

Anteprojeto de pesquisa para o Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, enquanto requisito parcial de aprovação no curso de mestrado.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

I. TITULO

Museu e crítica de arte em Adorno

Ouro Preto, 2017

II. OBJETIVOS

A partir da estética adorniana, privilegiando os textos “Museu Valéry Proust” e “Primeira introdução à teoria estética”, a pesquisa buscará compreender a relação estabelecida entre observador e obra de arte no espaço do museu pelo viés do papel exercido pela crítica de arte, conforme proposta por Adorno, no resgate da expressividade das obras no museu. Analisar se a crítica de arte pode oferecer conteúdo que auxilie na recuperação do teor de verdade das obras, expostas no museu.

Objetivos específicos

- a) Analisar as obras “O problema dos museus” de Paul Valéry e “À sombra das raparigas em flor” de Marcel Proust, buscando elucidar a leitura adorniana dos mesmos quanto aos efeitos do deslocamento das obras de arte para o espaço museológico, conforme explicitada pelo autor no texto “Museu Valéry Proust”;
- b) Correlacionar a posição adorniana com outros momentos da obra do filósofo em que a questão se apresenta, principalmente, o texto sobre a Indústria Cultural em “Dialética do esclarecimento” e trechos da “Teoria estética”;
- c) Analisar o conceito de *ingenuidade* conforme apresentado por Adorno na “Primeira introdução à teoria estética”, e como esse conceito contribui para redefinição do papel da crítica de arte frente à potência reificadora do museu estabelecida pela indústria cultural.
- d) Analisar se a crítica de arte pode se estabelecer, segundo as propostas adornianas, como apoio para o resgate da expressividade das obras no museu, contribuindo para estabelecê-lo como espaço legítimo para exposição de obras de arte.

III. DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA

O problema que essa pesquisa pretende abordar pode ser definido a partir das seguintes questões: É possível pensar a exposição de obras de arte no espaço museológico sem que seu potencial de crítica à realidade seja neutralizado pela inserção na indústria cultural? Qual o papel que a estética pode exercer no resgate do valor de verdade das obras, nesse contexto espacial?

Assim, o que se busca analisar é o desenvolvimento do conceito de crítica de arte no pensamento de Adorno, ancorado em sua análise das mudanças operadas pela arte moderna, mais especificamente, no que tange o caráter dos museus como pretensa arena de esvaziamento conceitual e empobrecimento da experiência estética. Dentro desse cenário responder à seguinte questão: será que a crítica de arte pode oferecer conteúdo que auxilie na recuperação do teor de verdade das obras expostas nos museus de arte?

IV. JUSTIFICATIVA

O texto a ser analisado inicialmente, publicado em 1953 como parte do livro *Prismas*, é o *Museu Valéry Proust*, no qual Adorno discorre sobre a visão desses dois artistas e críticos de arte sobre a questão do museu como espaço de acolhimento da arte e sobre os desdobramentos que o deslocamento espacial das obras representa na experiência destas. O texto de Proust considerado por Adorno em seu ensaio é *À sombra das raparigas em flor*, que não é um texto sobre crítica de arte, mas o segundo volume de seu romance *Em busca do tempo perdido*. Em sua descrição da viagem ao balneário de Balbec, Proust destaca o caráter de arquétipo histórico da estação de trem, que carrega apenas a “essência” da cidade, mas de fato não faz parte dela, e também o de arquétipo trágico por sua associação à despedida, à interrupção do curso da vida. “[...] esses maravilhosos lugares que são as estações, de onde se parte para um destino afastado, são também lugares trágicos, pois se ali se cumpre o milagre de que as terras que ainda não tinham existência senão em nosso pensamento vão ser aquelas em que viveremos” (PROUST, 2006, p. 145). Tais características seriam atribuíveis ao museu, espaço que afasta os objetos de seus contextos de atividade prática e cria um universo novo e perecível (“*univers nouveau et périssable*”). O museu permite uma relação negativa do sujeito com a visão trágica dos signos, no sentido de ser necessário sua morte, pelo desligamento de contexto, para que se ressignifiquem em um espaço apropriado para sua fruição. “Em nossa época, em tudo, tem-se mania de só querer mostrar as coisas com que as cerca na realidade, e assim suprimir o essencial, o ato do espírito, que dessa realidade a isolou” (PROUST, 2006, p. 145). Adorno identifica essa atitude com a do *amateur*, pois para Proust a arte começa em sua vida póstuma, já descolada de seu contexto e inserida no museu. O amador se permite vagar pelo museu e ser “tocado” pelas obras, ainda que a ele escape um conhecimento de seu contexto

original, que Proust substitui pela memória subjetiva. Pode-se dizer que essa aproximação com a arte rompe com seu fetichismo, na medida em que considera a obra como parte da vida do observador, um elemento de sua consciência. Para Proust, o olhar subjetivo rompe o véu da cultura, invade as distinções estéticas e desperta as obras do museu para a vida. Somente assim, deslocando-as de seu contexto, elas ganhariam espontaneidade.

Em contraposição ao caráter subjetivista da leitura proustiana, Adorno apresenta Valéry como identificado com o especialista, o crítico, para quem a contemplação desprovida de contexto não seria uma relação legítima com as obras. O texto de Valéry analisado por Adorno é *O problema dos museus*, no qual o autor trata diretamente da questão do museu como espaço inadequado para exposição de obras de arte. “Não gosto muito de museus. Alguns deles são admiráveis, mas nunca deliciosos” (VALÉRY, 1993, p. 53). Destacando o empobrecimento da experiência com as obras retiradas de seu contexto original, Valéry as considera órfãs de sua mãe, a arquitetura, responsável por trazer elementos históricos que permeiam a relação do observador com a obra. Ainda, o excesso de obras no espaço aponta para uma acumulação que se interpõe à recepção de cada obra singular, diluindo as sensações que poderiam suscitar e reduzindo-as a registros históricos. Como Valéry coloca, no museu temos “Vênus transformada em documento” (VALÉRY, 1993, p.55). Ao comentar a visão de Valéry, Adorno coloca sua própria inquietação sobre o museu como arena de resgate histórico, gabinetes de história natural do espírito que transformaram as obras numa escrita hieroglífica da história e lhes deram um novo conteúdo substancial [*Gehalt*] na medida em que reduzem o antigo. Dessa forma, o museu seria apenas capaz de oferecer um apanhado de símbolos vazios, ao transformar o passado em estereótipo.

Ao comparar as visões de Valéry e Proust, Adorno retoma uma questão historicamente cara à estética, a da contraposição entre o apego à objetividade e o exagero da subjetividade¹. Sua análise dessa questão deve lançar luz sobre as estratégias de aproximação das obras no espaço museológico. Na *Primeira introdução à teoria estética*, texto da década de 1960, Adorno esclarece que a estética apresenta, historicamente, duas vertentes principais. Uma delas, calcada na expressão filosófica, busca conceitos universalizantes que deem conta da produção artística, furtando-se,

¹Por “exagero da subjetividade” entende-se uma crítica à atualização do pensamento nominalista. Em sua vertente contemporânea, teria suprimido o viés reflexivo que, ainda que não fosse o foco do nominalismo tradicional, figurava em sua concepção.

porém, à análise das obras de arte singulares. A outra, com foco no fenômeno, peca pelo esvaziamento do mesmo e recai na contingência inarticulada das particularidades. “A estética filosófica caiu na alternativa fatal entre universalidade burra e juízos arbitrários” (ADORNO, 2017, p. 71). Adorno argumenta que à valorização empirista da recepção subjetiva das obras, que se aproxima da visão proustiana de fruição pelo foco na experiência particular, escapa o verdadeiro objeto estético. O sentimento se transforma em algo coisificado, promovendo uma supervalorização da intuição e a supressão do conceito. Relegar a arte à esfera da irracionalidade incorre, na era da sociedade racionalizada, na crença de que a arte não deve ser pensada. Essa *ingenuidade estética* é explorada pela indústria cultural, promovendo-a como instrumento de supressão da reflexão sobre as obras no momento de sua experiência, de maneira a aniquilar o potencial transformador da arte. A estética torna-se supérflua quando a arte cumpre função de lazer, desarticulando a potência de resistência a ela inerente e transformando-a em irracionalidade comercializável: “[...] o negócio faz mesmo dessa resistência uma instituição e a comercializa. Ele delimita a arte como área de proteção natural da irracionalidade, fora da qual o pensamento deveria se manter. Nisso ele se associa com a visão, submersa a partir da teoria estética e reduzida à obviedade, de que a arte deveria ser simplesmente intuitiva, enquanto ela, na verdade, participa amplamente do conceito.” (ADORNO, 2017, p. 81)

No entanto, há uma ingenuidade inerente à arte, que lhe atribui seu caráter de não subserviência à realidade. Essa ingenuidade verdadeira está ligada às formas sociais que influem na produção do artista e que, de modo inadvertido, permeiam a obra e lhe atribuem uma dimensão de obviedade denunciadora de sua relação de não identidade com a realidade. A obra de arte se determina em contradição à realidade empírica, como cristalização do processo entre espírito e alteridade. Esse outro que resiste à unidade não é inserido na obra pelo artista, mas algo imanente à obra, a pré-formação social e histórica de seus materiais e procedimentos. Uma vez que essa ingenuidade é transformada em ideologia pela indústria cultural, resulta em ingenuidade negativa (ADORNO, 2017, p. 85). Do ponto de vista do observador, Adorno defende que é necessário haver um conhecimento anterior de tais questões que permeiam a obra para percebê-la, pois “[q]uem não sabe o que vê ou ouve não usufrui do privilégio de uma relação imediata com as obras, e sim é incapaz de percebê-las” (ADORNO, 2017, p. 87). Assim, a possibilidade de relação imediata com a

arte está calcada não apenas na percepção, mas também, concomitantemente, na reflexão, advinda de elementos externos à subjetividade. É dessa dupla relação com a obra que pode nascer uma verdadeira imediatidade, ainda que dependente de um momento que a ultrapassa. A ingenuidade incutida pela indústria cultural na produção e recepção das obras de arte é o que problematiza sua recepção, é o motor de sua apropriação pela experiência alienante de lazer.

Valéry refere-se a esse esvaziamento conceitual das obras de arte e aponta o seu deslocamento para o museu como responsável pela perda de seus referenciais. Para ele, a obra nasce em determinado momento histórico e local geográfico, e essas informações são parte integrante da obra, essenciais para suscitar a reflexão no observador. Quando a obra é exposta no museu, não se encontra no local para o qual foi concebida por seu artista e fica, por esse motivo, despojada de seus referenciais, o que implica a necessidade do observador ser um especialista naquele determinado período para conhecer o contexto de criação e experienciar propriamente a obra. “Pintura e Escultura, diz-me o demônio da Explicação, são crianças abandonadas. Sua mãe está morta, sua mãe Arquitetura. Enquanto vivia, dava-lhes seu lugar, seu uso, seus limites”. (VALÉRY, 1993, p. 92). Assim, Valéry vê os museus como um sintoma da morte da cultura, para sempre banida em um passado inacessível, incapazes de atingir seu teor de verdade.

Adorno trata das obras de arte do passado na *Primeira introdução*, onde nota que o deslocamento temporal atribui-lhes um estado de não experiencialidade imediata, tornando-as arcaicas. “Muitas obras de arte do passado, inclusive muito famosas, não são mais possíveis de experienciar imediatamente e se tornam equívocas pela ficção dessa imediatidade” (ADORNO, 2017, p. 120). Ainda que ambos os pensadores se refiram, nas mencionadas passagens, a obras de arte históricas, esta pesquisa pretende estender o diagnóstico às obras modernas e contemporâneas. Grande parcela da produção artística mais recente assume o museu como seu destino, como espaço de exposição das obras por excelência. Assim, não se estabelece para essas obras propriamente um esvaziamento do referencial arquitetônico quando inseridas no museu. Ocorre, no entanto, a supressão de elementos necessários para suscitar a reflexão do observador, devido à atuação do museu como instrumento de apropriação da arte pela indústria cultural. O museu realiza o esvaziamento referencial das obras no tocante a sua dimensão conceitual, essencial à experiência da obra de arte, mantendo assim uma potência de reificação muito similar à assinalada por Valéry.

A estética, conforme descrita por Adorno, fornece às obras de arte sua força de reflexão através do resgate da referida camada conceitual, pois “[é] inerente à ideia de uma estética libertar, por intermédio da teoria, a arte do enrijecimento ao qual ela é submetida pela divisão do trabalho que lhe é inevitável” (ADORNO, 2017, p. 124). O papel da estética aqui não deve ser confundido com a análise imanente da obra², em voga quando Adorno escreve a Primeira Introdução em decorrência da valorização dos procedimentos cientificizados. A análise imanente não é suficiente para a compreensão da obra, ainda que relevante no processo de explicitação de suas questões estruturais. A experiência artística certamente não se resume a essa aproximação materialista, e a estética entra em cena no ponto em que a análise cessa, evidenciando o teor de verdade da obra. O elemento externo, que cristaliza na obra seus teores espirituais e sociais, permite a ela alcançar seu caráter de verdade, tornando-a realmente artística. Sua qualidade estética é o que a conserva. “(...) as obras de arte são coconstituídas (*mitkonstituiert*) por meio da resistência do material artístico, por meio de seu postulado próprio, por meio de modelos e modos de experiência historicamente contemporâneos, elementares já num espírito que, resumindo e desviando de Hegel, pode ser chamado de objetivo, de modo que sua redução ao espírito subjetivo se torna superada (ADORNO, 2017, p. 109).”

Atingir o teor de verdade é o objetivo da crítica e essencial à experiência da obra, pois esta participa do conhecimento e, apenas ao ser acessada na perspectiva da verdade, escapa ao círculo do gosto. O conhecimento das obras de arte não equivale à cognição do objeto, pois procura acessar justamente o seu incompreensível, intrínseco ao caráter enigmático da arte, aquilo que os objetos dizem e silenciam a partir de si mesmos. “A tarefa de uma filosofia da arte não é tanto a de explicar totalmente o fator do incompreensível, como inevitavelmente a especulação tentou, mas compreender a própria incompreensibilidade” (ADORNO, 2017, p. 115). Essa incompreensibilidade é um desdobramento histórico característico da produção artística nas últimas décadas e está profundamente ligada à questão da indústria cultural, realidade contra a qual a obra de arte deve se estabelecer como outro para alcançar seu potencial crítico.

O público dos museus é atraído pelas possibilidades de entretenimento. As instituições criam eventos e exposições, sob o pretexto de promover a cidadania, a sociabilidade e a criação de

² Análise das questões técnico-estruturais das obras de arte, conforme descrita por Adorno no capítulo *Análise imanente da obra e teoria estética* (ADORNO, 2017, p. 117)

espaços públicos, transformam os museus em casas de atividades lúdico-culturais, que oferecem atrações diversas. O museu desempenha, assim, o papel de simulacro de um modelo de sociedade ideal, na qual se supõe a democratização da arte, a socialização e a retotalização de um espaço-tempo homogêneo de todas as funções dispersas do corpo e da vida social. Como já alertava Valéry, o aspecto confuso do museu é uma extensão da cidade, “[o] magnífico caos do museu me segue e se combina com o movimento vivo da rua” (VALÉRY, 1993, p. 92). O museu exerce o papel de indicador social, através do qual é possível identificar a relação que se estabelece entre cultura e sociedade. Porém, mesmo que os museus se configurem como sepulcro da obra de arte e promovam a neutralização da cultura, Adorno pontua que o museu é, ainda assim, o lugar onde o observador pode conhecer as obras de arte, é o espaço onde ocorre o encontro entre arte e público. Entende como inevitável a consolidação dos museus enquanto espaço de sobrevivência das obras de arte. “Os museus são como sepulcros das obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação. Mas mesmo assim essa felicidade depende dos museus. Quem não possui uma coleção particular [...] somente no museu pode conhecer em larga escala pinturas e esculturas.” (ADORNO, 1993, p. 173)

A *promesse du bonheur* inerente à arte permeia o pensamento tanto de Valéry quanto de Proust, ainda que cada um se pautem em pressupostos diferentes quanto a como essa felicidade na contemplação pode se dar. Mesmo inserida em uma realidade que a instrumentaliza como engrenagem de uma superestrutura alienante, subjaz ainda à arte uma potência denunciadora das incongruências dessa realidade. “Somente a caminho da própria morte, e separadas do solo provedor, as obras se tornam plenas *promesse du bonheur*” (ADORNO, 1993, p. 184). Para uma experiência verdadeira com as obras, Adorno aposta em uma postura rígida do observador, que deve deixar sua ingenuidade na porta do museu, juntamente com sua bengala, e encarar a arte com a seriedade que o mundo atual reclama. Despir-se da ingenuidade que a indústria cultural promove e incentiva é a chave para uma relação verdadeira com a arte e a estética é o caminho para a construção desse olhar não ingênuo, resgatando nas obras o que elas trazem em sua obviedade formal, dar voz ao indizível que as estabelece como outro e amparar seu viés crítico e sua potência transformadora. Se é a estética que pode salvaguardar uma relação verdadeira entre obra e

observador, ela precisa ser pensada dentro do espaço do museu, que há muito se estabeleceu como palco dessa relação. “As ambigüidades do museu são as da própria arte moderna e da relação que ela mantém com o seu público” (ARANTES, 1991, p. 162). É a partir da tensão entre essas facetas do museu que se deve articular uma estética que dê conta da relação verdadeira com a obra de arte.

V. METODOLOGIA E CRONOGRAMA

O estudo do tema proposto partirá de uma pesquisa da bibliografia a ser utilizada. Serão analisadas as suposições e hipóteses levantadas como problema e objeto desta pesquisa (mencionados anteriormente), tanto nas obras de Theodor W. Adorno como em comentadores do autor. A dissertação resultante será dividida em três capítulos e conclusão. Na introdução pretende-se delimitar adequadamente o problema, apontando os caminhos tomados pela nossa interpretação. No capítulo um pretende-se analisar as obras “O problema dos museus” de Paul Valéry, “À sombra das raparigas em flor” de Marcel Proust e a leitura adorniana de ambos no texto “Museu Valéry Proust”. O capítulo dois tem como finalidade analisar a crítica social adorniana à indústria cultural, no tocante ao museu enquanto espaço de lazer e entretenimento. O capítulo três pretende discutir o papel da crítica de arte no resgate do conteúdo das obras, a partir dos conceitos de *ingenuidade* e conteúdo histórico-filosófico, conforme apresentado por Adorno na “Primeira introdução à Teoria Estética” e na “Teoria Estética”. A conclusão destina-se à analisar se a crítica de arte, conforme apresentada por Adorno, pode atuar na neutralização da potência reificadora do museu, contribuindo para estabelecê-lo como espaço legítimo para exposição de obras de arte.

Sumário provisório

- | | |
|--|--|
| - Introdução | 2.1. Arte e entretenimento |
| 1. Discussão sobre museu em Adorno | 2.2. Museu como lugar de encontro com arte |
| 1.1 Valéry <i>O Problema dos Museus</i> | 3. O papel da crítica de arte |
| 1.2 Proust <i>À Sombra das Raparigas em Flor</i> | 3.1. Conceito de ingenuidade |
| 1.3 Museu Valéry Proust | 3.2. Crítica como resgate |
| 2. Indústria cultural e o museu | 3.3. Crítica de arte no museu |
| | - Conclusão |

Cronograma

O trabalho pode ser dividido nas seguintes etapas:

	2018						2019				
	Mar.	Mai.	Jul.	Set.	Nov.	Jan.	Mar.	Mai.	Jul.	Set.	Nov.
	Abr.	Jun.	Ago.	Out.	Dez.	Fev.	Abr.	Jun.	Ago.	Out.	Dez.
A.											
B.											
C.											
D.											
E.											

A) Término do fichamento e estudo detalhado da bibliografia primária; B) Término da leitura da bibliografia complementar; C) Desenvolvimento da dissertação; D) Revisão da escrita da dissertação; E) Apresentação da dissertação concluída e defesa.

VI. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. Museu Valéry Proust. In Prismas - crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____ A arte e as artes e primeira introdução à Teoria Estética. Trad. Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

_____ Teoria Estética. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2016.

_____ Dialética Negativa. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____ Mínima moralia. Reflexões a partir da vida danificada. Tradução de L. E. Bicca, revisão de G. Almeida. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. Dialética do esclarecimento. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ARANTES, O. Os novos museus. In Novos Estudos, CEBRAP, n. 31, outubro 1991.

_____ O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1993.

BAUDRILLARD, J. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____ A arte da desapareição. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BENJAMIN, W. O drama barroco alemão. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984

BERNSTEIN, J. Art and Aesthetics after Adorno. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

DUARTE, R. Indústria cultural e meios de comunicação. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014a.

_____ Indústria cultural: uma introdução. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

_____ Dizer o que não se deixa dizer. Para uma filosofia da expressão. Chapecó: Argos, 2008.

_____ Varia Aesthetica. Ensaio sobre arte e sociedade. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

_____ Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____ Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: UFMG,

DUTTMAN, G. La Parole donnée: mémoire et promesse. Paris: Galilée, 1989.

EAGLETON, T. A ideologia da estética. Rio de Janeiro: Zahar, 1993

FABBRINI, R. A arte depois das vanguardas. São Paulo: Unicamp, 2002.

FREITAS, V. Adorno e a arte contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____ Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno. In: Rodrigo Duarte; Imaculada Kangussu; Virginia Figueiredo. (Org.). Theoria Aesthetica. Porto Alegre: Escritos, 2005.

_____ Indústria cultural. O empobrecimento narcísico da subjetividade. In: Kriterion, Belo Horizonte, v. XLVI, n.112, 2005.

_____ A imanência do devir: a historicidade da arte na Teoria Estética de Th. Adorno. In: Rodrigo A. P. Duarte; Virginia A. Figueiredo. (Org.). As Luzes da Arte. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.

GATTI, L. Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Loyola, 2009.

HEGEL, G. Cursos de estética. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolli. São Paulo: Edusp, 2001

_____ Fenomenologia do espírito. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 1993.

HELLINGS, J. Adorno and Art: Aesthetic Theory contra Critical Theory Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014.

JAMESON, F. Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic. Londres/NY: Verso, 1990.

JIMENEZ, M. Para ler Adorno. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977

_____ Adorno et la Modernité: vers une esthétique négative. Paris: Klincksieck, 1986

_____ La querelle de l'art contemporain. Paris: Ed. Gallimard, 2005.

KANT, I. Crítica da Faculdade do Juízo. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1993, §§1-29, pp. 47-112.

LE MOS, R. Ver o visível: a importância da crítica para Marcel Proust. Estado da Arte - Estadão, 08 de julho de 2017.

MAMMI, L. O que resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARCUSE, H. A Dimensão Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

PROUST, M. À sombra das raparigas em flor. In Em busca do tempo perdido, volume 2. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2016.

VALÉRY, P. O problema dos museus. In Revista MAC, n. 2, dezembro 1993.

SHINER, L. The Invention of Art. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

ZUIDERVAART, L. Adorno's Aesthetic Theory, The Redemption of Illusion. Cambridge: MIT Press, 1991.