

ARTE E FILOSOFIA: CONHECIMENTO E CRÍTICA CULTURAL A RESPEITO DA (DE)FORMAÇÃO CULTURAL*

Cynthia Maria Jorge Viana,
da Universidade Federal de Goiás

Kety Valéria Simões Franciscatti,
da Universidade Federal de São João Del Rei

RESUMO: Com base nas formulações do filósofo alemão Theodor W. Adorno, este artigo apresenta algumas considerações a respeito das potencialidades da arte e da filosofia no desvelamento dos limites e possibilidades da (de)formação cultural. Entre *fugas* e *espelhos*, arte e filosofia são discutidas a partir de duas perspectivas: a primeira, no tocante à arte, tem como ponto de partida a fantasia/imaginação, a qual, como fuga, permite estabelecer a mediação entre o que foi traído pela cultura e a possibilidade de transcendê-la; a segunda perspectiva traz, no entrelaçamento entre arte e filosofia, algumas aproximações e diferenças entre ensaio e arte, a partir da tarefa crucial da filosofia: provocação e questionamento infindável a respeito dos aspectos da realidade, universal e particular.

PALAVRAS-CHAVE: Theodor W. Adorno. Cultura. Fantasia/Imaginação. Pensamento.

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. [...] O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da ótica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

João Guimarães Rosa

* Artigo recebido em 6/2/2012 e aprovado em 4/5/2012.

SOBRE *FUGAS*: A UNIVERSALIDADE DA ARTE COMO HISTORIOGRAFIA DO SOFRIMENTO

A arte, como expressão racional não afirmativa da cultura, revela-se como conhecimento crítico da sociedade, dada sua universalidade e capacidade de reivindicação do que deve ser a realização da humanidade na história: realização de uma vida sem sacrifícios. Tendo como um de seus elementos a participação da subjetividade – do artista –, a arte desvela a mediação entre a objetividade e a subjetividade. Esta, por ser opressiva, não vem atendendo racionalmente aos desígnios da pulsão, a qual, por sua vez, encontra na arte a possibilidade de se fazer como testemunho do sofrimento. Como descrição histórica deste, portanto, historiografia do sofrimento, a arte revela uma relação que se cumpre na obra e, também, por meio da relação sujeito-objeto. Nisso, arte e teoria se encontram.

Para a obra de arte e, portanto, para a teoria, o sujeito e o objeto constituem os seus próprios momentos; são dialéticos por estarem os componentes das obras – o material, a expressão e a forma – sempre associados dois a dois. Os materiais são elaborados pela mão daqueles de que a obra de arte os recebeu; a expressão objetivada na obra e objetiva em si penetra como emoção subjetiva; a forma deve, segundo as necessidades do objeto, ser elaborada subjetivamente, tanto quanto ela não deve comportar-se de modo mecânico relativamente ao formado. (ADORNO, [1970]1988, p. 189)

Na relação entre esses elementos (material, expressão e forma) que compõem a obra de arte, a tensão sujeito-objeto desvela o momento subjetivo – participação subjetiva que imprime objetividade à obra – e se sustenta mediante um “equilíbrio precário”. Essa é, segundo Adorno, a demonstração de que a obra tem em si os meios próprios para organizar e tentar “equilibrar” os elementos que a compõem. Sem exercer dominação sobre eles e organizando-os com exatidão, a obra de arte dispõe também o lugar do artista.

O artista particular age também como órgão de execução desse equilíbrio. No processo de produção, vê-se perante uma tarefa de que lhe é difícil dizer se ele a impôs a si mesmo; [...]. As tarefas trazem em si a solução objetiva, pelo menos no interior de uma certa margem de variação, embora não possuam a univocidade de equações. A ação do artista é o ponto mínimo entre o problema a mediatizar, perante o qual ele se vê e que já está de antemão traçado, e a solução que igualmente se encontra de modo potencial no material. Se ao utensílio se chamou um braço prolongado, poder-se-ia chamar ao artista um utensílio prolongado, utensílio de passagem da potencialidade à atualidade. (ADORNO, [1970]1988, p. 190)

Como um *utensílio prolongado*, o artista permite que o objeto – a obra – revele o seu potencial como o verdadeiro sujeito, pois o que fala na arte não é o artista e, sim, a própria obra. Essa se configura como objeto e, ao mesmo tempo, sujeito, sem se confundir com aquele que a produz ou com quem a recebe. Nessa relação entre sujeito e objeto, o artista representa o ponto de mediação entre o *problema-enigma* que a obra representa e apresenta de antemão a ele e a *solução* que a ele se impõe. Dada a força da lógica estrutural da obra, ela traz em si o enigma e contém a sua própria solução, a qual se encontra na relação entre o artista e a obra, na relação entre sujeito-objeto.

O artista se concentra na produção da obra, o que exige que ele funcione segundo a divisão de um trabalho que permite a passagem do individual para o universal. Para Adorno (1970/1988), na produção artística confirma-se um trabalho essencialmente social, que se realiza por meio de um indivíduo que expressa consciência da sociedade assim que se afasta conscientemente desta. O momento do trabalho artístico representa a primazia momentânea da lei formal que se sobrepõe ao sujeito. O potencial de verdade da arte, como conhecimento crítico da objetividade, se afirma na sua capacidade de “falar” sobre os elementos irreconciliados e antagônicos da sociedade, algo manifesto de modo diferente na história da arte. Isso se deve ao fato de que a arte, como fenômeno social, revela em sua história o movimento da sociedade e vê seu conteúdo empobrecido quanto mais se revela empobrecida a própria dinâmica social. Na arte, configura-se como tarefa a possibilidade de desvelar uma sociedade e um indivíduo não existentes a fim de objetivar a não existência de um sujeito social.

Verdadeira é a arte, tanto mais que o que nela fala e ela própria estão cindidos, não reconciliados, mas esta verdade cabe-lhe em sorte quando ela sintetiza o dividido e assim o determina apenas no seu caráter irreconciliável. Paradoxalmente, a arte tem de testemunhar o irreconciliável e tender, no entanto, para a reconciliação; isso só é possível a partir da sua linguagem não discursiva. (ADORNO, [1970]1988, p. 192)

A linguagem da arte fala pela aparência e se torna conhecimento de uma realidade social, posto sua realização se dar por meio da passagem pelo sujeito – parte do procedimento formal que a caracteriza. Isso é o que confere à arte seu caráter social por trazer a tensão entre a estrutura da sociedade e a dinâmica das pulsões, uma vez que o sujeito é objetivação subjetiva da cultura. Como aparência do real – dado a esse caráter social da arte e sua capacidade de não se tornar mera cópia da realidade –, a arte tem a possibilidade de fazer com que a objetividade se revele pela aparência. Desse modo, a arte torna-se conhecimento, ao realizar uma crítica contundente a um princípio

de realidade o qual denuncia uma (des)razão embrutecida que não realizou a cultura: resquícios da (de)formação cultural, do rebaixamento da capacidade de experiência, de sofrimentos excessivos que obstam a apropriação dos bens culturais e a realização do projeto de humanidade.

Se tudo nas obras de arte, e mesmo o mais sublime, está encadeado ao existente a que elas se opõem, a fantasia não pode ser a simples faculdade de se subtrair ao existente ao pôr o não existente como se existisse. A fantasia rejeita antes o que as obras de arte absorvem no existente, em constelações, mediante as quais elas se tornam o *outro* do existente, mesmo que seja apenas através da sua negação determinada. [...] Da fantasia pode, em primeiro lugar, irradiar um elemento concreto, sobretudo nos artistas cujo processo de criação conduz de baixo para cima. (ADORNO, [1970]1988, p. 197; *itálico no original*)

Sem diferenciar fantasia e imaginação, Adorno aponta vários elementos que permitem pensar essa faculdade. Longe de representar uma fuga sem consciência da realidade, a fantasia representa um momento constituinte da arte e traz a ideia de um caminho de possibilidades ainda não conhecidas, as quais levam a infinitas maneiras de solucionar o problema/enigma apresentado pela arte. Tal concepção descarta o julgamento de fantasia como “[...] capacidade de produzir um determinado ente artístico como que a partir do nada” (ADORNO, [1970]1988, p. 197). A crença no sujeito como criador pleno banaliza o conceito que – ligado equivocadamente a uma possível “invenção absoluta” – rebaixa nitidamente o potencial que se inscreve na faculdade imaginativa, pois ofuscando a percepção de como a fantasia estabelece o contato com a realidade, contribui com a reprodução do existente.

Em contraposição ao entendimento que remete a fantasia a algo supostamente abstrato e quase vazio, entende-se que, por meio do imaginário (faculdade que toma como base o existente na realidade social), é produzido um objeto social que se opõe à realidade, à própria sociedade. Isso é possível em face da ligação entre a fantasia e o trabalho do artista, cuja produção artística é por ela comandada: momento em que o entendimento se reveste de espontaneidade; articulação entre reflexão e sensibilidade. Como possibilidade de negação e denúncia de uma realidade opressiva, que não vem realizando a formação cultural, a fantasia e a reflexão trazem a consciência da determinação. Segundo Adorno ([1970]1988), diante dos impedimentos sociais a uma formação negada, a fantasia representa uma faculdade capaz de lembrar aos homens a vida não vivida.

Em certa medida, a fantasia traz o entendimento de que a realidade apresenta motivos para dela os homens se esquivarem. Ao trazer a fantasia

como imaginação e, ainda como fuga, o autor afirma: “Sem dúvida, a imaginação é também fuga, mas não completamente: o que o princípio de realidade transcende para algo de superior encontra-se também sempre em baixo” (ADORNO, [1970]1988, p. 20). É possível perceber que, para o autor, a imaginação representa uma fuga que remete à capacidade de restabelecer algo intermediário entre as promessas que foram traídas pela cultura e não realizadas na história e o que poderia ser alcançado em outra organização social. Concebida dialeticamente dessa maneira, a imaginação/fantasia traz aspectos de uma realidade elidida da nossa experiência e acaba deixando viva na lembrança a história do que está em baixo, de uma vida alheia aos nossos olhos, mas também algo de um além-objetivado, um potencial que poderia e que ainda não foi realizado. Ao discorrer sobre a imaginação/fantasia, Adorno traz essa faculdade como *fuga para baixo* e *fuga para cima*.

Em sua *fuga para baixo*, a fantasia se esvai a caminho dos subterfúgios da consciência e, na lembrança do que foi negado pela história, “[...] o que é recordado pela imaginação é por ela reforçado na sua possibilidade” (ADORNO, [1970]1988, p. 138-139) – anamnese do que foi e está soterrado pela configuração histórica. O movimento da subjetividade na arte, também nomeado por Adorno como movimento do espírito, condensa em seu interior uma capacidade imaginativa que grita em favor do que foi perdido. Aliada aos outros componentes do processo criativo, a imaginação subsiste e nutre a fome daquele que busca o alimento que substancie o seu *métier*: no desvelar da realidade empírica, descobre-se na fantasia a potencialidade do caminhar do sujeito através da obra.

Como *fuga para cima*, porém sempre tensionada com o que a *fuga para baixo* apresenta, a imaginação permite que a arte transcenda a realidade e participe da objetividade histórica pela aparência – potencialidade utópica de transformação do real. Na concepção adorniana, a fantasia nessa vertente de fuga para algo superior possui aspectos de imprecisão: é a característica que dá o elemento surpresa, sendo o ponto de intersecção e mediação entre o caráter enigmático e a compreensão da arte. Sobre esse assunto, o autor escreve: “[...] toda imaginação possui uma margem de indeterminação, de que esta última não se opõe indissolúvelmente à imaginação” (ADORNO, [1970]1988, p. 51). Isso faz com que as obras se tornem um enigma para os artistas, que dificilmente conseguem dar sentido ao que produzem, tornando a pergunta “para que tudo isso?” inútil e propulsora do emudecimento irremediável das obras de arte.

A imaginação das obras de arte é o substituto mais perfeito e mais ilusório da compreensão, sendo também um passo para ela. [...] A compreensão no

sentido mais elevado, a resolução do caráter enigmático que ao mesmo tempo o mantém, está ligada à espiritualização da arte e da experiência estética, cujo *médium* primordial é a imaginação. Mas a espiritualização da arte não se aproxima imediatamente do seu caráter enigmático mediante a explicação intelectual, mas ao concretizar o caráter enigmático. (p. 143)

Como *fuga para baixo* e *fuga para cima*, a imaginação realiza a mediação entre o enigma e a compreensão e, nessa relação, a arte se fundamenta como um conhecimento objetivado entre a *anamnese do recalçado* e o *estremecimento* diante da possibilidade de um mundo melhor, da possibilidade da realização do historicamente novo. Tal característica permite à arte reivindicar a reconciliação em um mundo da não liberdade, algo que lhe é imanente em sua tentativa de configurar e *reconfigurar* o mundo do qual não se dissocia. Assim, no abalo às estruturas dominantes da razão – e, nesse sentido, à falsa formação cultural –, a arte se faz como crítica social à realidade também social, elemento que dá a ela o caráter de conhecimento específico. Como tal, tem a capacidade de transcender o existente, como *fuga para cima*, para fazê-lo aparecer de outro modo; o que aparece em uma obra de arte é decorrente de um processo – inexplicável e instigante, envolvido pelo trabalho de resistência aos ditames da cultura que fracassa – que, perpassado pela imaginação, leva à possibilidade de construção de um mundo que se esconde entre *detritos e refugos*.

Desse modo, o enigma que a arte apresenta e a compreensão que pode derivar do contato com ela, mediados pela *espiritualização*, pedem estranheza e familiaridade, ao mesmo tempo em que conservam seu caráter de ininteligibilidade, posto que a sua resolução enigmática requer a passagem pela experiência; experiência estética que revela a arte como uma forma de conhecimento para além de uma particularidade histórica. Nesse sentido,

A arte é histórica porque vem de um tempo passado e revela no presente o passado que o futuro poderá ou não acolher, da mesma maneira que revela no passado um gérmen do tempo presente, porque ela ainda desperta o encanto, ou o prazer ou o conhecimento. Expressão singular da universalidade e da particularidade, a arte sobrevive ao seu tempo, ao seu criador e, independente, se lança adiante em novas particularidades. (RESENDE, 2010, p. 80-81)

A historicidade da arte revela que esta não se encontra atrelada somente a um tempo particular. Para Resende (2010, p. 81), essa “historicidade se faz possibilidade de enriquecimento humano no presente convidado a atualizar o passado e a construir o futuro. Assim, arte é também experiência”. Como mediação social e possibilidade de experiência, seu caráter histórico se

confirma quando, por meio da atualização do passado no presente, revela-se a possibilidade de pensar as presumíveis brechas para a reorganização do futuro. Tal movimento se configura como uma síntese de continuidades e rupturas que alimentam a universalidade da arte. Para além de uma particularidade histórica, a experiência proporcionada pela arte permite o contato com a própria historicidade da formação cultural e suas implicações. Perceber a si e ao objeto – tanto sujeito como objeto, como sujeito e objeto ao mesmo tempo – por meio do estranhamento requerido pela arte pode levar ao distanciamento necessário à experiência de universalidade.

A arte reivindica a universalidade, a experiência compartilhada como condição humana, a referência com o outro, as várias temporalidades que se entrecruzam, o estranhamento, o distanciamento, a experiência, a autonomia do sujeito frente ao objeto, o distanciamento da realidade empírica imediata. (RESENDE, 2010, p. 91)

Como um encontro entre o universal e o particular, a arte traz a configuração das condições sociais e a possibilidade da experiência de si por meio do contato com o outro. A profundidade do movimento empreendido pelo artista no momento da criação revela sua capacidade de dizer não só das suas mutilações, como de revelar as de todos: testemunho e denúncia das cicatrizes provocadas pela intensificação da dominação (ADORNO, [1953]2003). A experiência individual remetida à universalidade traz indícios de que a humanidade ainda não está livre da premência da autoconservação e, portanto, de que está longe da esfera da liberdade e da felicidade – da realização da cultura como lugar de proteção e satisfação.

Ao elaborar uma obra de arte que se mantém como negação determinada, o artista – em busca de uma compreensão ou aproximação plausível do que seria o objeto – parece montar um quebra-cabeça que, ao começar a ganhar forma e “sentido”, pode abrir caminho para uma nova descoberta, uma nova busca. Caminho pisado, obscuro e árduo que pode revelar algo para além da vida tal como ela se apresenta, na esperança de que, ao final da *travessia*, dada a experiência do sofrimento, seja possível perceber algo esclarecedor: (im)possibilidades, limites e possíveis brechas, lampejos de vida que podem desvelar a morte em vida e que configuram a vida nesse tipo de organização social.

SOBRE *ESPELHOS*: A BELEZA DO PENSAMENTO REFLETIDA NA FIDELIDADE AO OBJETO

Ao buscar indícios que iluminem e potencializem o processo de esclarecimento, a fim de que aos homens seja possível vislumbrar

elementos que levem à superação da dominação como modo de vida, Adorno ([1931]1991; [1953]2003; [1958]2003) afirma que a filosofia torna-se imprescindível para entender a questão da universalidade de um conhecimento que se propõe a refletir sobre a condição humana. Em seu entrelaçamento com a arte – conhecimento crítico da realidade dada a logicidade imanente de sua estrutura, logicidade que a substancia como testemunho do sofrimento –, caberia à filosofia conduzir a um pensamento reflexivo acerca do conhecimento do mundo tal como ele se apresenta – mundo organizado de modo irracional e administrado, calcado na ideologia da sociedade industrial. Nesta o que ocorre é uma mentira manifesta que impede os indivíduos de se reconhecerem como parte de uma estrutura que nega o particular e afirma um todo social falso. Para Adorno a tarefa sublime da filosofia,

seria produzir perspectivas nas quais o mundo analogamente se desloque, se estranhe, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz messiânica. Obter tais perspectivas sem arbítrio nem violência, a partir tão somente do contato com os objetos, é a única coisa que importa para o pensamento. É a coisa mais simples de todas, porque a situação clama irrecusavelmente por esse conhecimento; mais ainda, porque a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário. (ADORNO, [1951] 1993, p. 216)

Resguardadas as potencialidades e diferenças, é possível afirmar que o momento de profundidade e rigorosidade requerido na arte traz uma proximidade com o movimento empreendido pelo pensador/teórico/filósofo em sua escrita e em seu trabalho. Ao elaborar precisamente um texto como expressão de um pensamento que visa superar a si mesmo, a filosofia traz, por meio da realização da expressão, uma escrita reflexiva. É no respeito pelo assunto – na fidelidade ao objeto – que reside a beleza da escrita; no tensionar e desvelar o objeto, a expressão mais bela é a que consegue realizar a sua pretensão: sem mais, dizer inteiramente o que se deseja (ADORNO, [1951]1993).

Na articulação entre o que se pode obter tanto no fazer artístico como no fazer filosófico, encontra-se o ponto de contato entre arte e filosofia: na fidelidade ao objeto e no consciente mergulho nessa realidade opressora e no alheamento dela, realiza-se uma obra/texto/reflexão filosófica que traz vestígios de uma realidade justa e digna. Desse modo,

A afinidade entre a filosofia e a arte reside na insistência no objeto, porém se distinguem naquilo em que a filosofia não pode prescindir do conceito, da

lógica, em que aspira a verdade além da aparência estética. Tampouco Adorno considera a filosofia uma superação da arte ou a arte uma consumação da filosofia, na afirmação daquilo que as distingue surge todo o potencial de ambas. (AGUILERA, 1991, p. 14-15)¹

À luz do que a arte como conhecimento pode revelar ao próprio conhecimento, a filosofia, aliada à práxis, teria como objeto o pensamento hermenêutico dialético que só seria satisfeito quando esgotadas e superadas as suas perguntas. Pode-se afirmar que “A autêntica interpretação filosófica não aceita um sentido que já se encontra pronto e permanente por detrás da questão, e sim a ilumina repentina e instantaneamente e, ao mesmo tempo, a consome” (ADORNO, [1931]1991, p. 89).² Nessa perspectiva, as questões são levadas a cabo até a mais séria e profunda questão: o que está em jogo é o desvelar, pela interpretação, de uma realidade enigmática. Assim, “No aniquilamento da pergunta se confirma a autenticidade da interpretação filosófica e o puro pensamento não é capaz de levá-lo a cabo a partir de si mesmo; por isso leva à práxis forçosamente” (p. 94).³

Como ação, o pensamento se torna um meio de apreensão da realidade, o que só é possível por meio da imaginação e da especulação. Por expressar a totalidade, o estudo de objetos particulares se dá na relação, nomeada por Adorno de *fantasia exata*. Por fantasia exata, o autor ([1931]1991, p. 99) entende uma “[...] fantasia que se atém estritamente ao material que as ciências lhe oferecem, e só vai mais além nos detalhes mínimos de sua estruturação: detalhes que, certamente, ela deve oferecer espontaneamente e a partir de si mesma”.⁴ Na precisão da fantasia e no desencantamento do mundo, a filosofia encontra-se imbuída de imaginação estética, pela qual o encantamento permite ao conhecimento estabelecer a mediação entre o conceitual e o estético. Em consonância com as formulações adornianas, Crochík (2008, p. 298) afirma: “Se a fantasia representa o sujeito, nessa relação, ela não se limita à filosofia, mas permite a imaginação e a especulação retornarem, como expressões do pensamento”.

Desse modo, a arte e a filosofia se mostram como conhecimentos críticos à cultura e potencialmente capazes de revelar os impedimentos objetivos e subjetivos à realização da vida. Tanto o artista, que no processo de criação está consciente e alheio à realidade, quanto o pensador/teórico/filósofo – que, também consciente e alheio à realidade, tenta elaborar o pensamento a fim de que este consiga se movimentar dialeticamente –, acometidos por sua tarefa e na fidelidade ao objeto, mantêm em seus ofícios o segredo do objeto. Seria na organização de uma obra de arte, ou na elaboração de um texto/reflexão filosófica que façam justiça ao objeto, que

o artista e, possivelmente, o pensador/teórico/filósofo permanecem fiéis à sua tarefa de testemunhar o sofrimento.

A possibilidade de uma *segunda colheita*⁵ – momento posterior de contato formativo que permite um novo olhar para um não tão novo objeto – como superação da dominação dá testemunho disso. A fúria do tolhimento permite extrair o fundamento contra o que o causa (ADORNO, [1951]1993). Pela transformação de desejos de destruição – oriundos da experiência precária e miserável que se tem nessas condições objetivas e no trabalho concentrado –, o artista e, bem provável, o pensador/teórico/filósofo deixam exalar a magia dos objetos. Tal encanto sobrevive para além de uma particularidade temporal, o que permite uma *reflexão segunda* a partir da possibilidade de uma nova colheita. Essa perspectiva, capaz de trazer o historicamente novo, a partir do *sofrer* os objetos e do entendimento, aproxima-se da noção de felicidade e verdade.

Com a felicidade as coisas não são diferentes do que se passa com a verdade: nós não a temos, mas sim, estamos nela. Com efeito, a felicidade nada mais é que estar envolvido, uma cópia da segurança dentro da mãe. Mas, por isso, quem é feliz jamais pode saber que o é. Para ver a felicidade, ele teria que sair dela: seria como alguém que nasceu. Quem diz que é feliz, mente, ao invocar a felicidade, e assim peca contra ela. A ela só é fiel quem diz: eu era feliz. A única relação da consciência com a felicidade é a gratidão: nisso consiste sua incomparável dignidade. (ADORNO, [1951]1993, p. 97)

Como *segunda colheita*, *reflexão segunda* ou, simplesmente, possibilidade de experiência, arte e filosofia, ao reconfigurarem o mundo, revelam-se como conhecimentos fundamentais na compreensão da história da humanidade. Essa vem se afastando cada vez mais do cumprimento das promessas de felicidade e liberdade, posto que o mundo, carregado de ameaça, é tão ou mais ameaçador do que a possibilidade de estar fora dele.

Retomando a questão da fidelidade ao objeto, no aforismo 51 – *Atrás do espelho*, do livro *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada* –, Adorno faz reflexões categóricas sobre o ato de escrever. Para o autor, textos bem ordenados que consigam dizer o que se propõem parecem refletir tal fidelidade. É primando pelo aparecimento preciso do tema central ou no respeito ao objeto que

Textos bem elaborados são teias de aranha: densos, concêntricos, transparentes, bem estruturados e sólidos. Eles atraem para dentro tudo o que voa e rasteja. As metáforas que os atravessam apressadas e descuidadas, tornam-se para eles presas nutritivas. Os materiais afluem facilmente para

elas. A plausibilidade de uma concepção pode ser julgada vendo se ela evoca citando outras citações. (ADORNO, [1951]1993, p. 75)

Como teias de aranha – algo que remete a um emaranhado constelacional em que o centro funciona como ponto que articula o que está em volta –, os textos que remetem em cada passagem à precisão imanente da expressão podem ser vistos como intermediação entre o que está acima e o que está abaixo, do mesmo modo que a faculdade da imaginação como *fuga para cima e para baixo*. Eis o ponto de contato entre a capacidade imaginativa como fuga e o que pode ser revelado diante e *atrás* do espelho. Os textos e as obras de arte, ao abarcarem o que voa e rasteja, conseguem estar entre uma esfera e outra. Nesse movimento, o reflexo do que está espelhado e do que há por trás desse espelhamento – aparição estremeçada e estremeçadora –, ainda que enredado nas amarras do mundo da dominação, traz a possibilidade de pensar e, quem sabe assim, superar a prisão.

No embaralhar das ideias, no espalhar os materiais e no escrever como morada – ainda que caracterizada como travessia momentânea, transitória e arriscada –, o movimento afetivo do pensamento não perde a sua ligação com a técnica: essa exige que os cortes e as alterações sejam realizadas e determinadas pela melhor construção, o que exige sempre mais trabalho do pensamento. Sobre isso, Adorno escreve:

O escritor instala-se em seu texto como em sua casa. Assim como instaura a desordem com papéis, livros, lápis, documentos, que leva de um quarto para outro, assim também comporta-se em seus pensamentos. Estes são para ele como móveis nos quais se acomoda, sente-se bem ou se irrita. Ele acaricia-os afetuosamente, usa-os, desarruma-os, organiza-os de outro modo, arruina-os. Para quem não tem mais pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada. [...] Mas ele [o escritor] não tem mais um quarto de depósito e em geral não é fácil separar-se dos trastes. Ele arrasta-os então consigo, correndo o risco de, no final, preencher suas páginas com eles. [...] No fim de contas, nem sequer é permitido ao escritor habitar o ato de escrever. (ADORNO, [1951] 1993, p. 75)

Na arte e na escrita filosófica, convive a possibilidade do pensamento se relacionar sem violência com o objeto e, nesse sentido, legitimar-se em uma relação que, na contenção do ódio, prima pela expressão e pela técnica; faz cintilar uma elaboração objetiva precisa, seja ela estética ou conceitual.

Articulada a essa discussão, no texto *O ensaio como forma* (ADORNO, [1958] 2003), a reflexão sobre as aproximações e diferenças entre ensaio e arte é perpassada pelo movimento de construção do gênero em questão. Nesse texto, há uma sistematização precisa sobre o ensaio, o qual parece

ter se tornado a própria forma da escrita adorniana. O autor reflete sobre o mesmo na primazia do objeto, elaborando ele mesmo um ensaio que se preza pela forma. Sobre esse texto, Barbosa escreve:

Como apologia e elogio da forma ensaio, o texto se oferece como uma autorreflexão da filosofia que se estende para além dos seus limites tradicionais. Pois se esta autorreflexão esteve em parte confinada na autocertificação da filosofia acerca dos seus procedimentos – a clássica questão do método –, aqui ela é radicalizada de tal maneira que se consuma ao se voltar sobre a própria *forma de exposição do pensamento filosófico*. (BARBOSA, 2006, p. 358; grifo nosso)

Como *exposição do pensamento filosófico*, o ensaio se torna um meio de expressão de um pensamento que não cede ao cientificismo ou ao esteticismo; que não se limita a comprovar tese por meio de sucessivas testagens calculadas. Nisso, arte e filosofia, obra e ensaio se aproximam: ambos têm a possibilidade de, por meio da técnica, apresentar uma construção que mantém a radicalidade da expressão. Por isso mesmo, o ensaio tem uma característica fundamental, qual seja a crítica intencional e não intencional à sociedade. Como elemento crítico que recusa a intenção de crítica social, “[...] o ensaio se apresenta como a forma de uma teoria *crítica*” (BARBOSA, 2006, p. 363; itálico no original). Mais ainda, ao colocar em questão uma filosofia primeira, “[...] de reflexão prévia seja sobre o sujeito, o eu ou a consciência, seja sobre o *Dasein*, contra tudo que possa ser o primeiro, o princípio, o fundamento, o ensaio faz de sua crítica da razão uma crítica da ideia de uma *filosofia primeira*” (p. 363; itálico no original). A partir desse entendimento, é possível afirmar que o ensaio, elaboração textual precisa e organizada, vai de encontro a uma filosofia que não reconhece o originário, o constituído, o mediado, enquanto mediação e em sua historicidade. Desse modo, a crítica se volta a um conceito metafísico e sua pretensão de explicar sem mediações o que em si é mediado.

Como crítica à sociedade, o ensaio elege como tema central a relação entre cultura e natureza e, para tanto, sua forma se apresenta de modo específico. Para Adorno ([1958]2003, p. 30), dada a sua especificidade e a sua fidelidade ao objeto – o que o torna uma forma privilegiada de apresentação da experiência social coisificante –, “[...] o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método”. O autor ressalta que o ensaio começa “[...] com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer [...]” (p. 17). A sua composição técnica obedece a uma dinâmica coordenada em que sentenças justapostas são apresentadas e relacionadas mutuamente e os conceitos são tomados, rigorosamente, uns pelos outros na tentativa precisa de expressar

ou se aproximar da verdade do objeto. A logicidade do ensaio e sua técnica de elaboração são específicas. Quanto a isso, Adorno é categórico:

Ele [o ensaio] não é desprovido de lógica; obedece a critérios lógicos na medida em que o conjunto de suas frases tem de ser composto coerentemente. Não deve haver espaço para meras contradições, a não ser que estas estejam fundamentadas em contradições do próprio objeto em questão. Só que o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva. Não os deriva de um princípio, nem os infere de uma sequência coerente de observações singulares. O ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los; e só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável por critérios lógicos. (ADORNO, [1958]2003, p. 43)

O ensaio se constitui como uma constelação de conceitos que permitem ao pensamento se movimentar em busca do contato sensível com os objetos, caracterizar-se como reflexão com base na experiência sobre o objeto e sobre si mesmo, garantindo nesse movimento, portanto, um caráter formativo. Pode-se afirmar que “Os objetos do ensaísta, os objetos da cultura como formações espirituais – notadamente as obras de arte e do pensamento – são o território no qual o pensamento vai ao encontro de si mesmo surpreendendo a cultura como natureza-morta” (BARBOSA, 2006, p. 367). Como abalo às estruturas da cultura, o ensaio é capaz de trazer a falsidade de uma cultura que tem se afirmado como verdade ideológica – justificativa de desigualdades que geram sofrimentos desnecessários – e, nesse sentido, o ensaio como crítica, expõe, nessas condições, a (de)formação cultural. Assim, “A crítica filosófica, cujo *médium* é o ensaio, consiste no esforço paciente de fazer falar o reprimido, o recalcado – de dar voz ao sofrimento” (p. 369).

Em sua finalidade última, o ensaio se aproxima da arte em razão de sua potencialidade de resistir ao princípio afirmativo da cultura e revelar as contradições sociais por meio de construções textuais paradoxais. Segundo Adorno ([1958]2003, p. 25), o ensaio parte da “[...] consciência da não identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total”. No ensaio e na arte, cada um a seu modo, o objeto é resguardado e aponta para as promessas de liberdade e felicidade⁶ não cumpridas pela cultura. É possível afirmar, com Adorno ([1958]2003, p. 42), que

O objeto do ensaio é, porém, o novo como novidade, que não pode ser traduzido de volta ao antigo das formas estabelecidas. Ao refletir o objeto sem violentá-lo, o ensaio se queixa, silenciosamente, de que a verdade traiu a felicidade e, com ela, também a si mesma [...].

Na radicalidade da arte e da filosofia, como conhecimentos distintos e confrontáveis, prevalece a força da negatividade como possibilidade de trazer à realidade tanto o caráter de denúncia do sofrimento como o pedido de transformação da condição social: um mundo livre da imperiosidade da autoconservação. Na consecução de tal possibilidade, arte e filosofia estariam perpassadas pelo reino da liberdade e da felicidade, tal qual a criança que recebe pronta e interessadamente a visitante enigmática.

Uma única visita é capaz de transformar a quinta-feira num dia de festa, em cujo burburinho a gente tem a impressão de estar sentado à mesa com a humanidade inteira. Pois a pessoa convidada vem de longe. Sua aparição é para a criança a promessa de que há algo além da família, lembrando-lhe que esta não é a última coisa. O anseio por uma felicidade vaga, por entrar no tanque das salamandras e das cegonhas, que a criança com muito custo aprendeu a dominar e que ela recalçou através da imagem horrível do bicho-papão, do monstro que quer raptá-la – aqui ela reencontra tudo isso, sem medo. Em meio aos seus e em relações amistosas com eles, aparece a figura do que é diferente. (ADORNO, [1951]1993, p. 156)

A criança, livre do medo, transpõe o mundo dos adultos ao ser acometida pela possibilidade de experimentar um momento de transformação e passagem, algo que suscita o novo e remete à infância como uma época em que algo ainda era possível. Assim, “É por isso que espera a existência inteira da criança, e é assim que, mais tarde, deverá ainda saber esperar quem não esquecer o melhor da infância” (p. 156). E, nas horas em que algo escapa dos escombros, mesmo diante das mazelas da humanidade, ainda seria interessante pensar o dia em que “[...] o mundo há de aparecer, sem mudanças quase, sob a luz incessante de seu dia de feriado, quando não estiver mais sob a lei do trabalho e quando a quem torna à casa o dever for tão leve quanto o foi o jogo nas férias” (ADORNO, [1951]1993, p. 97). A leveza da vida, cuja base é a possibilidade do novo, poderia ser experimentada quando a história não mais se apresentasse como a descrição do sofrimento, dada sua proscricção e a realização da humanidade.

ENTRE *FUGAS* E *ESPELHOS*: A ARTE E A FILOSOFIA COMO CONHECIMENTOS CRÍTICOS DA SOCIEDADE

No encontro entre o conceitual e o estético, filosofia e arte revelam-se como conhecimentos que desvelam a história do sofrimento humano. Essa é a perspectiva de que partem as elaborações que foram aqui apresentadas, culminando no entendimento de que a arte e a filosofia são dimensões do

conhecimento potencialmente capazes de criticar as condições sociais, ao mesmo tempo que apontam os danos à formação cultural; resultado, este, de um processo histórico enredado de sacrifícios desmedidos. Assumido o risco – e com base no que foi sistematizado por Franciscatti (2005) a respeito da expressão artística –, é possível dizer que ambas podem representar *testemunho* da pseudoformação e de uma sociedade opressiva; *resistência* às imposições sociais opressivas, e indícios de *transformação* de uma cultura que tem como base o engodo do sacrifício.

Na tarefa histórica de desvelar o objetivo da humanidade – a realização de uma vida justa e livre –, a arte, como forma de conhecimento de uma realidade socialmente constituída, torna-se capaz de fornecer indícios do sofrimento humano, pois, como *historiografia do sofrimento* e guardiã da lembrança de um mundo melhor, permite pensar a constituição da subjetividade, a sociedade e suas contradições. Nisso, arte e filosofia se encontram. Na filosofia, a exposição conceitual é substanciada pela precisão da expressão e revela, em sua forma específica – o ensaio –, persistentes questionamentos acerca da realidade. Cada dimensão, resguardada a sua forma, estética e conceitual, mantém a necessária fidelidade ao objeto, requerida na revelação objetiva das possibilidades e dos limites das condições objetivas e subjetivas.

Diante disso, a arte e a filosofia representam conhecimentos sociais capazes de fornecer indícios que revelem as mazelas de uma sociedade repressiva que fundamenta uma formação falseada.

ART AND PHILOSOPHY: KNOWLEDGE AND CULTURAL CRITICISM ABOUT CULTURAL (DE)FORMATION

ABSTRACT: Using philosopher Theodor W. Adorno's formulations as a basis, this article presents some considerations on the potential of art and philosophy for revealing the limits and possibilities of cultural (de)formation. Between *escapes* and *mirrors*, art and philosophy are discussed from two perspectives: the first, dealing with art, starts with fantasy/imagination, which, as an escape, allows for the establishment of mediation between what was betrayed by culture and the possibility of transcending it; in the intertwining of art and philosophy, the second perspective presents some approximations and differences between essay and art, based on the crucial task of philosophy: endless provocation and questioning on aspects of reality, both universal and private.

KEYWORDS: Theodor W. Adorno. Culture. Fantasy/Imagination. Thought.

NOTAS

1. Introdução do livro *Actualidad de la filosofía* (ADORNO, [1931]1991), intitulada *Lógica de la descomposición*, escrita por Antonio Aguilera na edição publicada em 1991. Em espanhol, o trecho encontra-se nas páginas 14 e 15, onde se lê: “La afinidad de la filosofía y el arte reside en la insistencia en el objeto, pero se distinguen en que la filosofía no puede prescindir del concepto, de la lógica, en que aspira a la verdad más allá de la apariencia estética. Tampoco Adorno considera a la filosofía una superación del arte o al arte una consumación de la filosofía, en la afirmación de lo que los distingue surge todo el potencial de ambos”.

2. Vale ressaltar que as traduções do espanhol relativas a esse texto foram realizadas pelas autoras e cotejadas com a tradução em português feita por Bruno Pucci, professor titular da Faculdade de Educação da UNIMEP e coordenador do *Grupo de Estudos e Pesquisa Teoria Crítica e Educação*, com revisão de Newton Ramos de Oliveira e Antônio Álvaro Soares Zuin. Essa tradução, ainda não publicada, foi extraída do site: <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>>, acessado em 30 de maio de 2009. A versão castelhana conta com a tradução de José Luis Arantegui Tamayo e foi publicada em 1991. O trecho citado encontra-se no livro *Actualidad de la filosofía* (ADORNO, [1931]1991), na página 89, onde se lê: “La auténtica interpretación filosófica no acierta a dar con un sentido que se encontraría ya listo y persistiría tras la pregunta, sino que la ilumina repentina e instantáneamente, y al mismo tiempo la hace consumirse”.

3. Esse trecho está na página 94, onde se lê: “Sólo en la aniquilación de la pregunta se llega a verificar la autenticidad de la interpretación filosófica, y el puro pensamiento no es capaz de llevarla a cabo partiendo de sí mismo. Por eso trae consigo a la praxis forzosamente” (ADORNO, [1931]1991).

4. Esse trecho está na página 99, onde se lê: “[...] fantasía que se atiene estrictamente al material que las ciencias le ofrecen, y sólo va más allá en los rasgos mínimos de la estructuración que ella establece: rasgos que ciertamente ha de ofrecer de primera mano y a partir de sí misma” (ADORNO, [1931]1991).

5. Título de um aforismo do livro *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida danificada (ADORNO, [1951]1993).

6. No final do texto *O ensaio como forma*, o autor recorre a uma passagem de Nietzsche para revelar algo substancial: a possibilidade da felicidade. “Supondo que digamos sim a um único instante, com isso estamos dizendo sim não só a nós mesmos, mas a toda existência. Pois não há nada apenas para si, nem em nós e nem nas coisas: e se apenas por uma única vez nossa alma tiver vibrado e ressoado de felicidade, como uma corda, então todas as eternidades foram necessárias para suscitar esse evento – e nesse único instante de nosso ‘sim’ toda eternidade terá sido aprovada, redimida, justificada e afirmada” (NIETZSCHE citado por ADORNO, [1958]2003, p. 45). A essa noção Adorno acrescenta: “Só que o ensaio ainda desconfia dessa justificação e afirmação. Para essa

felicidade, sagrada para Nietzsche, o ensaio não conhece nenhum outro nome senão o negativo” (ADORNO, [1958]2003, p. 45).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, [1970]1988.
- ADORNO, T. W. La actualidad de la filosofía. In: *Actualidad de la filosofía*. Trad. J. L. A. Tamayo. Barcelona: Paidós, [1931]1991, p. 73-102.
- ADORNO, T. W. *A atualidade da filosofia*. Trad. B. Pucci. Rev. N. Ramos de Oliveira e A. A. S. Zuin. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>. Acesso em: 30 maio 2009.
- ADORNO, T. W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. 2. ed. São Paulo: Ática, [1951]1993.
- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Trad. J. Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, [1958]2003, p. 15-45.
- ADORNO, T. W. O artista como representante. In: *Notas de Literatura I*. Trad. J. Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Edição 34, [1953]2003, p. 151-164.
- AGUILERA, A. Lógica de la descomposición. In: ADORNO, T. W. *Actualidad de la filosofía*. Trad. J. L. A. Tamayo. Barcelona: Paidós, 1991, p. 9-70.
- BARBOSA, R. J. C. O ensaio como forma de uma “filosofia última”. Sobre T. W. Adorno. In: PESSOA, F. M. (Org.). *Arte no pensamento contemporâneo*. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006, p. 354-375.
- CROCHÍK, J. L. T. W. Adorno e a psicologia social. *Psicologia & Sociedade*, v. 20, n. 2, p. 297-305, maio/ago. 2008.
- FRANCISCATTI, K. V. S. *A maldição da individuação: reflexões sobre o entrelaçamento prazer-medo e a expressão literária*. 231f. Tese (Doutorado em Psicologia: Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- RESENDE, A. C. A. Arte e conhecimento. In: RESENDE, A. A.; CHAVES, J. (Org.). *Psicologia social: crítica socialmente orientada*. Goiânia: Ed. da PUC-Goiás, 2010.

CYNTHIA MARIA JORGE VIANA, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Faculdade de Educação (FE) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de São João Del-Rei (PPSI/UFSJ). Formada em Psicologia pela Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ).
E-mail: cynthiapsicol@gmail.com

KETY VALÉRIA SIMÕES FRANCISCATTI, mestre e doutora em Psicologia: Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Docente do Departamento de Psicologia (DPSIC) e do Programa de Mestrado em Psicologia (PPGPSI) e pesquisadora do Laboratório de Pesquisa e Intervenção Psicossocial (LAPIP) da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ).

E-mail: kety.franciscatti@gmail.com
