se recordam do que era outrora uma obra de arte. Impõem para a *Entkunstung* da arte. A paixão do palpável, de não deixar nenhuma obra ser o que é, de a acomodar, de diminuir sua distância em relação ao espectador, é um sintoma indubitável de tal tendência. A diferença humilhante entre a arte e a vida que eles vivem e na qual não querem ser perturbados, porque já não suportariam o desgosto, tem de desaparecer: tal é a base subjetiva da classificação da arte entre os bens de consumo mediante vested interests (Adorno, 1988, p. 34-35).

Em outra seção da *Teoria estética*, intitulada “Caráter de enigma e Compreensão”, Adorno apresenta um argumento semelhante, no qual aponta para a possibilidade de a desartificação resultar de uma incompreensão generalizada do público e para a dificuldade de convencer àquele que, ao se encontrar totalmente adaptado aos preceitos ideológicos da indústria cultural, já perdeu inteiramente a noção de o que seria uma expressão de uma arte verdadeira:

É impossível explicar a broncos o que é a arte; não poderiam introduzir na sua experiência viva a compreensão intelectual. Está neles tão sobrevalorizado o princípio de realidade que interdiz sem mais o comportamento estético; aguilhoada pela aprovação cultural da arte, a amusia transforma-se frequentemente em agressão e é esta que move, hoje, a consciência geral para a *Entkunstung* da arte (Adorno, 1988, p. 186-187).

Observa-se, no trecho citado, o comportamento típico das massas no sentido da incompreensão da arte contemporânea e de toda a sua tradição histórica, conduzindo a um tratamento das obras como produtos de consumo, provocando, assim, uma degradação da arte autêntica. Esse fato, segundo Adorno, permite compreender a desartificação como uma projeção feita pelo público semiformado no âmbito da indústria cultural, devido ao vazio de sua formação cultural, degradando a arte por não se pôr à altura da arte:

[...] como tabula rasa de projeções subjetivas, a obra de arte desqualifica-se. Os polos da sua *Entkunstung* são os seguintes: por um lado, torna-se coisa entre coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento este mecanismo e explora-o (Adorno, 1988, p. 35-36).

Duarte (2007, p. 25) propõe recordar a teoria da “falsa projeção”, exposta no capítulo “Elementos do antisemitismo” da *Dialética do esclarecimento*, para compreender a desartificação “como incompreensão das manifestações estéticas em virtude de uma projeção depauperada, implícita na referência ao eco padronizado de si mesmo”.

Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer afirmam, sob clara influência kantiana, que a atividade subjetiva é a chave para superar a separação entre interioridade e exterioridade. O problema, nesse caso, é que os indivíduos semiformados pela indústria cultural são incapazes, na maioria das vezes, de realizar a “atividade subjetiva”, absorvendo, assim, padrões comportamentais e perceptivos impostos pelo mundo administrado e devolvendo-os ao exterior, de modo acrítico, por meio de uma projeção danificada, denominada pelos autores como “falsa projeção”. Por isso, não seria, para Duarte (2007, p. 26), “errado falar na desartificação, a princípio, como a falsa projeção dirigida àqueles construtos estéticos a que se têm chamado, desde muito tempo, obras de arte” e que, por isso, impedem a experiência estética do teor de verdade. Adorno destaca, em outra passagem, o aspecto falso da projeção, por meio do qual as camadas mais amplas da população entendem as manifestações artísticas:

Enquanto a tese do carácter projetivo da arte ignora a sua objetividade – a sua qualidade e o seu conteúdo de verdade – e fica aquém de um conceito enfático de arte, ela tem peso como expressão de uma tendência histórica. O seu pedantismo a respeito das obras de arte corresponde à caricatura positivista do Iluminismo, à razão subjetiva libertada. O seu predomínio social estende-se às obras. Essa tendência, que mediante a *Entkunstung* gostaria de tornar impossíveis as obras de arte, não pode ser travada sob o pretexto de que a arte existe necessariamente: isso em nenhum lugar se encontra escrito. Importa aqui apenas ter em conta a plena consequência da teoria da projeção, a negação da arte. De outro modo, a teoria da projeção corre para a sua vergonhosa neutralização, segundo o esquema da indústria cultural (Adorno, 1988, p. 404).

Süssekind (2017) chama a atenção, na seção “Transcendência estética e desencantamento” da *Teoria Estética*, para a relação entre a noção de desartificação da arte e a teoria da aura de Walter Benjamin. Para o autor, a partir da teoria benjaminiana,

a noção de desartificação pode ser revalorizada como um conceito ajustado à era da reproducibilidade técnica. Nesse caso, essa noção assumiria um projeto de destruição do caráter aurático das criações artísticas, com o propósito de retraduzir, em linguagem artística, elementos presentes no mundo administrado, criando, assim, um espaço de resistência para a arte, protegido das investidas da indústria cultural.

Benjamin chamou a atenção para o facto de a evolução inaugurada por Baudelaire interdizer a aura, aproximadamente como 'atmosfera'; já em Baudelaire a transcendência da aparição artística é simultaneamente realizada e negada. Sob este aspecto, a *Entkunstung* da arte não se define apenas como fase da sua liquidação, mas como sua tendência evolutiva (Adorno, 1988, p. 126).

Analisaremos, agora, a recepção adorniana do tema do fim da arte. Um primeiro aspecto que merece destaque consiste na constatação de que a arte (ainda) não deixou de existir: "(...) o fim da arte por ele prognosticado dentro de cento e cinquenta anos não teve lugar" (Adorno, 1988, p. 314-315). Ele ressalta, no mundo atual, não só a existência de movimentos que ameaçam fazer cessar a arte, como também não só a sobrevida concreta da arte, bem como a consciência, por parte dos artistas, de que a arte deve continuar.

Em relação ao desaparecimento da arte, destacam-se dois tipos de ameaça: (a) a indústria cultural, que surge no momento em que as obras de arte, ao buscarem conquistar sua autonomia e sua independência em relação à Igreja e ao Estado, pagam um preço pela entrada no mercado, em relação ao qual precisam manter uma relação de atração e de repulsa, se não quiserem se descharacterizar. Os produtos da indústria cultural, carentes de qualquer dialética em relação ao mercado, têm sua existência garantida pelo sistema que os cria, já significando uma ameaça à existência da arte autônoma; e (b) o outro tipo de ameaça mortal à permanência da arte – que acontece simultaneamente – é o mundo administrado.

Desde a *Dialética do esclarecimento*, consolidou-se em Adorno a ideia de que a razão instrumental, surgida na modernidade com a ciência matematizada a serviço do capitalismo, transforma-se, no momento de sua realização total, em um pesado fardo para a humanidade. Isso implicaria uma "catástrofe natural da sociedade", pois as massas adquirem, mediante a intervenção manipulatória da classe dominante, um comportamento semelhante ao das forças incontroláveis da natureza.

A percepção dessa difícil situação leva Adorno ao outro aspecto da abordagem do tema do fim da arte: a sua permanência. No contexto do mundo administrado, a arte funciona como uma espécie de índice da possibilidade de sua superação:

Quanto mais a todo-poderosa indústria cultural invoca o princípio esclarecedor e o corrompe numa manipulação do humano, a fim de fazer prolongar o obscuro, tanto mais a arte opõe, ao onipotente estilo atual das luzes de néon, configurações dessa obscuridade que se quer eliminar e serve para esclarecer somente enquanto convence conscientemente o mundo, tão luminoso na aparência, de suas próprias trevas. Somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver: sua morte, hoje, como se delineia, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se opor. (Adorno, 2009, p. 22)

Nesse sentido, para Adorno, não há um fim da arte no sentido literal, ou seja, ela não desaparece do contexto social e nem se dissolve em Filosofia. O que acontece é que a arte, ao longo da modernidade, perdeu sua auto evidência, isto é, ela não é mais expressão imediata de uma verdade absoluta, mas é marcada pela negatividade, pelo campo de tensões: "tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência" (Adorno, 1988, p. 11). Adorno concorda com a tese de Hegel de que a arte não ocupa o lugar que já teve no passado, como, por exemplo, na Grécia Antiga. Para ele, a arte se tornou autônoma na modernidade, pois desconectou de suas funções religiosas, políticas e pedagógicas. Além disso, o tema do fim da arte em Adorno se constitui uma condição de possibilidade da arte moderna, uma vez que ela é consciente de sua não-reconciliação e da falência de antigas funções é que pode ser radicalmente crítica e inovadora: "a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta." (Adorno, 1988, p. 21).

Na *Teoria estética*, por exemplo, Adorno mostra que a arte moderna carrega em si um paradoxo: ao mesmo que parece estar sempre à beira do seu ocaso, é justamente isso que lhe dá sua força crítica e utópica. A função da arte, para Adorno, não é oferecer, como em Hegel, uma reconciliação entre sujeito e objeto, mas denunciar esta fratura (sujeito-objeto) e o não-idêntico no real. Portanto, Adorno retoma a tese hegeliana do fim da arte reconhecendo que a arte perdeu sua centralidade cultural e filosófica, como já notou

Hegel. No entanto, rejeita a ideia de uma morte efetiva. Para ele, a arte moderna só sobrevive ao enfrentar sua própria crise. Sua verdade está justamente na negatividade, na recusa de se reconciliar com a realidade dada. Assim, o fim da arte não significa extinção, mas a condição crítica de sua existência no presente.

Considerações finais

Apresentamos, ao longo do trabalho, a necessidade de conhecer aspectos da estética hegeliana, em especial as teorias da beleza e da história da arte, para uma melhor compreensão e aproximação da tese do fim da arte. Vimos também a importância de destacar a história ao abordar esse problema. No segundo momento, vimos que a noção de desartificação da arte, para Duarte (2007) e Süsskind (2017), é uma das principais e mais fecundas contribuições de Adorno para pensar as produções artísticas na contemporaneidade e para retomar a crítica à indústria cultural. É a partir desse conceito e do conceito de indústria cultural que Adorno discutiu o tema do fim da arte.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Gesammelte Schriften**. Edição de Rolf Tiedemann. 20 v. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, Theodor W. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes/Edições 70, 1988.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia**: Reflexão a partir da vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ADORNO, Theodor W. **Negative Dialektik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antônio Casanova; revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009. 168 p. (Estudos, 26).

ADORNO, Theodor W. **Palavras e sinais**: Modelos Críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995b.

ADORNO, Theodor W. **Prismas**. Crítica cultural e sociedade. Tradução de A. Wernet e J. M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W. **Primeiros escritos filosóficos**. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1973.

ADORNO, Theodor W. **Para que, ainda, Filosofia?** Tradução de Newton Ramos de Oliveira; revisão técnica de Bruno Pucci. Disponível em: <http://www.unimep.br/anexo/adm/13032015162212.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2025.

ADORNO, Theodor W. **Sem diretriz – Parva Aesthetica**. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, 2021.

ADORNO, Theodor W. **Estética**: 1958/1959. Buenos Aires: Las Cuarente, 2013. 560 p. (Colección Mitma).

DUARTE, Rodrigo. **Dizer o que não se deixa dizer**: para uma filosofia da expressão. Chapecó: Argos, 2008.

DUARTE, Rodrigo. **Mímesis e racionalidade**: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993.

DUARTE, Rodrigo. "A autonomia da arte revisitada". In: BOCCA, f. V. (Org.). **Natureza e liberdade**. Curitiba: Champagnat, 2006.

DUARTE, Rodrigo. **Adornos**: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria cultural**: uma introdução. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

DUARTE, Rodrigo. "O tema da indústria cultural na Teoria Estética de Theodor Adorno". *In: SANTOS, F. V. dos; NUÑES, C. F. P. (Orgs.). Encontro com Adorno*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria Crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DUARTE, Rodrigo. "A questão do estilo em Theodor Adorno". *In: PERES, A. M. C; PEIXOTO, S. A.; OLIVEIRA, S. M. P. de (Orgs.). O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUARTE, Rodrigo. A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. **Artefilosofia**, n. 12, p. 19-34, 2007.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

FREITAS, Verlaine. "Dialética histórica da cultura. Um comentário crítico ao texto Teoria da semiformação, de Theodor Adorno". *In: CHAVES, J. C.; BITTAR, Mona; GEBRIM, V. S. (Orgs.). Escritos de psicologia, educação e cultura*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2015.

FREITAS, Verlaine. Saber, abstração e poder na Dialética do esclarecimento: um comentário crítico. **Revista Veritas**, v. 59, n. 2, p. 20-45, mai.-ago. 2014.

FREITAS, Verlaine. Fetichismo e regressão musicais em Theodor Adorno. **Revista Pensando**, v. 8, n. 16, p. 80-106, 2017.

FREITAS, Verlaine. A objetividade negativa do artefato estético. Adorno e os paradoxos da arte como figuração de um sujeito emancipado. **Comunicações**, Piracicaba, v. 22, n. 3, p. 9-20, 2015.

FREITAS, Verlaine. A arte moderna como historicamente-sublime: um comentário sobre o conceito de sublime na Teoria estética de Th. Adorno. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 127, p. 157-176, 2013.

FILHO, Antônio Vieira. **Poesia e Prosa: Arte e Filosofia na Estética de Hegel**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008. 188 p.

GONÇALVES, Márcia. O nascimento do trágico no corpo do Deus belo. *In: KANGUSSU, Imaculada (Org.). O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 149-161.

GONÇALVES, Márcia. Hegel: Materialização e desmaterialização da Ideia nas obras de arte. *In: HADDOCK-LOBO, Rafael. Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 79-101.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética**. São Paulo: Edusp, 1999-2004. 4 v.

NÓBREGA, Francisco Pereira. **Compreender Hegel**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

WERLE, Marco Aurélio. **A poesia na estética de Hegel**. São Paulo: Fapesp, 2005.

WERLE, Marco Aurélio. **A questão do fim da arte em Hegel**. São Paulo: Hedra, 2011.

WERLE, Marco Aurélio. **A aparência sensível da Ideia**. Estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe. São Paulo: Loyola, 2013. (Coleção Filosofia).

WICKS, Robert. A estética de Hegel: uma visão geral. *In: BEISER, Frederick (Org.). Hegel*. São Paulo: Ideias e Letras, 2014.

A Revista Interdisciplinar Sulear declara que os(as) autores(as) são responsáveis pela revisão textual, tanto da Língua Portuguesa, das línguas estrangeiras e das normas e padronizações vigentes.

Recebido em: 12/6/2025

Aprovado em: 8/10/2025