

CYNTHIA MARIA JORGE VIANA

A ARTE COMO HISTORIOGRAFIA DO SOFRIMENTO
- REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO CONHECIMENTO CRÍTICO DA SOCIEDADE -
ELEMENTOS DA *PARTICIPAÇÃO SUBJETIVA*
NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICO EM THEODOR W. ADORNO

SÃO JOÃO DEL-REI

PPGPSI-UFSJ

2010

CYNTHIA MARIA JORGE VIANA

A ARTE COMO HISTORIOGRAFIA DO SOFRIMENTO
- REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO CONHECIMENTO CRÍTICO DA SOCIEDADE -
ELEMENTOS DA *PARTICIPAÇÃO SUBJETIVA*
NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICO EM THEODOR W. ADORNO

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Psicologia da Universidade Federal de São João Del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia

Linha de Pesquisa: Processos Psicossociais e Sócio-educativos

Orientadora: Profa. Dra. Kety Valéria Simões Franciscatti

SÃO JOÃO DEL-REI

PPGPSI-UFSJ

2010

V614a Viana, Cynthia Maria Jorge
A arte como historiografia do sofrimento: reflexões acerca da arte como conhecimento crítico da sociedade: elementos da participação subjetiva no processo de criação artístico em Theodor W. Adorno [manuscrito] / Cynthia Maria Jorge Viana .- 2010.
124f.

Orientadora: Kety Valéria Simões Franciscatti.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São João del Rei, Departamento de Psicologia.

Referências: f. 115-120.

1. Negatividade – Teses. 2. Cultura – Teses. 3. Objetividade – Teses.
4. Subjetividade – Teses. 5. Forma (Filosofia) – Teses. 6. Mimese na arte – Teses. 7. Expressão – Teses. 8. Forma (Estética) – Teses. 9. Imaginação – Teses. 10. Fuga – Teses. 11. Arte – Teses. I. Adorno, Theodor W., 1903-1969 – Teoria estética – Crítica e interpretação - Teses.
II. Universidade Federal de São João del Rei. Departamento de Psicologia.
III. Título.

CDU: 159.9:7

DEDICATÓRIA

*AO MEU MIGUILIM,
COMPANHEIRO E CONFORTO DE TODAS AS HORAS.*

AGRADECIMENTOS

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.*

João Cabral de Melo Neto

Escrever é a arte de entrelaçar precisamente fios que vão tomando forma e significado. É arranjo de palavras, é se perder em pensamentos. É contar um enredo que se constrói em momentos de questionamento, de obscuridade, de paralisia e de sofrimento. Escrever dói!

Escrever é o caminho que escolhi para tentar resistir, e existir... É para mim um movimento em que ainda vislumbro um ponto de luz; indícios que apontam para o desejo de experimentar uma vida além da que conheço; vida sem sacrifícios e desencontros. Do potencial deste fazer que pode resistir, e ceder ao mesmo tempo, me vem a imagem do amanhecer que revela a possibilidade de termos um dia de sol. É neste momento que o canto dos galos, no tecer preciso da imponência de suas vozes, anuncia um novo dia, misto de incerteza e esperança. Na tessitura da manhã, o ofício dos galos parece ir se cumprindo por meio do trabalho conjunto, algo que dá sentido e força ao próprio ofício.

No meu caso, a presença de algumas pessoas em minha vida é o que dá sentido ao meu fazer: sozinha não conseguiria tecer o enredo que aqui apresento. Falo do amor da minha família, do acolhimento dos meus amigos, da presença dos que amo, da orientação dos meus mestres, da suave lembrança de pessoas que já se foram e que continuam a iluminar a minha vida. Cito pessoas importantes que acolheram o meu amarelo desespero e me rodearam de paz, afinal, *grandes são aqueles sem os quais o mundo seria incompleto.*

Desse modo, agradeço formalmente à minha família: mãe, pai, irmãs, irmão, madrinha, tia, primas, sobrinha e afilhados, por compreenderem a minha sempre presença ausente e os meus compromissos, desde a graduação.

À Kety Franciscatti, a pessoa mais importante nesta conquista; amiga, orientadora, mestre... Um encontro maravilhoso na minha vida, em que ela, desde a graduação, acolheu as minhas inquietações teóricas e de vida, se mostrando sensível e precisa em cada apontamento e se tornando um modelo de pessoa e educadora.

Ao Marcus Bonato Filho, pelo amor, cuidado, dedicação e, especialmente, por não desistir, mesmo quando, após tentativas desajeitadas, o meu amor se enganava e se mostrava tolo; sua presença deu cor à minha desbotada e cinzenta vida¹, em particular, no momento da pós-graduação. Aproveito para agradecer às famílias Buscácio e Bonato, pelo carinho e acolhimento com que sempre me receberam.

Aos professores Anita Cristina Azevedo Resende, Maria Nivalda de Carvalho Freitas e Marcos Vieira Silva, pelas valiosas contribuições, pela atenção dada ao meu trabalho e por apontarem caminhos precisos para o desenvolvimento desta pesquisa no momento da qualificação.

Ao meu sempre anjo Aureliano Lopes Júnior, ser de luz e acolhedor das minhas aflições e inquietudes. Sempre presente, sempre amigo, sempre irmão, sempre solícito, sempre me salvando, sempre...

À grande amiga Yonara Dantas, com quem tenho a benção de partilhar o enfrentamento dos autores frankfurtianos e uma amizade verdadeira e divertida.

Aos meus grandes amigos, de longe e de perto, que partilham ou não o árduo confronto com o potencial esclarecedor da Teoria Crítica da Sociedade e que fizeram parte de momentos importantes e felizes da minha graduação e da pós-graduação, em especial, Cristiane Valéria, Érica Cortez, Sandra Faria e Mara Salgado. Aos queridos amigos do Mucambo, que estimo e agradeço por cada momento de batuque vivido.

À Maria Regina de Silos Nakamura, pela paciência e precioso trabalho de revisão.

À Capes/REUNI, pela bolsa concedida, o que viabilizou a realização desta pesquisa.

¹ Referência ao aforismo 36 – *Golden Gate* e a uma passagem do aforismo 114 – *Heliotrópio*, do livro *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, de Theodor W. Adorno: [...] *o amor conta as horas até aquela em que o visitante transpõe a soleira deposta, restituindo à vida desbotada todas as cores com um imperceptível: 'Aqui estou eu de novo/vindo de bem longe'*.

A arte como historiografia do sofrimento: reflexões acerca da arte como conhecimento crítico da sociedade – elementos da participação subjetiva no processo de criação artístico em Theodor W. Adorno.

Esta pesquisa de mestrado tem por objetivo discorrer sobre a arte como conhecimento social e crítico da sociedade, com base nas elaborações de Theodor Adorno e em seu método de investigação, apresentado por Martin Jay por meio de metáforas. Como procedimento metodológico, parte-se da metáfora de constelação – na qual um conceito compõe a rede de significações com outros conceitos a ele relacionados – a fim de investigar a participação subjetiva presente no processo de criação artístico, tendo como eixo de argumentação a arte como historiografia do sofrimento. Com uma organização inspirada e movida pela forma da narrativa presente no conto *O espelho*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa, esta pesquisa permite pensar o entrelaçamento de caminhos que se cruzam: o do personagem do conto, o do artista e o percorrido pela pesquisadora. Divide-se esta pesquisa em duas *partes*, cujos *movimentos* expõem sistematicamente as estrelas que compõem a constelação proposta: a mediação opressiva entre a estrutura social e a dinâmica das pulsões; a tensão forma e conteúdo; os conceitos de mimese e de expressão; e o conceito de imaginação como fuga e sua aproximação com o que está diante e *atrás* do espelho. A partir de duas premissas sistematizadas no início e no final da principal referência deste trabalho, a obra *Teoria estética*, de Adorno, entende-se que a arte, considerada estritamente relacionada com a esfera social, pressupõe também a passagem pela interioridade do artista, concebido então como representante do sujeito social. Compreendendo-a como um lugar universal e histórico, a arte se configura como refúgio do particular. Este, em razão das condições objetivas, tem nela a expressão de sua dor. Como mediação entre a estrutura social e a dinâmica das pulsões – a qual também é determinada por essa estrutura –, a arte apresenta-se como um procedimento racional – em que a subjetividade é um entre outros componentes – que se opõe à razão dominante. Desse modo, a arte – cuja estrutura tem base em uma lógica interna e uma organização precisa de materiais – consubstanciada pela forma estética e pelos impulsos expressivos e miméticos, permanece como negatividade. Como guardião da lembrança de um mundo melhor, a arte permite pensar a sociedade, suas contradições e seu entrelaçamento na formação da subjetividade. Desse modo, tendo por fundamento o que Theodor Adorno pôde revelar, a arte se configura como testemunho, resistência e possibilidade de transformação de um existente que afirma a adequação àquilo que faz sofrer. Assim, a arte diz da tarefa histórica da humanidade: a realização de uma vida justa e sem sacrifícios desmesurados.

Palavras-chave: Negatividade – Indivíduo/Cultura – Objetividade/Subjetividade – Forma/Conteúdo – Mimese/Expressão – Imaginação/Fuga

Art as a historiography of suffering: reflections on art as a critical knowledge of society – elements of subjective participation in the process of artistic creation in Theodor W. Adorno.

This master's research is aimed at discussing art as a social and critical knowledge of society, based on Theodor Adorno's writings and methodology of investigation, presented with metaphors by Martin Jay. As a methodological procedure, the metaphor of constellation is considered – in which a concept pertains to a net of meanings with other concepts related to it – in order to investigate the subjective participation taking part in the artistic creation process, by bringing into focus the argument of art as a historiography of suffering. By means of an organization inspired and mobilized by the narrative fashion found in the tale *O espelho*, by João Guimarães Rosa, this research makes it possible to consider intertwining and crossing pathways: the one followed by the tale's character, the one followed by the artist and the one followed by the researcher. This research is divided in two *parts*, whose *movements* systematically show the stars belonging to the constellation proposed: the oppressive mediation between social structure and the dynamics of impulses; the form-content tension; the concepts of mimesis and expression; and the concept of imagination as an escape and its approaching to what lies *behind* the mirror. On the ground of two assumptions systematized at the beginning and at the end of the main reference for this research, the work *Teoria estética*, by Adorno, it is implied that art, considered to be closely related to the social sphere, also presupposes a way through the artist's inner self, therefore conceived as a representative of the social subject. Understood as a universal and historical site, art stands for a shelter arranged for particularity. This one, due to objective conditions, has in art a way to express its sufferings. As a mediation between social structure and the dynamics of impulses – which is also determined by this structure –, art stands for a rational procedure – in which subjectivity is one of many other components – opposed to a dominating reason. Thus, art – whose structure is based upon an internal logics and a precise organization of materials – consubstantiated by an aesthetical form and by expressive and mimetic impulses, remains as negativity. As a guardian for the memory of a better world, it allows us to think about society, its contradictions and how it is intertwined with the formation of subjectivity. In this way, based on what Adorno was able to reveal, art stands for a witness, a resistance and a possibility of transformation of a living one that asserts his own adequacy to the source of suffering. So, art implies mankind's historical task: the accomplishment of a fair life without disproportional sacrifices.

Keywords: Negative – Individual/Culture – Objectivity/Subjectivity – Form/Content – Mimesis/Expression – Imagination/Escape

INTRODUÇÃO	02
-------------------	-----------

PARTE I – ARTE E SOCIEDADE

PRIMEIRO MOVIMENTO: A SUBJETIVIDADE DANIFICADA <i>mediação opressiva entre objetividade e subjetividade: a formação danificada</i> <i>irracionalidade compartilhada: afirmação do sofrimento como ideologia</i>	18
--	-----------

A FORMAÇÃO DANIFICADA: CONFIGURAÇÕES DE UMA CULTURA OPRESSIVA	19
--	-----------

LEGITIMAÇÃO DO SOFRIMENTO: ASPECTOS IDEOLÓGICOS DA CULTURA	32
---	-----------

O ARTISTA E A IRRACIONALIDADE COMPARTILHADA: TENSÃO ENTRE <i>NÃO VER</i> E <i>VER</i>	40
--	-----------

SEGUNDO MOVIMENTO: ARTE COMO REFÚGIO NO PRECIPÍCIO <i>logicidade da obra e conteúdo de verdade da arte:</i> <i>procedimento racional que se contrapõe à barbárie</i> <i>tensão forma e conteúdo: estrutura da obra de arte em Theodor Adorno</i>	47
--	-----------

A ARTE COMO TESTEMUNHO, RESISTÊNCIA E CRÍTICA À CULTURA: NOTAS SOBRE A LOGICIDADE DA OBRA DE ARTE E O SEU CONTEÚDO DE VERDADE	48
---	-----------

A RELAÇÃO ENTRE FORMA, CONTEÚDO E MATERIAL: PERDA DA PARTICIPAÇÃO SUBJETIVA NO PRECIPÍCIO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA	60
--	-----------

PARTE II – ARTE E SUBJETIVIDADE

TERCEIRO MOVIMENTO: O PONTO CEGO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA	
<i>mimese e expressão: exibição na forma</i>	
<i>mimese e expressão: exibição como forma</i>	71
MOMENTOS MIMÉTICOS E EXPRESSIVOS:	
O PONTO CEGO DA FATALIDADE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO EXIBIÇÃO NA FORMA	72
MOMENTOS EXPRESSIVOS E MIMÉTICOS:	
A CEGUEIRA DA FATALIDADE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO CONVERTIDA EM EXIBIÇÃO COMO FORMA	85
QUARTO MOVIMENTO: A UNIVERSALIDADE DA ARTE	
<i>imaginação e experiência: a arte como conhecimento crítico da sociedade</i>	
<i>o ser menino: a universalidade da arte como historiografia do sofrimento</i>	93
SOBRE FUGAS E ESPELHOS:	
NOTAS SOBRE A ARTE COMO CONHECIMENTO SOCIAL E CRÍTICO DA SOCIEDADE	94
UM OLHAR SOBRE <i>O ESPELHO</i> DE ROSA:	
A EXPERIÊNCIA COMO ENCONTRO E BUSCA POR UM OUTRO DE SI	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação: ela toma previamente parte na sublimação.

(...) valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é sua expressão e na qual a forma tem a sua substância. Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade. (...) Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?

Theodor W. Adorno

INTRODUÇÃO

*O real não está nem na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

João Guimarães Rosa

COMO FENÔMENO ENTRE o *enigmático* e o realizável, a arte sempre esteve presente na história como uma atividade fundamental do ser humano. Mesmo antes da elaboração de uma teoria explícita sobre arte, desde a Pré-história, as expressões e manifestações artísticas representaram a possibilidade de transposição da realidade e a consecução da capacidade imaginativa. Tomando-a como conhecimento, a investigação sobre a arte, como um problema filosófico, perpassa as discussões desde antes de Platão (427-347 a.C.), filósofo que problematizou a existência e a finalidade das artes (Bosi, 1985/1986).

Os pensadores da Teoria Crítica da Sociedade também se preocuparam com essas questões; obviamente, em outro momento histórico e diante de outros contextos. No conturbado período em que os alemães assistem a duas insurreições operárias, fatos históricos que entremeiam as duas Grandes Guerras Mundiais, surge o *Instituto de Pesquisa Social*, criado oficialmente em 3 de fevereiro de 1923, em Frankfurt, razão pela qual esses pensadores são reunidos por alguns sob o nome de Escola de Frankfurt². Tendo como influência a tríplice tradição de pensamento herdada de Immanuel Kant, Friedrich Hegel e Karl Marx – autores frente aos quais os frankfurtianos se posicionaram a favor e contra, em uma crítica que denunciava a noção de progresso e a violência na história –, destacam-se como expoentes da Teoria Crítica: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Friedrich Pollock, Leo Lowenthal, Franz Neumann,

² Essa designação, no entanto, não parece fazer parte da maneira como os próprios pensadores referem-se quanto ao que há em comum em suas trajetórias, além do que não é exato dizer que se possam reunir todos em um período de atividades homogêneo. Podem ser encontradas indicações bastante precisas sobre como eles próprios conceberam os momentos históricos com que a Teoria Crítica da Sociedade se deparou – obrigando a reorientações do esforço teórico empreendido e refletindo certamente nos projetos individuais e do Instituto de Pesquisa Social – em seus textos e entrevistas, bem como em debates de que tenham participado. Prefácios e introduções constantes em suas obras são fontes interessantes para esclarecimentos quanto a esses pontos. Algumas obras sobre a produção desses autores também trazem discussões consistentes nesse sentido. Sugere-se, por exemplo, *Os arcanos do inteiramente outro – a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*, de Olgária Chain Féres Matos (1989/1995); em especial, a Introdução.

Erich Fromm, entre outros. Como princípio da escola do desencanto³ está a crítica a um mundo racionalizado – cuja frieza e crueldade se apresentam na base da relação entre homens e natureza e homens entre si –, que necessita ser reencantado pela via da imaginação, ou, em outras palavras, pela via do conhecimento advindo da arte, que se configura como crítica social a uma razão que nega a vida humana (Matos, 1993).

É nesse contexto que se inscreve a produção intelectual de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, nascido em 11 de setembro de 1903, um dos mais importantes representantes desse pensamento. Filósofo e sociólogo rigoroso, músico e compositor talentoso, Adorno se dedicou à investigação e análise de assuntos filosóficos acerca da sociedade, da cultura e da formação da subjetividade. Por vezes, sua obra é recebida de modo equivocado por aqueles que o acusam de ter traído seu próprio trabalho e se convertido em defensor da alta cultura. Porém, em leituras mais atentas empreendidas por estudiosos do autor, com as quais este trabalho compartilha a direção e nas quais se fundamenta, o que pode ser percebido é uma oposição a tal ideia: quando Adorno indica uma cisão entre a alta cultura e a cultura de massa, por exemplo, indica também as razões para tanto, além de revelar que a própria sociedade sustenta e compartilha cisões, sendo estas, portanto, da realidade. O fato de nomear as dicotomias⁴ que a sociedade apresenta em sua mais bárbara e cínica versão representa, em si, uma tentativa de superá-las e traz a possibilidade de se pensar em uma sociedade emancipada⁵.

No livro *As idéias de Adorno*, Martin Jay (1984/1995, p. 18; aspas no original) assume a tarefa de apresentar algumas facetas do pensamento do autor e o [...] *estilo*

³ Conforme diz Olgária Matos (1993, p. 18; aspas no original), *A Teoria Crítica, tal como concebida pela Escola de Frankfurt, é, em larga medida, uma 'escola de desencantamento'. A crítica à racionalidade que desencanta o mundo dos frankfurtianos encontra elementos de redenção nos românticos. O romantismo é 'a noite encantada à luz do luar'. Um aspecto importante do romantismo, mais tarde restabelecido pela Teoria Crítica, é o reencantamento do mundo pela imaginação, em particular a imaginação na arte.* Nesse sentido, Crochík (2005, p. 108) indica: *A crítica à civilização técnica não levou os frankfurtianos a defenderem uma utopia da vida natural; o esclarecimento é dialético, deve desencantar até o fim, mas sem perder o encanto da vida; calçado nos desejos, estes não devem ser abandonados, mas compreendidos em sua elaboração, que os permite se tornarem mais do que natureza. Assim, não é o desejo da dominação que deve ser primordialmente combatido, mas a própria dominação social que o suscita e permite seu desenvolvimento e manutenção. Compreendendo ao que se dirige esse desejo de dominação, de posse, a própria dominação social pode ser combatida. Para isso, a ideologia que a justifica também deve ser criticada. Mas a razão humana que serve à dominação e também à liberdade não deve ser destruída, e sim superada nessa contradição, o que só é possível em uma sociedade livre.*

⁴ Crochík (2005) indica algumas dicotomias apresentadas por Adorno. Na mesma linha, para o desenvolvimento deste trabalho, ressaltam-se as cisões indivíduo-sociedade (Adorno, 1955/1991), razão-base pulsional (Adorno, 1951/1993), sujeito-objeto (Adorno, 1969/1995) e conceito-coisa (Horkheimer & Adorno, 1947/1985). Essas dicotomias são distintas em seu movimento dialético, e a superação de cada uma poderia levar, simultaneamente, ao enfrentamento do estado de dominação e violência em que os homens se encontram.

⁵ Sobre esse aspecto, Adorno (1951/1993, p. 137), no aforismo 100 – *Sur L'eau*, escreve: *Quando se pergunta pelo objetivo da sociedade emancipada, obtêm-se respostas tais como a realização das possibilidades humanas ou a riqueza da vida. Tão ilegítima é essa questão inevitável, tão inevitável é o caráter repelente, impositivo, da resposta, que traz à lembrança o ideal social-democrata de personalidade, próprio daqueles naturalistas barbaças do século XIX, desejosos de gozar a vida. A única resposta delicada seria a mais grosseira: que ninguém mais passe fome.*

'atonal' de escrever que ele imprime em suas formulações sobre o movimento regressivo da dialética história da humanidade. Entretanto, o próprio Jay afirma ser esta uma tarefa ousada, posto que Adorno já se sentiria, por princípio, incomodado e, certamente, teria feito objeções [...] *a toda e qualquer tentativa de tornar seu pensamento facilmente acessível ao grande público* (p. 13). Há de se concordar com Jay, pois não é tarefa fácil decifrar as entrelinhas e, por vezes, obscuras notas adornianas. Não foi pretensão do autor no livro citado, muito menos se configura a deste trabalho facilitar o caminho em busca da compreensão do pensamento de Adorno. O rigor diante do conhecimento é o requisito primordial para evitar o seu rebaixamento e fazer justiça à primazia do objeto. No texto *Sobre sujeito e objeto*, do livro *Palavras e sinais; modelos críticos 2*, pode ser compreendida a dialética sujeito-objeto que Adorno (1969/1995, pp. 187-188) propõe: [...] *a primazia do objeto significa que o sujeito é, por sua vez, objeto em um sentido qualitativamente distinto e mais radical que o objeto, porque ele, não podendo afinal ser conhecido senão pela consciência, é também sujeito*.

Diante dessas considerações e com base na importância da análise preciosa que o autor realizou sobre vários aspectos fundamentais da vida humana, inclusive no que tange aos impedimentos à constituição da subjetividade, esta pesquisa de mestrado considera as formulações adornianas imprescindíveis para compreensão do objeto da psicologia – o indivíduo, a sua subjetividade. É perceptível em uma leitura mais aprofundada que ao indivíduo é dado um tratamento diferenciado quando, ao apontar as condições objetivas na qual a subjetividade se constitui, o autor revela o quanto essas condições e também os homens encontram-se empobrecidos.

Quanto à apreensão da obra de Adorno, Jay (1984/1995, pp. 13-14) afirma que ele [...] *resistia de modo vigoroso ao imperativo de reduzir pensamentos difíceis ao estilo coloquial da linguagem cotidiana*. Tanto a leitura do autor em sua língua original, como Jay atesta em sua própria experiência, quanto o acesso a traduções em português, espanhol e inglês, no caso desta pesquisa, convergem para partilhar as mesmas sensações relatadas por esse autor quando a tarefa é dizer do pensamento de Adorno. A primeira sensação refere-se à percepção de que sempre algum elemento do pensamento original está sendo perdido; a segunda sensação mostra que, utilizando as palavras de Jay, *Tentar reproduzir os argumentos originais de forma totalmente compatível com seu estilo original resulta em algo que se assemelha mais a uma paródia que a um tributo, por melhores que sejam as intenções* (p. 15).

Com respeito ao método em que se sustenta a produção intelectual de Adorno, no mesmo livro, Jay (1984/1995) apresenta duas metáforas para refletir sobre o pensamento do autor: a primeira é a de campo de forças e a segunda se refere à de constelação, inspiração para este trabalho. Segundo o autor, Adorno recorre a essas metáforas com o objetivo de analisar as relações entre a esfera objetiva e a subjetiva, a fim de sistematizar as questões que dizem da relação entre a estrutura social e a estrutura individual – ou pulsionalmente constituída e derivada da primeira estrutura. Vale salientar que o procedimento metodológico do qual derivam as metáforas explicitadas por Jay traz [...] *um modelo dialético de negações que construiu e desconstruiu, simultaneamente, padrões de uma realidade fluente* (p. 16). Esse procedimento tem como base o papel contundente do exagero que mantém as tensões entre um extremo e outro – campo de forças e constelação –, e revela o potencial produzido por uma incômoda tensão entre polos supostamente contraditórios. No aforismo 82 do livro *Minima moralia, A três passos de distância*, ao mencionar aspectos do pensamento envolvidos no fazer científico e no método de investigação do saber, Adorno (1951/1993, p. 110) afirma: *Ele [o pensamento] exprime com exatidão o que é, pelo fato mesmo de que o que é nunca é inteiramente tal qual o pensamento o exprime. A ele é essencial um elemento de exagero, que o impele para além das coisas e o faz desembaraçar-se do peso do factual [...]*.

Dentro dessa perspectiva, as forças ou estrelas – no caso da metáfora de campo de forças e da metáfora de constelação, respectivamente – que originam o pensamento de Adorno, reveladas por Jay (1984/1995), são: o marxismo, o modernismo estético, o conservadorismo cultural, a tradição judaica e o desconstrucionismo, e, entre essas energias iluminadoras, podem-se destacar outros vários componentes, inclusive o pensamento de Sigmund Freud, autor com cuja obra Adorno travou um fecundo diálogo. Aliás, o interesse de Adorno pela psicologia se dá primeiramente pelo contato com o gestaltismo, e só com os três anos vividos em Viena, entre 1925 e 1927, e com as posteriores viagens a Berlim é que o contato com a psicanálise de Freud⁶ resultou em interesse de pesquisa e aprofundamento.

Desse modo, tomando-se por base o movimento que Adorno realizou em sua obra e as contribuições de Jay (1984/1995) acerca de seu pensamento, a descrição do método

⁶ As proposições freudianas sobre arte lançaram luzes ao pensamento adorniano, em particular, as que se referem ao conceito de sublimação, formulado por Freud na tentativa de entender as atividades que, tendo como base a pulsão sexual, aparentemente não teriam relação com a sexualidade, caso da atividade artística e da atividade científica. A esse conceito, Adorno (1951/1993) contrapõe, categoricamente, o conceito de expressão.

empreendido nesta pesquisa tem como fundamento a metáfora de constelação. Segundo Almeida (2007), constelação de conceitos pressupõe uma rede de significações na qual o sentido de cada conceito que a compõe depende dos demais, o que traz, necessariamente, o caráter histórico do conceito em questão. Nesse sentido, na consecução do objetivo desta dissertação e no intuito de revelar as interfaces de seu objeto, as estrelas ou conceitos que compõem a constelação aqui presente encontram-se desenvolvidos no decorrer da investigação e expõem um movimento inspirado no conto *O espelho*, do livro *Primeiras histórias*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa (1962/2005).

AS ELABORAÇÕES ADORNIANAS fundamentam e constituem a principal referência aqui presente. Na articulação entre o objeto da psicologia e o conhecimento advindo da arte, esta pesquisa tem como objetivo, a partir da análise radical empreendida por Adorno, tecer considerações sobre a arte como conhecimento social e crítico de uma sociedade que obsta a realização do indivíduo. Como produção da humanidade e testemunho do que esta ainda não realizou – a cultura como lugar de proteção e satisfação; uma sociedade justa e digna –, a arte se configura como um procedimento racional que opera diferentemente de uma racionalidade que se converteu em dominação: ela lembra à humanidade sua tarefa ainda não cumprida ao denunciar como a realidade vem se estabelecendo ao inverter meios em fins.

Em razão das configurações de uma sociedade mantida pelo ritmo do trabalho e legitimada pela barbárie⁷, a possibilidade de formação cultural, de realização de uma vida justa e livre e de indivíduos autoconscientes e autônomos, nos dias atuais, está cada vez mais distante do alcance dos homens. Dialeticamente, é em tal contexto que a arte revela a configuração desta situação: em sua intrínseca relação com a sociedade, a arte como inscrição histórica do sofrimento humano – e, ao mesmo tempo, apontamento do que o acarreta – é indício 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.

⁷ Em um debate com Hellmut Becker na Rádio de Hessen, transmitido em 14 de abril de 1968, Adorno (1968/1995, p. 155) diz: *Entendo por barbárie algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação a sua própria civilização – e não apenas por não terem em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos termos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de que toda esta civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza.*

Dessa maneira, a arte é concebida como conhecimento, pois participa da sociedade como uma crítica interna em razão de sua própria estrutura, dimensão que possui uma lógica imanente capaz de revelar os antagonismos sociais.

Para consecução deste trabalho, tomam-se por base duas premissas que fundamentam e tornam possível o entendimento do objeto de pesquisa, bem como do objetivo proposto. Essas premissas encontram-se desenvolvidas por Adorno no início e no final do livro *Teoria estética* (1970/1988, p. 19) e trazem sua conceituação de arte. No início do livro, encontra-se a afirmação de que *A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação: ela toma previamente parte na sublimação.* Ao final do livro, o autor escreve: [...] *valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é sua expressão e na qual a forma tem a sua substância. Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade* (p. 291). E, na sequência da argumentação, o autor indaga: *Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?* (p. 291).

Na articulação dessas duas premissas, forma-se o entendimento de que a arte, considerada estritamente relacionada à esfera social, pressupõe também a passagem pela interioridade. Como um lugar universal e histórico que resguarda elementos da singularidade, a arte se configura como refúgio do particular, o qual, dadas as condições objetivas, tem nela a expressão de sua dor. Ao objetivar-se como expressão do sofrimento e como mediação entre a estrutura social e a dinâmica das pulsões – a qual, por sua vez, também é determinada por essa estrutura –, a arte apresenta-se como um conhecimento diferenciado que se opõe à razão dominadora. Consubstanciada pela forma estética e pela expressão, a arte, cuja estrutura pressupõe uma lógica interna e uma organização precisa de materiais, permanece assim como negatividade.

Eis o fundamento que permeia esta pesquisa, cujo objeto é a participação subjetiva presente no processo de criação artístico, tendo como eixo de argumentação a arte como historiografia do sofrimento. Como a subjetividade é um dos elementos que compõem a arte – uma subjetividade danificada⁸, mediada por um processo opressivo sustentado pela dominação –, a importância de tomá-la como foco de atenção se justifica pelo fato de Adorno (1953/2003) considerar o artista como condição essencial para que a obra

⁸ Referência ao livro *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, de Adorno (1951/1993).

aconteça, apesar de não ser o componente mais importante, em razão da imanência da própria estrutura da arte. Aliás, tensionada com outros elementos, a participação deste *especialista* do universal no processo de criação de uma obra de arte preserva o particular ao sedimentar uma universalidade que remete ao sujeito cujas faculdades não se encontram dissociadas. A este último o artista é fiel ao trazer a necessidade de afirmar a sua não existência para que um dia ela seja possível.

É nessa inscrição que o livro *Teoria estética* (1970/1988) constitui a principal referência desta dissertação. Em sua reflexão sobre uma possível crítica da arte – crítica no sentido de indicação dos limites da sociedade possível de ser realizada pela arte e indicação dos limites da própria arte –, Adorno traz, nessa obra, uma teoria esteticamente elaborada: o autor não se limita a ensaiar lições de estética, e sim organiza uma teoria já *estética* em si, a qual, por incorporar elementos da arte, traz a reflexão e a espontaneidade. Assim, há no termo *Teoria* uma alusão à filosofia como possibilidade de reflexão, e é na articulação e contraposição desse termo com o termo *Estética* que Adorno apresenta uma teoria capaz de revelar as facetas da sociedade e dos homens⁹. Segundo Jay (1984/1995, p. 51), em *Teoria estética* encontra-se uma noção de arte efetivamente capaz de denunciar a realidade, mais do que uma arte que se propusesse a tal empreendimento. Nesse sentido, a arte traz à lembrança [...] *um tênue modelo utópico daquilo que a humanidade, apesar de tudo, pode tornar*. Além disso, nessa obra são encontrados fragmentos precisos que, escritos de um modo bastante peculiar – orações coordenadas, ou seja, independentes –, conseguem trazer o caráter opaco¹⁰ da teoria, o que permite que esta expresse negatividade e denúncia como algo imanente.

Desse modo, tendo como base *Teoria estética* (1970/1988) e ao se inspirar no pensamento de Adorno e no método empreendido por ele de modo rigoroso e sério, busca-se apresentar a constituição de uma constelação na qual o objeto desta dissertação – a participação de uma subjetividade deteriorada que se inscreve no processo de criação artístico, revelando objetivamente a história do sofrimento – é iluminado por diversas facetas. No cintilar dessa constelação, articulam-se outros livros do autor, importantes para

⁹ Baseado em informação verbal, obtida a partir da discussão de fragmentos do livro *Teoria estética* em aula da disciplina *Teoria Crítica e Literatura*, no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), proferida pelo Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida, em 9 de outubro de 2007.

¹⁰ Em *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, Adorno (1951/1993, p. 133) refere-se assim à posição da teoria: *A teoria vê-se remetida ao que é oblíquo, opaco, inapreendido, que, enquanto tal, tem de antemão algo de anacrônico, sem ser inteiramente antiquado, já que pregou uma peça na dinâmica da história. Isso se dá a perceber antes de tudo na arte.*

compreensão do objetivo aqui proposto: aforismos que integram a obra *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, versões em inglês (1951/1978) e em português (1951/1993; 1951/2001), e textos dos livros *Notas de Literatura I* (1958/2003), *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (1947/1985) – escrito com Max Horkheimer –, *Temas Básicos da Sociologia* (1956/1973) – organizado com Horkheimer –, e *Palavras e Sinais: modelos críticos 2* (1969/1995).

Com uma organização inspirada e movida pela forma como o escritor mineiro João Guimarães Rosa tece a narrativa no conto *O espelho*, este trabalho contém quatro *movimentos* divididos em duas *partes*. Tais *movimentos* expõem de modo sistemático as estrelas que compõem a constelação aqui proposta. Em diferentes momentos da vida acadêmica, o encontro com o autor Guimarães Rosa aguçou a percepção de como caminhos podem se entrecruzar: o do personagem do conto, o do artista, cuja participação subjetiva no processo de criação artístico é o foco desta pesquisa, e o caminho percorrido nesta investigação pela pesquisadora. Nas passagens pelo conto *O espelho*, em diferentes momentos e no caminho percorrido na elaboração da dissertação – em especial, a discussão e as reflexões que emergiram durante e após o exame de qualificação –, o encontro entre o conceitual e o estético permitiu tanto a seleção das estrelas que compõem a pesquisa como o desenvolvimento e a tensão entre elas para que iluminasse o objeto.

Na *Parte I*, intitulada *Arte e Sociedade*, descreve-se a estrutura da sociedade e a estrutura da arte, relacionadas à constituição da subjetividade e a sua participação na arte. Como resultado de um processo massacrante, a subjetividade, em meio à miséria social, compõe a estrutura da arte, não como elemento mais importante, e sim como aspecto imprescindível para que a arte se objetive.

A fim de trazer a configuração da estrutura da sociedade, no *Primeiro Movimento*, apresenta-se como primeira estrela a mediação opressiva entre a estrutura social e a dinâmica das pulsões, que corresponderia ao momento em que o artista, assim como o personagem do conto, está na dialética *não ver* e *ver*: ele, semelhante ao que ocorre com o artista e com toda a humanidade, está encerrado nas amarras ideológicas da sociedade industrial que embotam os sentidos, e somente em uma busca do que acarreta e legitima essa ideologia é possível resistir ao que existe. A participação subjetiva do artista na arte se configura como um elemento de denúncia contundente contra a violência provocada por esse contexto ideológico. Em meio às mutilações sociais, o artista – enredado como estão os demais na ideologia social –, torna-se potencialmente capaz de, por meio de um

procedimento racional que denuncia tais mutilações, denunciar o sofrimento desmesurado de uma vida sem sentido.

No *Segundo Movimento* – que no conto é representado pelo momento em que o personagem *estranha* a imagem que vê refletida no espelho e inicia sua *busca* por entendê-la –, a segunda estrela do trabalho é a tensão forma e conteúdo, cujo entendimento só é possível ao passar pelos elementos da estrutura da obra, tal como apresentados por Theodor Adorno, o que desvela a arte como um procedimento racional que se contrapõe à realidade afirmativa. Esse momento pode ser entendido como uma alusão ao instante em que o artista, arrebatado pela moção pulsional – meio para a objetivação da arte – estranha o existente e se perde no precipício de um trabalho metódico que resiste e revela a descoberta do que poderia não ser: um mundo de sacrifícios desmedidos que obsta a realização do indivíduo. Nessa busca, o artista se defronta com algo categórico: na tensão entre o momento subjetivo e o objetivo dentro da própria estrutura da arte, a obra vale por si, dada a tensão forma e conteúdo de sua logicidade estrutural imanente. Diante disso, o artista sente, como em um estremeamento por vezes fugaz, que sua participação subjetiva, apesar de ser o momento de objetividade da obra, é um entre outros elementos que a constitui.

Na *Parte II*, intitulada *Arte e Subjetividade*, discute-se a respeito de como os impulsos subjetivos – miméticos e expressivos – envolvidos no processo de criação artístico organizam-se e objetivam-se na estrutura da arte. A partir disso, na tensão entre esses impulsos e a estrutura da arte – descrita na *Parte I* –, revela-se como a arte, dada sua universalidade, configura-se como conhecimento social da sociedade, como historiografia do sofrimento.

Ao trazer os impulsos miméticos e expressivos, o *Terceiro Movimento* remete à etapa no conto em que o personagem, ao se encontrar tão imerso na procura do que verdadeiramente ele é, começa a retirar todos os elementos que o compõem para saber sua verdadeira forma. Se o personagem é acometido pela necessidade dessa procura, o artista é acometido pelo ponto cego da fatalidade do processo de criação, do qual não tem como escapar: a realização da obra, a necessidade da criação revela um caminho que a moção pulsional revela em sua força e sua fraqueza. Esse processo leva a um *ver* e *não ver*, cegueira que, no conto, faz o personagem negar a sua constituição; e, no processo de criação de uma obra arte, pode remeter ao entrelaçamento dos conceitos de mimese e expressão – terceira estrela –, no sentido de que o artista pode representar, apresentar, re-

apresentar ou exibir a realidade: seja como exibição *na* forma, que, tensionada com outros elementos, permite ao artista exibir-se como negação da realidade existente, seja como exibição *como* forma, por mera exibição, mimese da mimese, o que aproxima a subjetividade do artista de uma subjetividade administrada, produto da *Indústria cultural*.

Por fim, no *Quarto Movimento* desta dissertação, uma referência ao momento em que o personagem do conto revê a sua imagem refletida no espelho – uma imagem de criança, um rosto ainda não formado –, surge como quarta estrela o conceito de imaginação como fuga e sua aproximação com o que está diante e *atrás* do espelho, a fim de revelar a arte como conhecimento que possibilita contato com a realidade e crítica a ela, posto que se configura como uma esfera capaz de produzir experiência. Esta diz de um retorno à universalidade: é por meio do mergulho no particular que a arte é capaz de dizer das mazelas da humanidade, a qual, presa à autoconservação, ainda não faz justiça ao reino da liberdade e da felicidade. Cabe perguntar como a arte se substancializaria em um mundo livre, no qual, superada a necessidade de luta pela sobrevivência, ela, se existisse, talvez dissesse da arte de viver: em um mundo livre do sofrimento; viver seria a grande arte de uma humanidade que flutuaria na água, olhando para o céu livre de ameaças (Adorno, 1951/1993).

Ao eleger esses conceitos como estrelas que permeiam o entendimento do objeto de estudo desta pesquisa e ao se inspirar no método de análise dos autores frankfurtianos, cuja base é materialista e dialética, propõe-se a tensão entre elementos que iluminem o objeto e revelem uma realidade social e histórica. Segundo Franciscatti (2007, p. 84), os autores frankfurtianos *Consideram que a tensão entre os elementos separados pode conduzir o conhecimento para além da ideologia, posto que [...] o confronto dos elementos que avançam e retrocedem – confronto que fazem no mesmo elemento e no mesmo movimento – pode ainda garantir o estabelecimento da verdade histórica de um determinado objeto e a busca pela totalidade*. Essa totalidade, pretendida pelo sujeito em seu movimento de busca por desvelar o segredo do objeto, jamais é alcançada; porém é esse empreendimento que dá sentido tanto ao sujeito como ao objeto.

Tendo como base essas considerações, para abarcar as estrelas ou conceitos mencionados, o método é entendido como explicitação do meio e se revela intimamente relacionado ao objetivo e ao objeto desta pesquisa: a participação de uma subjetividade no processo de criação de uma obra capaz de revelar a arte como conhecimento da sociedade, subjetividade esta que vem sendo resultado de uma formação falseada e que reivindica, na

arte, o olhar para o sofrimento. Conforme Furlan (2008, p. 25; itálico no original), [...] *método são procedimentos que consideramos adequados para responder à nossa questão; não é um a priori da pesquisa, ele faz parte dela*. Definido dessa maneira, o método é um caminho a ser percorrido no intuito de responder a uma questão colocada como problema. Como não é um *a priori* – o que não significa caminhar sem rumo –, ele pode suscitar várias outras questões que, articuladas, desvelam o objeto de pesquisa. Assim, [...] *um método pressupõe uma questão a ser resolvida, e envolve determinada concepção ou suposição de realidade, ainda que provisória. Não é possível se falar de método desvinculado do objeto de estudo* (Furlan, 2008, p. 26).

Por envolver uma *determinada concepção ou suposição de realidade*, a escolha do método diz da presença do referencial teórico, ou seja, em se tratando de investigação científica, pode-se afirmar que toda pesquisa tem um momento qualitativo, em razão da necessidade do trabalho do pensamento. Na radicalidade desse pensar, há a crítica ao conhecimento como crítica à sociedade¹¹: o momento qualitativo de uma pesquisa é o momento em que o pensamento e o afeto se mostram presentes e permitem, na primazia do objeto, fazer a crítica aos ditames que cerceiam tanto o pensamento como aquele que pensa, indicando os limites e as possibilidades destes. Para os frankfurtianos, mediado pelo pensamento, o conceito mantém sua relação com a objetividade e, no afastamento com relação a esta para pensar a si mesmo – autorreflexão crítica –, consegue revelar as diversas faces do objeto. Segundo Franciscatti (2007, p. 85), devido à base materialista, os autores frankfurtianos afirmam que [...] *é o objeto investigado que deve determinar qual o método mais adequado [...]*. Assim, é na relação entre sujeito e objeto que o primado do objeto se estabelece, enquanto ao sujeito é possível se pensar como objeto, dada a sua capacidade de autorreflexão. Desse modo, [...] *todo sujeito é também objeto: ao se tomar como objeto a ser conhecido, por ser capaz de auto-reflexão, o sujeito deve, então, conhecer suas determinações sociais e históricas* (Franciscatti, 2007, p. 85).

Assim, conhecer os determinantes objetivos e históricos traz a possibilidade de, na crítica ao que impede o trabalho do pensamento em busca da emancipação das amarras da dominação, superar a ideia regressiva de progresso que se instala na história como [...] *uma barbárie ainda mais brutal em função do uso das modernas técnicas de controle* (Jay, 1984/1995, p. 37). Para Jay, *A ciência, em lugar de revelar-se uma força colocada*

¹¹ *Somente a tomada de consciência do social proporciona ao conhecimento a objetividade que ele perde por descuido enquanto obedece às forças sociais que o governam, sem refletir sobre elas. Crítica da sociedade é crítica do conhecimento, e vice-versa* (Adorno, 1969/1995, p. 189).

inequivocadamente a serviço do aperfeiçoamento humano, mostrou ser o continente das sementes de uma nova forma de desumanização (1984/1995, p. 37). É justamente contra tal empreendimento que o pensamento precisa resistir para alcançar a sua tarefa, qual seja: a realização do desejo¹².

A DISCUSSÃO PROPOSTA por esta pesquisa não tem a pretensão de se embrenhar no debate contemporâneo sobre a possível morte da arte ou se uma determinada manifestação artística – ou ainda, um autor específico ou uma obra de arte em particular – deva ou não ser considerada como arte autêntica ou arte séria. O objetivo não é tecer considerações sobre estímulos, sejam eles literários ou musicais, pois se entende que tal pretensão estaria além do alcance desta investigação e do intuito da pesquisadora. Cabe deixar claro que, ao optar por ter como pano de fundo uma obra literária, a intenção não é classificá-la ou analisá-la, e sim pensar em uma possível aproximação do personagem do conto com o artista. Nesse sentido, reafirma-se que o caminho aqui percorrido tem o intuito de sistematizar os aspectos da participação da subjetividade no processo de criação artístico com base no que Theodor Adorno pôde formular a respeito dos conceitos que permitem pensar a arte como conhecimento histórico do sofrimento humano.

Diante dessa exposição, detalha-se a seguir o conteúdo desenvolvido nos *movimentos* que compõem as duas *partes* do trabalho. No *Primeiro Movimento*, intitulado *A Subjetividade Danificada*, configura-se como primeira estrela a mediação opressiva entre a estrutura social e a dinâmica das pulsões, em alusão ao primeiro momento do conto roseano, como foi mencionado anteriormente. Tal mediação se revela na organização de um sistema social que obsta a formação da subjetividade ao impedir que os homens se reconheçam nele como mediação social. Nesse sentido, em razão dos indícios de uma vida danificada que não faz justiça à sua base pulsional, é mais correto falar em pseudoformação ou semiformação. Discorre-se a respeito de uma sociedade que compartilha uma (ir)racionalidade que embota os sentidos e não realiza a vida. Nessa configuração, a mediação entre a objetividade e a subjetividade, que é a legitimação do

¹² *Certamente o sentido objetivo dos conhecimentos desprende-se, com a objetivação do mundo, cada vez mais da base pulsional; certamente o conhecimento falha quando seu esforço objetivante permanece sob o encanto dos desejos. Mas, se as pulsões não são ao mesmo tempo suprassumidas [aufgehoben] no pensamento, que escapa desse encantamento, o conhecimento torna-se impossível, e o pensamento que mata o desejo, seu pai, se vê surpreendido pela vingança da estupidez* (Adorno, 1951/1993, p. 107; aforismo 79 – *Intellectus sacrificium intellectus*).

(des)encontro entre universal e particular, vem sendo rebaixada e se estabelece como uma existência mecanizada, a qual apresenta sinais da lei do mercado e de um sistema societário em que prevalece uma falsa alegria, uma adaptação sem resistência e uma frieza desmedida (Adorno, 1951/1993). Vale salientar que essa discussão traz à luz a importância de se pensar as configurações psicológicas que são requeridas em uma sociedade bárbara, as quais, na dialética *não ver* e *ver* o que causa o sofrimento, acabam fazendo parte de um jogo sem sentido: os homens se tornam incapazes de um processo racional que não seja afirmativo do existente. É nesse contexto ideológico que o artista, como representante do sujeito social, traz, em sua participação subjetiva na arte, um modo contundente de denúncia da violência provocada pelas misérias da realidade. Ele não se vê e se vê, como ocorre com todos os demais envolvidos em uma dinâmica social que não faz justiça ao conteúdo pulsional; porém, diferentemente destes, mesmo em tal estado de coisas, o artista é capaz de, por meio da arte, vislumbrar uma reconciliação entre elementos que vêm sendo cindidos pela cultura.

O que ilumina o *Segundo Movimento*, intitulado *Arte como Refúgio no Precipício*, é a tensão forma e conteúdo e a discussão a respeito dos elementos que estruturam uma obra de arte, na perspectiva adorniana. Investigam-se os componentes do processo de criação, entendendo o artista, sua participação subjetiva, como um elemento de extrema importância para a objetivação da arte como negação da realidade. No entanto, apesar de ser condição essencial para que a obra se torne objetiva, o elemento de interioridade é apenas um momento na dinâmica de criação, e não o único. A logicidade imanente da arte e o seu conteúdo de verdade revelam que a obra vale por si mesma; a arte se realiza mediante um procedimento racional que se aproxima da realidade e critica o seu caráter afirmativo. Ao testemunhar e condensar o sofrimento humano, na arte, sujeito e objeto se aproximam sem violência, algo que se choca com o mundo por remeter a uma possibilidade ainda não possível: a reconciliação em um mundo irreconciliado. É no mergulho no processo de criação que a interioridade se reverte em universalidade e, na tensão entre forma estética e conteúdo, diz de uma subjetividade que está rebaixada às condições sociais. Por meio da arte, os artistas se embrenham e se perdem em um profundo trabalho que busca por assertividade e manipulação precisa dos materiais históricos. Nessa tentativa desesperada, os artistas têm, na perda da sua subjetividade no precipício da criação artística – na qual há a subsunção da participação subjetiva como elaboração

objetiva –, a sedimentação da arte como objetivação do sofrimento, algo que lhe é dado por sua própria estrutura.

O *Terceiro Movimento*, cujo título é *O Ponto Cego da Criação Artística*, traz como terceira estrela os conceitos de mimese e expressão e suas articulações com o ponto cego da fatalidade do processo de criação artístico. Considerando que o artista encontra-se aprisionado às amarras de uma mediação opressiva entre a objetividade e a dinâmica pulsional, entende-se que a busca incessante que ele realiza entre os materiais dados pela história traz o impulso de objetivar algo vital na obra, a qual, em última instância, traduz-se como objetivação do sofrimento humano. Na concepção de Adorno (1951/1993), os artistas não sublimam, mas expressam nas obras sua fúria ante os impeditivos objetivos à realização da humanidade. O artista é concebido como aquele no qual o processo de criação se realiza de modo tão feliz que, na extrema *consciência e alienação da realidade*, ele se torna capaz de realizar uma obra fiel em sua denúncia à objetividade. Nesse processo de objetivação, o artista se depara com um ponto cego: cegueira fatal que leva à elaboração da obra e permite a manutenção da vida. A fatalidade do processo de criação artístico reconhece a passagem pela interioridade como um momento específico que contém e transpõe a intencionalidade não intencional de organizar uma obra que tensione forma e conteúdo. Entretanto tal cegueira faz com que o artista oscile entre ter a possibilidade de ser preciso e fazer justiça à expressão como expressão da dor e, por outro lado, exhibir-se meramente como mais um produto da indústria. O *ver e não ver* é condição tanto para uma apresentação ou re-apresentação da realidade *na* forma – ou seja, com a necessária tensão que uma obra deve ter para se mostrar crítica à sociedade –, quanto para um movimento de total condescendência com o que existe. A exibição se torna um recurso para que o artista se iguale aos objetos afirmativos e, com isso, é coisificado, o que poderia ser o símbolo da denúncia da pseudoformação: a expressão é transformada em exibição *como* forma, algo manipulável pela *Indústria cultural*.

No último, o *Quarto Movimento* intitulado *A Universalidade da Arte*, todos os aspectos descritos anteriormente se encontram, de certa maneira, entrelaçados e articulados na ideia que traz a arte como *historiografia do sofrimento*. Como um dos pilares da discussão e última estrela que compõe a constelação de conceitos desta pesquisa de mestrado, apresenta-se a reflexão sobre a arte como conhecimento, cuja intenção é ressaltar seu caráter de negatividade no desvelar de uma subjetividade danificada. A arte é o processo em que se faz justiça ao objeto e, como conhecimento e crítica à esfera social, ela

é potencialmente capaz de revelar os impasses na formação e os danos a ela. Nesse *movimento*, a arte como conhecimento se revela por meio da quarta estrela, a capacidade imaginativa e o que pode ser revelado por meio do contato com o espelho, o que possibilita traçar elementos semelhantes e diferentes entre ensaio e arte, no desvelar de um contato que leva à experiência. O conceito de imaginação aparece como uma *fuga* que remete, ao mesmo tempo, ao que foi traído e rebaixado pela cultura e à possibilidade de transcender a situação social na qual os homens se encontram. Essa faculdade, característica que se aproxima do elemento de interioridade presente na obra de arte, é considerada como um dos componentes do processo de criação e, nessa argumentação, se entrelaça com questionamentos que têm como base algumas formulações do aforismo 51 – *Atrás do espelho*, do livro *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada* (1951/1993), e do texto *O ensaio como forma*, escrito entre 1954 e 1958, que compõe o livro *Notas de literatura I* (1958/2003).

Ainda nesse *movimento*, são articuladas as proposições referentes ao conto *O espelho*, cujas etapas permitem fazer alguns entrelaçamentos que lançam luzes a esta pesquisa: o entendimento de que a arte é um conhecimento crítico da realidade, o qual desvela a história do sofrimento dos homens por meio de um processo racional – em que a subjetividade é um dos seus componentes, mas não o único, como foi enfatizado anteriormente – que opera de maneira diferente da racionalidade que fundamenta a (des)razão mediante a qual a sociedade se organiza, e que pode revelar uma subjetividade danificada, a qual sente as impossibilidades de sua realização. Nesse entendimento, a arte se mostra como desvelamento dos danos à formação cultural: testemunho, resistência e indícios de transformação de um existente que afirma a adequação àquilo que faz sofrer. Assim, fundamentado no que Theodor Adorno pôde revelar em sua teoria sobre arte, esse *movimento* é o ponto final de um processo em espiral, no qual se empreendem forças para que o *Primeiro Movimento* se encontre com o último, no intuito de revelar como a arte pode dizer da tarefa histórica da humanidade: a realização de uma vida justa e sem sacrifícios desmesurados.

PARTE I – ARTE E SOCIEDADE

PRIMEIRO MOVIMENTO: A SUBJETIVIDADE DANIFICADA

*mediação opressiva entre objetividade e subjetividade: a formação danificada
irracionalidade compartilhada: afirmação do sofrimento como ideologia*

*Foi num lavatório de edifício público, por acaso. [...] Descuidado, avistei...
Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral,
aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante,
foi uma figura. Perfil humano, desagradável ao derradeiro grau,
repulsivo senão hediondo.[...] E era – logo descobri... era eu mesmo!
O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?*

João Guimarães Rosa

Este *movimento* traz a discussão a respeito da primeira estrela que compõe este estudo: a mediação opressiva entre a estrutura social e a dinâmica das pulsões, que impede a realização de uma vida justa e livre e que, ao mesmo tempo, revela uma (des)razão que encerra a capacidade dos homens de pensar para além das amarras objetivas da ideologia que sustenta a sociedade industrial. À luz do primeiro momento do conto *O espelho*, reflete-se sobre a tensão entre *não ver* e *ver*, destacando os elementos que permeiam a noção histórica de indivíduo, a formação cultural, as instâncias de mediação entre a objetividade e a particularidade e os aspectos ideológicos da sociedade industrial. Sendo a cultura constituinte básica da subjetividade, a sua não realização e a conformação em seu contrário configuram uma pseudoformação/semiformação e substancializa uma subjetividade danificada.

Mesmo sob essa égide, e considerando a arte como produção social que sofre mudanças ao longo da história, há nela a participação de uma subjetividade como crítica à cultura: o artista, apesar de girar na tensão entre *não ver* e *ver* a mentira manifesta em que se assenta o caráter ideológico da sociedade, pode ser considerado o representante do sujeito social coletivo ao testemunhar e objetivar o sofrimento por meio de um procedimento racional não-afirmativo da cultura. Dentro do cativeiro em que se transformaram as condições objetivas, entende-se que o artista tem, na elaboração de uma obra de arte, a reivindicação da dimensão pulsional, a qual volta como vingança contra o que obsta a realização de uma vida satisfatória.

A FORMAÇÃO DANIFICADA: CONFIGURAÇÕES DE UMA CULTURA OPRESSIVA

Ao investigar a constituição da subjetividade, Adorno (1970/1988) afirma que o processo de criação artístico pode revelar os danos a que esta se encontra suscetível; isso porque *A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta* (p. 19). Isso implica considerá-la como uma dimensão que se configura com base nos elementos da sociedade, esfera a que se opõe como um procedimento racional e crítico. Em meio à configuração de uma cultura opressiva, a arte pressupõe a passagem pela subjetividade, pois *A constituição da sua esfera [da arte] corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação: ela toma previamente parte na sublimação* (p. 19). Diante de condições objetivas que dificultam a sua constituição, a subjetividade se faz como elemento importante do processo de criação artístico, e neste se inscreve como testemunho de uma mediação opressiva entre a estrutura da sociedade e a dinâmica pulsional.

Adorno (1970/1988, p. 19) parte dessas considerações para indicar que *É, portanto, plausível extrair a definição do que é a arte a partir de uma teoria do psiquismo*, posto que na tensão entre a objetividade e a subjetividade se revelam os antagonismos sociais, objetivados na arte por meio de sua estrutura e da participação subjetiva. A arte, *Ao decifrar o carácter social que se exprime pela obra de arte e no qual se manifesta muitas vezes o do seu autor, fornece as articulações de uma mediação concreta entre a estrutura das obras e a estrutura social* (p. 20). Nessa perspectiva, pode-se afirmar que é possível reconhecer, por meio da arte, as marcas que a sociedade deixa no indivíduo: a arte traz a possibilidade de nomear a violência do externo que deteriora o interno.

O artista, ao se retirar para imaginação e conseguir desvelar a opressão que recai nele e em todos, é tido como aquele que, supostamente privilegiado, é capaz de trazer à tona o sofrimento causado pelos impedimentos sociais. Segundo Adorno (1957/2003, pp. 76-77),

[...] somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente. Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, [...] mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho. A afirmação desse direito inalienável

tem sido uma constante, ainda que de maneira impura e mutilada, fragmentária e intermitente, a única possível para aqueles que têm o fardo para carregar.

É importante frisar que o mergulho na singularidade pode revelar os indícios da história da cultura e de uma razão rebaixada à conservação de uma vida negada. A fim de entender esse processo, os autores frankfurtianos Horkheimer e Adorno (1947/1985) buscaram na literatura – entre alguns clássicos, destaca-se a *Odisséia* de Homero – vestígios que indicassem as marcas impostas à concretização de uma vida livre e satisfatória. A literatura, expressão artística concebida como testemunho histórico e social da humanidade, traz o movimento de uma época, e Ulisses, personagem de Homero, é, para os frankfurtianos, o protótipo do indivíduo burguês; não o próprio, mas o modelo sobre o qual esse indivíduo se constituiu. Ulisses, em seu caminho a Ítaca, sacrifica-se por sua pátria e tem, na astúcia¹³, – marca da racionalidade burguesa – um meio para levar ao engodo os deuses e a si mesmo. O sacrifício e a astúcia, características de uma (des)razão ancorada no mito¹⁴ – qual seja, a de que eles próprios, sacrifício e astúcia, precisariam existir como precondição para manutenção da autoconservação –, apresentam-se como elementos que reforçam o que veio revertendo-se em uma mentira manifesta: a de que os homens precisam sacrificar-se e manter uma organização opressiva.

É nesse contexto que os autores frankfurtianos destacam que a história da cultura vem sendo a história do progresso da dominação. Essa é talvez uma das mais importantes considerações feitas por esses autores na análise que realizaram sobre a cultura. Tal análise, de base essencialmente materialista, busca, na natureza, indícios do que pode ser realizado pelo homem. É possível afirmar que eles atentaram para as condições objetivas concretas para pensar, baseados nessas condições, o que os homens constroem como sua subjetividade e de que maneira o fazem. Ao elegerem a cultura como uma das principais categorias de análise, os esforços culminam na tentativa de entender a contradição própria da cultura: a possibilidade de resguardar e realizar a vida e a tendência à destruição, o que revela a suposta necessidade de dominação sobre si, sobre os outros e sobre a natureza e leva a uma organização social administrada, [...] *uma administração que não distingue pessoas e coisas, a não ser para tornar as primeiras em meio e as últimas em fim* (Crochík, 2001, p. 1).

¹³ A astúcia [...] se defronta com a dominação exercendo uma outra forma de dominação. Ela necessita de um terreno interno, oculto ao adversário, para se desenvolver, necessita do sigilo. Ela representa a força humana contra força esmagadora da natureza (Crochík, 2001, p. 4).

¹⁴ É possível afirmar que os mitos que sustentam a contemporaneidade são o mito do trabalho e o mito do pensamento matemático: impeditivo do tempo livre e sustentáculo de uma vida calcada no lazer, o próprio pensamento acaba funcionando dentro da lógica da equivalência e torna semelhante tudo o que é diferente.

Para Horkheimer e Adorno (1956/1973c)¹⁵, cultura e civilização são dimensões que se referem uma à outra, pois se a primeira diz respeito à capacidade dos homens de se relacionarem com as coisas e desenvolverem uma interioridade a partir dessa relação, a segunda é a base, em termos de recursos técnicos e materiais, para que a humanidade se sustente. A cultura pode ser entendida como natureza transformada; ela representa tudo que o homem produz em sua relação com a natureza, ideia que exclui o entendimento de que haja um mecanismo imanente que confira à humanidade a capacidade de progredir. Ao falar de cultura e civilização, os autores afirmam que [...] *todas as épocas 'culturais' foram o que foram não por simples expressão de uma pura essência interna da humanidade mas, outrossim, através do processo vital da sociedade e sua realidade nas* [...] Horkheimer & Adorno, 1956/1973c, p. 96; aspas no original).

Entretanto, mesmo se referindo uma à outra, a história da humanidade mostra uma separação entre tais dimensões, e, enquanto a cultura não for capaz de se erguer como um lugar de proteção, a cisão entre acúmulo espiritual e progresso material constituirá um elemento de barbárie. Sobre essa discussão, os autores são categóricos:

Sem dúvida, está ficando difícil separar o progresso técnico, não da civilização mas da prostração na idiotia, em tal medida os homens estão sendo marginalizados do processo de produção de bens. A técnica é dona não só do corpo como do espírito dos homens e há uma cortina de mistificação tecnológica, tal como existe uma 'cortina monetária', de que a teoria econômica nos fala. [...] O que toda a cultura nada mais fez, até hoje, do que prometer, será realizado pela civilização quando esta for tão livre e ampla que não exista mais fome sobre a Terra (Horkheimer & Adorno, 1956/1973c, p. 99; aspas no original).

Uma sociedade civilizada seria um complexo funcional no qual os homens, ligados uns aos outros e dependentes entre si, pudessem viver, tendo garantidas as condições objetivas que resguardassem a sua sobrevivência. Porém o progresso traz como marca a expropriação, uma das formas mais cruéis de dominação, e requer dos homens a reprodução de sacrifícios e atos embrutecidos.

A respeito desses elementos e da constituição humana, no texto *Sobre sujeito e objeto*, Adorno (1969/1995) refere-se à relação sujeito-objeto a fim de destacar o movimento histórico do indivíduo, o qual é percebido como uma síntese de continuidade e ruptura.

Se, com efeito, os homens, segundo tese de alguns biólogos modernos, nascem muito menos aparelhados que outros seres vivos, não podem conservar sua

¹⁵ A referência compõe o livro *Temas Básicos da Sociologia*, organizado por Horkheimer e Adorno e publicado originalmente em 1956, mas que teve origem em manuscritos para conferências e palestras proferidas por meio de rádio, entre os anos de 1953 e 1954.

existência senão por meio de um trabalho rudimentar, isto é, associados; o ‘*principium individuationis*’ lhes é secundário, hipoteticamente, uma espécie de divisão de trabalho biológica. É inverossímil que, no princípio, tenha surgido, primeiramente, arquetipicamente um homem individual qualquer. A crença nisso projeta misticamente para o passado, ou para o mundo das idéias, o ‘*principium individuationis*’ já plenamente constituído na história. A espécie talvez se tenha individuado por mutação para, logo, através da individuação, reproduzir-se em indivíduos, apoiando-se no biologicamente singular. O homem é resultado, não *Eidos*; o conhecimento de Hegel e Marx funda as raízes no mais íntimo das chamadas questões da constituição (p. 200; aspas no original).

A constituição da humanidade como algo distinto da natureza pressupõe o surgimento do indivíduo como mediação social e natureza humana. Segundo Crochík (2001, p. 2), [...] *usar a expressão natureza humana pode levar à suspeita da busca de essências na obra de Adorno. Mas não é isso que ocorre quando se concebe como base da natureza humana a história em aberto.* O indivíduo é condição e resultado da realização da cultura. Antes do surgimento do indivíduo, o que existe é uma indiferenciação entre homem e natureza. Isso fica claro quando Adorno busca conceituar natureza e história na intenção de refletir sobre a possibilidade de que a cisão entre essas esferas seja superada, o que aparece no texto *La idea de historia natural* (1932/1991). Em sua investigação filosófica, o autor conceitua o termo natureza por meio do conceito mítico, que é definido como algo que sustenta a história humana, algo que [...] *aparece nela [na natureza] como Ser dado de antemão, disposto assim inexoravelmente, no que nela há de substancial* (p. 104)¹⁶. Por outro lado, o termo história designa o que, a partir dessa natureza, é capaz de produzir o novo, [...] *uma forma de conduta do ser humano [...] que se caracteriza antes de tudo porque nela aparece o qualitativamente novo* (p. 104)¹⁷. O que é levado a cabo em sua investigação filosófica é a relação entre os dois conceitos, e, na tentativa de sobrepujar a dicotomia entre eles, Adorno indica os limites da posição filosófica dos idealistas, a qual parece dar margem à visão subjetivista do Ser e da História – algo que deveria ser superado –, além de se valer de conceitos de Benjamim e Lukács para trazer o conceito de história natural, o que remete diretamente à noção de indivíduo que aqui está sendo desenvolvida.

¹⁶ As traduções do espanhol relativas a esse texto foram realizadas pela autora 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 texto original, publicado postumamente em alemão no ano de 1973, é fruto de uma conferência proferida em 1932 na Universidade de Frankfurt. O trecho citado encontra-se no livro *Actualidad de la filosofía* (1932/1991), na página 104, onde se lê: [...] *aparece en ella como Ser dado de antemano, dispuesto así inexorablemente, lo que en ella hay de sustancial.*

¹⁷ Esse trecho também está na página 104, onde se lê: [...] *una forma de conducta del ser humano [...] que se caracteriza ante todo porque en ella aparece lo cualitativamente nuevo.*

Inspirado no trabalho histórico-filosófico e estético de Benjamin e Lukács – e resguardando as particularidades de cada um e diferenças entre eles –, Adorno afirma que, para entender o conceito de história natural, é necessário ter em mente o caráter histórico da existência humana. Esta, como expressão e produção da história, permite que a história aconteça para além de algo paralisado e acabado. A proposta do autor é de que esse conceito traga uma ideia que supere a cisão entre natureza e história na compreensão do ser histórico como ser natural e, na inversão, do ser natural substanciado pela história. Nessa perspectiva, é possível dizer que a natureza se faz humana mediante a concepção de que o homem é historicamente natural e naturalmente histórico.

Se é que a questão da relação entre natureza e história deve ser colocada com seriedade, então só oferecerá um aspecto responsável quando consiga *captar o Ser histórico como Ser natural em sua determinação histórica extrema, lá onde é maximamente histórico, ou quando consiga captar a natureza como ser histórico onde em aparência persiste em si mesmo até o mais profundo como natureza* (Adorno, 1932/1991, p. 117; itálico no original)¹⁸.

Do ponto de vista histórico-filosófico, natureza e história são conceitos que se relacionam intimamente: eles se cruzam ao aparecer como significação um para o outro justamente no mais substancial que cada um resguarda, o que traz, necessariamente, elementos da proto-história, que só podem ser nomeados por meio da história como natureza transformada.

Tendo em consideração a antítese entre elementos proto-históricos originários, nomeados com base na história e no que foi possível fazer deles como algo inteiramente novo e originado, entre o que originou e o originado, ou entre o *arcaico mítico* e o *historicamente novo*, se dá a noção de indivíduo. Este surge trazendo em si um paradoxo: por um lado, como antítese dialética, carrega a condição de se fazer como algo inteiramente novo e distinto da natureza, mas ainda natureza; por outro, também traz a possibilidade de, na distinção com a natureza, tentar dominá-la. É nesse retorno ao arcaico que se tem a constituição de um ser que, ao perder sua base material, perde também a possibilidade de se individuar. Nessa inversão, o momento da reconciliação e a superação da dependência da natureza são impedidos, e a natureza não realizada como história (re)volta-se como vingança: retorna como segunda natureza, como suposta necessidade de dominação da natureza externa e interna. Assim, [...] *é a necessidade de dominação que é*

¹⁸ Em espanhol: *Si es que la cuestión de la relación entre naturaleza e historia se ha de plantear con seriedad, entonces solo ofrecerá un aspecto responsable cuando consiga captar al Ser histórico como Ser natural en su determinación histórica extrema, en donde es máximamente histórico, o cuando consiga captar la naturaleza como ser histórico donde en apariencia persiste en sí mismo hasta lo más hondo como naturaleza.*

preservada na nossa história [...] (Crochík, 2001, p. 3), pois [...] o espírito, desterrado do mundo e alienado da história, se converte ao preço da vida (Adorno, 1932/1991, p. 131)¹⁹.

Retomando a passagem sobre a viagem de Ulisses, personagem de Homero mencionado anteriormente, encontra-se que Horkheimer e Adorno (1947/1985) vão se referir a ele como possuidor de um eu fraco diante das forças míticas da natureza; um eu que a todo o momento tenta se conservar e manter os elementos já constituídos. O retorno à pátria representa a constituição de um eu rígido que se opõe às aventuras e à possibilidade de fruição. Para os autores,

Como os heróis de todos os romances posteriores, Ulisses por assim dizer se perde a fim de se ganhar. Para alienar-se da natureza ele se abandona à natureza, com a qual se mede em toda aventura, e, ironicamente, essa natureza inexorável que ele comanda triunfa quando ele se volta – inexorável – para casa, como juiz e vingador do legado dos poderes de que escapou (p. 56).

Mais uma vez é o engodo de que o sacrifício deva existir que perpetua a suposta necessidade de sua existência: o sacrifício como impostura²⁰ representa uma *catástrofe histórica*. Para Horkheimer e Adorno (1947/1985) em épocas anteriores, o sacrifício era mantido em nome de uma pretensa necessidade do todo, o que já correspondia ao caráter ideológico da dominação por um particular. Quanto ao que se refere ao momento atual,

[...] as ideologias mais recentes são apenas reprises das mais antigas, que se estendem tanto mais aquém das ideologias anteriormente conhecidas quanto mais o desenvolvimento da sociedade de classes desmente as ideologias anteriormente sancionadas. A irracionalidade tão invocada do sacrifício exprime simplesmente o fato de que a prática dos sacrifícios sobreviveu à sua própria necessidade racional, que já constituía uma inverdade, isto é, já era particular (pp. 59-60).

Como mantenedora da dominação, há a suposta necessidade do sacrifício, e, com sua introjeção, o indivíduo, cuja base é a relação com a sociedade, se vê fadado a perpetuar uma organização que não atende aos seus interesses mais racionais: a luta é constante pela autoconservação em uma sociedade que se tem aprimorado e se desenvolvido dando as costas ao indivíduo.

Vale salientar que o movimento histórico do conceito de indivíduo traz em seu desdobramento contradições que, dentro da tradição filosófica, podem ser traduzidas pelas *mônadas* de Leibniz. Nessa concepção, mesmo resguardando algo de mediação, o indivíduo funcionaria segundo um *princípio interno*, responsável por dar origem a

¹⁹ Em espanhol: *el espíritu, desterrado del mundo y enajenado de la historia, se convierte en algo absoluto al precio de la vida.*

²⁰ *A fé venerável no sacrifício, porém, já é provavelmente um esquema inculcado, segundo o qual os indivíduos subjugados infligem mais uma vez a si próprios a injustiça que lhes foi infligida, a fim de poder suportá-la (Horkheimer & Adorno, 1947/1985, p. 59).*

indivíduos concretos e fechados, sendo a sociedade o conjunto desses indivíduos. Dessa maneira, o indivíduo guarda a verdade dentro de si, estando sob a regência da mônada perfeita, da qual quanto mais se aproxima, mais conserva seu caráter de perfeição. No entanto, sua especificidade se perde e dá lugar à ideia de harmonia universal, justamente por pressupor algo distante da experiência e por dificultar o aparecimento do particular (Crochík, 1999).

A análise feita pelos autores frankfurtianos também passa pelo conceito de *persona*, termo romano que remete à máscara no teatro, trazendo a ideia de representação de papéis ou de personagens. Na Antiguidade, o conceito de indivíduo remetia a algo próximo à ideia de “personalidade” até, no século XVIII, a palavra “indivíduo” passar a ser utilizada para dizer do homem singular, algo que já era percebido, mesmo que de modo incipiente, nos ideais do Renascimento (Horkheimer & Adorno, 1956/1973a). Na ampliação do conceito e à luz da filosofia e da teoria crítica da sociedade, os autores buscam compreender a relação indivíduo-sociedade para além do conceito de indivíduo como mônada ou como ser autossuficiente. Eles revelam que o estudo dessa relação é visto com base no entendimento da vida humana como convivência, já que o indivíduo se constitui nas relações sociais que estabelece com seus semelhantes, o que significa dizer que o eu é formado historicamente, como exposto anteriormente. Para eles,

[...] a mera existência natural do indivíduo já está mediatizada pelo gênero humano e, por conseguinte, pela sociedade; mas *stricto sensu*, ‘indivíduo’ significa algo que não é apenas, a rigor, a entidade biológica. O indivíduo surge, de certo modo, quando estabelece o seu eu e eleva o seu ser-para-si, a sua unicidade, à categoria de verdadeira determinação. [...] Só é indivíduo aquele que se diferencia a si mesmo dos interesses e pontos de vista dos outros, faz-se substância de si mesmo, estabelece como norma a autopreservação e o desenvolvimento próprio (Horkheimer & Adorno, 1956/1973a, pp. 51-52; aspas no original).

Com base nessa perspectiva e em concordância com o texto *La idea de historia natural* (Adorno, 1932/1991), o conceito de indivíduo só pode ser entendido como mediação social, o que significa dizer que a sua existência é mediatizada pela objetividade. Entender a sociedade e o indivíduo como categorias sobredeterminadas significa que tal processo deve ser pensado levando em consideração a relação existente entre natureza, cultura e homens: a natureza humana, em sua substancialidade histórica, mesmo sendo determinada por condições sociais objetivas que dificultam a sua realização, precisa superá-las para que a sua realização aconteça como elemento histórico e base de uma cultura que preze pela vida dos homens. Para que tal processo seja efetivado, faz-se necessário que os homens tenham possibilidades de conhecer as determinações sociais e

históricas que os formam para que alcancem a autodeterminação. Esta é possibilitada, entre outros elementos, pelos processos de identificação e diferenciação, que tornam possível a cada um tomar a si próprio como objeto de reflexão. É nesse movimento que o indivíduo, como uma subjetividade constituída pela apropriação da cultura, por meio da razão, pensa o mundo e suas dicotomias e é capaz de eleger a si mesmo como objeto de reflexão.

O momento da relação com os outros remete ao conceito hegeliano de *autoconsciência*, que inspira Horkheimer e Adorno (1956/1973a) no entendimento do conceito de indivíduo. A autoconsciência superaria a noção de indivíduo como algo estritamente abstrato e fechado ao trazer a ideia de que uma autoconsciência individual só se faz no contato com outra autoconsciência. É na relação com outra autoconsciência que o indivíduo surge como uma nova autoconsciência, da mesma maneira que a sociedade se configura como a abstração dessas diversas autoconsciências individuais, como [...] *abstração dos sujeitos empíricos* [...] (Crochík, 1999, p. 32).

Essa ideia traz o entendimento de que o indivíduo se constitui ao se alienar *no* outro, seu semelhante, sendo esta uma necessidade vital no processo de formação da subjetividade. Tudo que se afasta disso é aparência: nenhuma relação humana se dá fora da esfera social. Nesse sentido, é falsa a ênfase dada ao indivíduo com um ser em si, tal como é ilusão o entendimento [...] *de que cada homem chegou a ser o que é atuando, essencialmente, por si mesmo, por sua disposição natural e por sua psicologia* (Horkheimer & Adorno, 1956/1973a, p. 53). Porém vale salientar que, mesmo falsa, a cisão entre indivíduo e sociedade também se apresenta como verdadeira e ocorre na medida em que a história da cultura mostra um afastamento entre os interesses mais racionais dos indivíduos e os mecanismos que regem a sociedade: o indivíduo acaba por se converter em mônada por desconhecer as determinações que o constituem, e a sociedade, que deu origem ao indivíduo, começa a funcionar sem prezar por ele. Alienados em si mesmos, que é o mesmo que alienados de si, os indivíduos estão mortos: na suposição de estar fora da organização social, o que há é o alheamento da própria constituição e a crença na falsa autossuficiência, a qual não reconhece que [...] *o mais individual é o mais universal* (Adorno, 1951/1993, p. 38).

Graças ao desenvolvimento tecnológico e econômico – cuja base política não oferece condições para o estabelecimento de valores éticos e justos que sustentem a *polis*, ou a organização entre os homens –, a sociedade se dá como uma dimensão independente e autônoma.

Com a entronização do princípio de concorrência, a eliminação dos limites das ordens correlativas e o início da revolução técnica na Indústria, a sociedade burguesa desenvolveu um dinamismo social que obriga o indivíduo econômico a lutar implacavelmente por seus interesses de lucro, sem se preocupar com o bem da coletividade. O impulso consciente para atuar nesse sentido foi favorecido pela ética protestante e conceito burguês-capitalista de dever. O ideal antifeudal da autonomia do indivíduo compreendia a autonomia da decisão política dos indivíduos; no contexto econômico, porém, transformou-se numa ideologia que exigia a manutenção da ordem vigente e o constante recrudescimento da capacidade de realização produtiva. Assim, para o indivíduo totalmente interiorizado, a realidade converte-se em aparência e a aparência em realidade (Horkheimer & Adorno, 1956/1973a, p. 55).

A sociedade, meio para que as relações se estabeleçam, se desenrola alimentada por dimensões que poderiam levar à individuação, mas que se tornam empobrecidas quando cedem ao princípio da economia, cuja base é a dominação. Como indicam os autores, instâncias como a religião, a ciência e a arte, quando operam de modo afirmativo, subjagam os indivíduos, levando a um processo de coisificação e sofrimento. Nessa inversão, essas instâncias se convertem em uma irracionalidade que, ao constituir os indivíduos, dificulta o fortalecimento destes frente ao que atinge e impede um possível movimento de resistência contra o que não tem sentido. Isso tem como resultado instituições cuja racionalidade, além de violentar a capacidade dos homens de pensar por si mesmos, formula necessidades superficiais.

Se a razão se desenvolveu para termos a compreensão das ameaças existentes e fazer frente a elas para sermos donos de nosso destino, a sociedade administrada nos reduziu à impotência de termos de seguir regras nem sempre racionais, mesmo porque existem para reproduzir um sistema social, cuja estrutura é anacrônica (Crochik, 2008, p. 303).

Os indivíduos, imersos nessa situação, criam maneiras emburrecidas de se relacionarem com os outros e, de modo embrutecido, tornam-se frios e carentes de contato. Pobres em experiência, acabam distanciando-se do que deveria ser seu principal objetivo: livrarem-se do medo²¹, constituírem-se como indivíduos em uma sociedade que pudesse possibilitar condições de liberdade e felicidade, pois o homem alcançaria [...] *a sua existência própria, como indivíduo, numa sociedade justa e humana* (Horkheimer & Adorno, 1956/1973a, p. 54).

²¹ Em *Sobre a gênese da burrice*, Horkheimer e Adorno (1947/1985), em alusão a uma passagem de *Fausto*, de Goethe, fazem uma analogia entre a antena do caracol, que, por meio do tato, seria capaz de ver e cheirar – algo que representa a possibilidade de contato, o entrelaçamento entre razão e sentidos – e a inteligência humana. Por medo e por experimentar o desprazer, diminuem as tentativas de conhecer os objetos após vários impedimentos e cortes no elemento que poderia levar à experiência. Aumentada a distância entre uma tentativa e outra, o movimento do conhecer se torna *frouxo*, e a burrice, como marca da deformação, é o símbolo máximo de uma cultura que, ao impedir o desejo, favorece o jogo da dominação.

Diante das contradições da sociedade, percebe-se que o elemento que poderia levar os homens a se libertarem do jugo da sobrevivência é o esclarecimento, conceito chave na obra dos frankfurtianos. No entanto, em seus limites, o esclarecimento, quando se converte em mito, o qual já trazia aspectos do esclarecimento, perde sua capacidade de levar os homens ao conhecimento de suas determinações e acaba fundamentando uma formação falseada: atrelado ao princípio da dominação e ao capital, o esclarecimento serve à regressão e ao contrário da formação de uma subjetividade capaz de se constituir mediante interesses racionais (Horkheimer & Adorno, 1947/1985). O que se pede como desespero – como des-esperança de uma subjetividade danificada que, diante do desencantamento do mundo, emerge como possibilidade de enfrentamento da realidade opressiva – frente aos impedimentos objetivos, ao mostrar os paradoxos do esclarecimento, da sociedade e da cultura, seria um olhar que se volte para o sujeito, cuja formação deveria possibilitar a autorreflexão crítica sobre as condições objetivas e seus obstáculos.

Além disso, tal formação diria respeito ao fortalecimento dos laços de identificação e diferenciação entre os homens. Nesse processo, pressupõe-se uma relação em que os modelos são importantes para a formação, porém estes deveriam estar para além da autoridade. Como a formação cultural se dá pela apropriação subjetiva da cultura (Adorno, 1966/1996), é neste movimento de tornar-se próprio por meio da introjeção da cultura, da aproximação e do contato afetivo com pessoas insubstituíveis que reside a possibilidade de ir para além da adaptação e da simples conformação à vida tal como ela se apresenta, aprisionada à autoconservação.

Tendo como base essas formulações, é possível afirmar que a subjetividade é um projeto histórico indissociável da cultura. Essa dimensão, para Crochík (1998, p. 71), é definida [...] *pelo enfrentamento do que ameaça o homem, presente tanto nos desafios da natureza quanto nas regras de relacionamento humano criadas por ela*. Outra possibilidade de definição, em consonância com a apresentada, dar-se-ia no sentido mais pleno do termo, que envolve o entendimento de cultura [...] *como cultivo da humanidade, como formação. Vida civil, livre convivência na cidade, cidadania e, indo mais fundo na etimologia, lar, abrigo, local de repouso em paz* [...] (Cohn, 2004, p. 82; itálico no original). O fato de considerar a natureza humana com base em uma relação mediatizada pela objetividade social e histórica pressupõe que os processos de interação social devam ser fundamentados na troca, na afetividade e no convívio com o outro – aspectos imanentes à mediação não-opressiva e à comunicação diferenciada entre o universal e o particular.

Desse modo, a comunicação entre sujeito e objeto é a comunicação da diferença entre ambos, possibilidade na qual a estes é feita justiça quando se referem um ao outro mutuamente, algo que remete ao estado de paz²² (Adorno, 1969/1995). Na tensão entre o universal e o particular, a humanidade, em sua substancialidade histórica, manifesta-se no respeito pelo outro e no exercício da *civilidade*. Em Adorno (1951/1993), humanidade e civilidade se aproximam: este é o termo utilizado para designar algo que reitera uma possibilidade histórica, qual seja, a realização do que é humano por meio do contato com o outro, momento do (des)encontro entre o que é imposto pela objetividade e os impulsos internos. Instância entre a convenção objetiva e os aspectos da individualidade, a civilidade traz a ideia da consideração da diferença – individual e do outro – em uma universalidade reconciliada, algo distante de ser realizado quando o que há é o exercício do que lhe é mais contrário: a indiferença (Cohn, 2004)²³.

Como possibilidade de experiência social e individual, a civilidade leva a pensar que o conteúdo humano se faz por meio da identificação com pessoas insubstituíveis, como exposto anteriormente, o que, em um primeiro momento, envolve grupos primários ou os chamados *microgrupos*, nos quais é permitido ter experiência de si e contato verdadeiro com o outro. Instâncias de intermediação entre a universalidade e a singularidade, os grupos são responsáveis pela introjeção da cultura e têm a possibilidade de permitir a constituição de subjetividades diferenciadas. No texto *O grupo*, Horkheimer e Adorno (1956/1973b) afirmam que grupos primários ou microgrupos são espaços em que o contato entre as pessoas se faz de maneira direta e imediata; nesses grupos, é resguardada pelos indivíduos a possibilidade de terem experiências de si por meio da proximidade com seus semelhantes. Eles cumprem uma função psicossocial bastante específica quando privilegiam momentos afetivos e não ameaçadores, o que pode proporcionar a identificação e a diferenciação, condições imprescindíveis à formação cultural. Nas palavras dos autores,

Nos microgrupos, os indivíduos podem ter experiências de si próprios como pessoas particulares, simultaneamente vinculadas a outras pessoas mas insubstituíveis por estas. [...] A proximidade estreita com outros homens e, por conseguinte, a afiliação em grupos que possibilitam o contato humano imediato, é uma condição óbvia do sentido de humanidade, de um modo geral (p. 71).

²² Paz é um estado de diferenciação sem dominação, no qual o diferente é compartilhado (Adorno, 1969/1995, p. 184).

²³ Ancorado em Adorno (1951/1993), Cohn (2004, p. 84; itálico no original) afirma: *A civilidade, como exercício, e a formação, como aprendizado, constituem, na sua unidade, o oposto da barbárie. Ambas remetem ao tema central da responsabilidade, que assume, no plano da civilidade, a forma do cuidado com o outro. Ao contrário disso, a barbárie se dá como [...] uma forma perversa de universalização: tudo o que não se identifica com a peculiaridade dada é resto indiferenciado, irrelevante, indiferente, portanto* (p. 85).

Os microgrupos se configuram como a base da experiência; neles reside a possibilidade da expressão de uma mediação não opressiva: são os microgrupos que fundamentam a tendência do homem para se experimentar como indivíduo. Por meio da imitação – mimese formativa – o sujeito se torna um ser social, e a necessária participação e comunicação com os outros, pertencentes a grupos sociais primários e secundários, permite a constituição da subjetividade como

[...] um terreno interno que se opõe ao mundo externo, mas que só pode emergir deste. Sem a formação do indivíduo, este se confunde com o seu meio social. Tal subjetividade se desenvolve pela interiorização da cultura, que permite expressar os anseios individuais e criticar a própria cultura que permitiu a sua formação (Crochík, 1998, p. 72).

Nesse entendimento, a cultura, ao proporcionar o contato com o outro, deveria possibilitar uma relação formativa calcada no conhecimento de si e na percepção do outro como um ser diferenciado e não somente como extensão do eu. Ao pressupor também a superação das amarras da cultura, a formação da subjetividade visualiza, no processo de diferenciação, a possibilidade de ir para além dos moldes da cultura. Assim, *A subjetividade implica a adaptação para poder ir além dela, o que significa que pela própria mediação da cultura o indivíduo pode pensá-la* (Crochík, 1998, p. 72). Porém, além de pensá-la, é necessário indicar os limites da própria cultura, que, ao impedir o reconhecimento dos homens como parte dela, ratifica o sofrimento e intensifica a barbárie. Quando a cultura não mais assegura uma vida justa aos homens, ela se transforma em algo tão ameaçador quanto a natureza da qual ela deveria protegê-los (Crochík, 1998).

Ao funcionar, também, como instrumento de adaptação, a cultura vem dando lugar à dominação como dominação da natureza interna, natureza externa e dos homens sobre os homens. Para Adorno (1955/1986, p. 52), *O mecanismo de adaptação às endurecidas condições é, ao mesmo tempo, um mecanismo de endurecimento do sujeito em si: quanto mais se ajusta a realidade, tanto mais se converte ele mesmo em coisa, menos vai vivendo*²⁴. A tensão entre resistir e adaptar-se provém dos conflitos humanos e de uma relação contraditória entre os homens e a organização social, e entre eles e a natureza. Em um mundo em que prepondera a lei mercadológica, [...] *logo não haverá mais nenhuma relação que não tenha vista fazer relações, nenhum impulso que não esteja submetido a uma censura prévia, embora a pessoa não se desvie do que convém* (Adorno, 1951/1993,

²⁴ As traduções do espanhol relativas a esse texto foram realizadas pela autora e cotejadas com a tradução em espanhol publicada em 1986 no livro *Teoría crítica del sujeto*, organizado por H. Jensen. O texto original foi publicado em 1955, com posfácio publicado em 1965. Em espanhol se lê: *El mecanismo de la adaptación a las endurecidas condiciones es, al mismo tiempo, un mecanismo de endurecimiento del sujeto en sí: cuanto más se ajusta a la realidad, tanto más se convierte él mismo tiempo en cosa, menos va viviendo*.

p. 17). No lugar de relações que visam à constituição de um eu rico em experiências, sobrepõem-se, em meio a uma organização que impede a elaboração do medo, a exacerbação do sofrimento e a adaptação irrestrita. O indivíduo, cujos interesses e necessidades mais racionais não se assentam nesse tipo de estrutura social, toma como seus interesses estranhos a si e aos outros, e se vê enredado na crença de que só é possível se relacionar com os outros como mercadoria, embora a ideologia do contato real e imediato com o outro encubra essa consciência reveladora.

O indivíduo reflete, precisamente em sua individuação, a lei social preestabelecida da exploração, por mais que esta seja mediatizada. Isso significa também que sua decadência na presente fase não é algo a ser derivado de um ponto de vista individual, mas a partir da tendência da sociedade, tal como ela se impõe por meio da individuação, e não como mero adversário desta (Adorno, 1951/1993, p. 131).

O que aparece nos microgrupos como possibilidade de experiência, nos *macrogrupos* acaba sendo rebaixado. Estes ficam aquém quando repõem a dinâmica social e reforçam a passagem da mediação universal²⁵ – que deveria ser baseada na troca como possibilidade de experiência – para a dominação imediata, símbolo máximo da eliminação do sujeito. Desse modo, *Através dessa dissolução no próprio indivíduo de todo elemento mediador, graças ao qual ele ainda era um pouco de sujeito social, ele se empobrece, se embrutece e regride ao estado de mero objeto social* (Adorno, 1951/1993, p. 132). O indivíduo, reflexo da lei social que remete à exploração, deve o seu fracasso, como (im)possibilidade de existência, à decadência da própria cultura.

Diante de todas as cicatrizes, àquele que ainda tiver fôlego para buscar sua emancipação – que é sentida na particularidade, mas só pode ser realizada no todo social – resta a certeza de que [...] *não possui nenhum conteúdo que não seja socialmente constituído, nenhum impulso transcendendo a sociedade que não vise conseguir que a situação social transcenda a si própria* (Adorno, 1951/1993, p. 132). Somente uma cultura que suscite a crítica a si mesma tem a possibilidade de realizar a vida e dar voz aos expropriados, pois nomear o que legitima o sofrimento é um passo para transcender o fracasso em que a condição social se converteu. Vale ressaltar que Adorno afirma que tal sentimento de fracasso não deve servir para fomentar a si mesmo; isso seria rebaixar a possibilidade de ultrapassá-lo.

²⁵ No aforismo 97 – *Mônada*, Adorno (1951/1993, p. 132) escreve: *Socialmente, a absolutização do indivíduo indica a passagem da mediação universal da relação social – mediação que, como troca, requer sempre, ao mesmo tempo, a limitação dos interesses particulares nela realizados – para a dominação imediata, da qual se apoderam os mais fortes*. O termo mediação universal é empregado para designar uma mediação que possibilite a experiência, mediação diferente da mediação opressiva, cujos elementos estão sendo apontados neste *Primeiro Movimento*.

Estaria na autorreflexão crítica a possibilidade de vislumbrar algo que permitisse pensar e interromper as mutilações que se impõem aos homens e remetem ao processo real da vida em sociedade. Desse modo, é [...] *a auto-reflexão sobre o elemento de desejo que, de maneira antitética, constitui o pensamento enquanto pensamento* (Adorno, 1951/1993, p. 174). Ao resguardar fragmentos de liberdade e felicidade, o ato de tomar a si como objeto de reflexão se mostra aos sujeitos como um caminho efetivo na busca por autonomia, processo que permite refletir sobre as determinações objetivas que os constitui.

Ao fomentar o ajustamento do eu e impedir o processo de autorreflexão crítica, a cultura dificulta a dinâmica entre sujeito e objeto, o que leva o sujeito a se ver como algo independente dessa relação. Nesse movimento, a possibilidade de autonomia se reveste no seu contrário, e é a heteronomia que predomina em mundo em que o sofrimento ainda não foi superado. Uma cultura que dissimula o sofrimento e reafirma o indivíduo como caricatura permanece na involução ao dizer de um sujeito que não existe, já que seus sentidos se encontram cindidos e não se ancoram nesse tipo de organização social. O particular se coisifica e, por não encontrar base no que o constitui, esquece que nem ele mesmo, muito menos o universal existem um sem o outro, pois [...] *o particular só existe como determinado e, nesta medida, é universal; o universal só existe como determinação do particular, nesta medida, é particular. Ambos são e não são* (Adorno, 1969/1995, p. 199).

LEGITIMAÇÃO DO SOFRIMENTO: ASPECTOS IDEOLÓGICOS DA CULTURA

Tomando por base as formulações adornianas, é possível afirmar que o não cumprimento das promessas da cultura, de liberdade e felicidade traz como consequência um sistema organizacional que se mantém graças a uma racionalidade meticulosamente arquitetada, a qual reforça a pseudoformação/semiformação. O prolongamento do sacrifício e o aprimoramento da tecnologia estão na base dessa racionalidade, posto que a formação cultural, processo de apropriação da cultura que traz a possibilidade de pensar um estado de homens livres e iguais, vem sendo rebaixada a uma existência mecanizada.

A racionalidade, como uma característica da espécie humana, transcende, ou deveria transcender, a mera sobrevivência. Ou seja, ela não deveria ser limitada aos meios e ao imediato; como uma tática para se vencer o adversário, não deveria ser convertida em meio, mas utilizada para eliminar o próprio sacrifício, propondo uma vida calcada nas necessidades humanas que possam ser satisfeitas

sem a angústia presente na pressão gerada pela sociedade. Assim, quanto maior a racionalidade de uma sociedade, menor deveria ser a quantidade de sacrifícios exigidos para a sua manutenção, e os sacrifícios realizados teriam como objetivo a sua própria eliminação (Crochík, 1999, p. 38).

Sob os ditames da autoconservação e no impedimento da experiência, os indivíduos estão cada vez mais suscetíveis à dominação como modo de vida. A razão cede à lógica do equivalente, o qual, por sua vez, repõe aspectos ideológicos que acionam disposições psicológicas rebaixadas e adequadas para a manutenção e a propagação das formas necessárias à adesão ao sofrimento. Cabe recorrer à história do conceito de ideologia a fim de entender de que modo as condições objetivas vão se estabelecendo como justificção de desigualdades e, conseqüentemente, degenerescência da subjetividade.

Para Horkheimer e Adorno (1956/1973d), o conceito de ideologia está intrinsecamente ligado ao movimento da sociedade, mais especificamente, à existência de uma sociedade industrial organizada e desenvolvida, esfera que tem como base a divisão social do trabalho. Na busca por entender esse conceito, os autores destacam a insuficiência das teorias que pretendiam explicar a ideologia, seja como *cegueira inata*, proposta pela *teoria dos ídolos*²⁶ de Bacon, seja como manipulação dos poderosos. Em seu movimento, o conceito de ideologia já nasce, no início do século XVII, trazendo uma função social específica que mantém injustiça e preconceito: aos homens é atribuída uma falsa consciência constitutiva, que não diz das condições sociais concretas, e sim pressupõe erroneamente, ainda que a favor da razão e pela preservação de uma sociedade livre, que estes são incapazes de se movimentarem racionalmente. Sob influência do positivismo, os ideólogos, ou estudiosos das ideias, faziam uso da linguagem matemática na tentativa de explicarem as ideias com objetividade científica, o que resguarda o domínio da razão sob o embuste de um elemento manipulativo. Tal corrente filosófica traz consigo algo característico: a boa intenção de dar ao homem conhecimento suficiente para se organizar com base em uma razão esclarecida e livre do engano camufla a dominação dos homens, em razão da visão a-histórica de desenvolvimento da sociedade que propaga.

Em seu curso, o conceito de ideologia sofre uma mudança e, ao deixar de designar um espírito ideológico presente nos produtos a fim de justificar uma racionalidade

²⁶ *Os homens associam-se entre si com a ajuda da linguagem; mas os nomes são atribuídos às coisas pelo arbítrio do vulgo. Por isso, o intelecto vê-se tolhido, de maneira singular, pelas denominações inadequadas... As palavras violentam o espírito e turvam todas as coisas* (Bacon, citado por Horkheimer & Adorno, 1956/1973d, p. 185). Horkheimer e Adorno (1956/1973d, pp. 185-186) concluem que *Ainda hoje a doutrina da cegueira humana inata, um fragmento da teologia secularizada, pertence ao arsenal da crítica vulgar da ideologia; ao atribuir a falsa consciência a um caráter constitutivo dos homens ou o seu agrupamento em sociedade, de um modo geral, não só se omitem as suas condições concretas mas, de certa maneira, justifica-se essa cegueira como lei natural e o domínio exercido sobre quem a sofre continua baseada em tais leis, como sucederá depois com um discípulo de Bacon, Hobbes.*

irracional, tal como destacado por Marx, passa a justificar uma racionalidade que se basta, que se justifica a si mesma como ideologia, que dispensa outras explicações e que, por isso mesmo, é difícil de ser criticada. Pedroso (2007, p. 185), ao analisar o conceito de ideologia na obra de Adorno, afirma que a preocupação do autor era indicar um deslocamento no que se refere a esse conceito: ao desconsiderar as condições sociais, a falsa consciência se torna falsa.

A concepção marxiana de ideologia como falsa consciência necessária estava ligada a uma dinâmica de progresso que, para Adorno, foi vitimada por alguns de seus próprios resultados: a concentração crescente do poder através da concentração econômica, e a paralisação do espírito. Se antes, encarnada nos produtos espirituais (na arte, na religião, na filosofia, no direito, etc.) a ideologia servia de justificação para as condições existentes, dotando-os da aparência de justiça, liberdade, igualdade, fraternidade, universalidade e beleza, justamente por que se valia efetivamente destas idéias enquanto critérios, ela permitia ainda a crítica desta mesma sociedade.

O movimento do conceito de ideologia dá indícios de uma sociedade antagônica, na qual é afirmada a harmonia em uma realidade contraditória que, por tal contradição, dificulta a ruptura: o que é requerida é a integração, e, como resultado, há a eliminação do novo ou, mais radicalmente, a eliminação da própria história. Essa ideia remete à essência da ideologia, que implica a ordenação da consciência dos indivíduos para que a sociedade fique ordenada. Como meia verdade – pois alguma organização entre os homens é solicitada para que o sistema objetivo, que é a sociedade, possa funcionar –, a ideologia liberal²⁷ se alicerça na exigência de adaptação a uma base material opressiva. Nesse sentido,

[...] *a Ideologia é justificação*. Ela pressupõe, portanto, quer a experiência de uma condição social que se tornou problemática e como tal reconhecida mas que deve ser defendida, quer, por outra parte, a idéia de justiça sem a qual essa necessidade apologética não subsistiria e que, por sua vez, se baseia no modelo e permutas de equivalentes (Horkheimer & Adorno, 1956/1973d, p. 191; itálico no original).

Nessa configuração, por meio da ameaça, a energia que poderia ser empregada no entendimento do que não se justifica e na luta contra isso – a manutenção de condições irracionais – volta-se para sustentar essas mesmas condições. Se os homens já teriam condições para caminharem rumo à liberdade e isso não acontece, na certa eles dirigem suas forças no fortalecimento da opressão. Mediante a ameaça, o que é traído volta como marca de uma existência aquém do que poderia estar; o medo, que paralisa o prazer, cada vez mais se torna o fundamento da formação. Os antagonismos sociais remetem a relações

²⁷ Para Crochík (2007, p. 177), *Na ideologia liberal, a falsa consciência diz respeito à inversão entre as condições objetivas – aquelas necessárias à produção e reprodução da vida dos homens e da sociedade – e a consciência dos homens, representada pelas idéias que formulam sobre a sociedade existente [...]*.

mediadas pelo temor de ser aniquilado, o que representa o mesmo que deixar de pertencer à organização social. Os indivíduos sucumbem à irracionalidade de um todo falso, que requer ajustamento e integração onde não há subsídios para relações que não sejam mercadológicas. Sobre as relações requeridas em uma ordem perpassada pelos interesses comerciais, Adorno (1951/1993, p. 36) escreve:

Com a lógica da coerência e o *pathos* da verdade, a crítica da cultura poderia, assim, exigir que as relações, reduzidas inteiramente à sua origem material, fossem modeladas – sem outras considerações e abertamente – segundo a relação de interesse dos concernidos. Pois o sentido não é independente da gênese e pode-se facilmente discernir em tudo que se assenta no elemento material ou que o medeia, traços de insinceridade, de sentimentalidade e até mesmo o interesse, dissimulado e duplamente venenoso.

Na concepção de cultura como ideologia está a simulação de uma vida digna e justa, na qual, mediante suas configurações, não se pode ter experiência. Nesse sentido, torna-se fundamental buscar na crítica à cultura os aspectos que levam a humanidade a se especializar, por meio da técnica, na dominação e na barbárie. A crítica à ideologia, segundo Horkheimer e Adorno (1956/1973d, p. 191), deveria situar-se na negação do que há de irracional nesse esquema, deveria estar na formulação de ideias que negam a sociedade por meio do pensamento: [...] *a crítica ideológica, como confronto da ideologia com a sua verdade íntima, só é possível na medida em que a ideologia contiver um elemento de racionalidade, com o qual a crítica se esgote*. Em uma sociedade altamente transparente, o excesso de informações e estímulos atrofia os sentidos, e, no escancaramento da ideologia, ocorre a obstrução do pensamento, característica predominante no capitalismo dos monopólios²⁸. Segundo os autores, antes, no capitalismo concorrencial, a ideologia ainda tinha alguma racionalidade; agora a contradição é visível, não há complexidade. A ideologia atual perdeu sua racionalidade; tornou-se uma irracionalidade que oferece aos homens a ideia de liberdade. Rebaixada à lógica do equivalente, a razão, diante do impedimento do pensamento, sucumbe ao progresso irrefreável da dominação e torna-se um instrumento de reprodução das relações de poder²⁹.

Se a razão é necessária para a constituição de uma sociedade de homens livres, ela não pode ser restringida às normas e regras sociais, sob a forma de racionalidade com respeito a fins, mas deve ser exercida pelos indivíduos; indivíduos que possam também fazer críticas racionais que transcendam esse

²⁸ Segundo Maia (2007, p. 118), *O capitalismo monopolista caracteriza-se, entre outras coisas, pela administração da técnica das esferas da produção, distribuição e consumo das mercadorias. Essa administração técnica torna-se tão abrangente que já não há lugar para os indivíduos, para a expressão do pensamento e para o desenvolvimento de outra forma de razão que não seja a ratio, a razão instrumental, que ao mesmo tempo está na base do modelo de troca de equivalentes e tem suas raízes nos mitos.*

²⁹ Para Adorno (1951/1993, p. 17), *Agora que a sociedade inteira se torna hierárquica, as relações escusas insinuem-se e estabelecem-se também por toda parte onde ainda havia uma aparência de liberdade.*

tipo de racionalidade e tenham como alvo a verdadeira liberdade, a qual não pode prescindir da razão, e a felicidade, que só é verdadeira quando livre da opressão (Crochík, 2007, p. 189).

Diante disso, pode-se afirmar que o substancial da ideologia está na estrutura e nas modificações da sociedade, que, por serem específicas, indicam cifras de libertação e [...] *tendências objetivas da sociedade em um dado momento histórico* (Pedroso, 2007, p. 186). Portanto, se a ideologia liberal se mostrava verdadeira em seu conteúdo – já que os ideais de liberdade, humanidade e igualdade são fundamentos razoáveis de uma organização não opressiva –, se torna falsa em sua estrutura, quando afirma que esses mesmos ideais já se encontram realizados em uma sociedade injusta e desigual. Hoje, nas configurações da sociedade, a ideologia deixou de ser meia verdade para se tornar mentira cínica. Sua forma irracional, apesar de inteiramente frágil – em face da possibilidade de os homens não precisarem se render à dominação dada a abundância dos bens materiais –, é tomada como verdade pelos homens, que se adaptam facilmente a tais condições, aderindo ao que deveriam resistir. A mentira se torna verdade e a consciência acaba perdendo sua capacidade crítica e sua base histórica. Como irracionalidade que se legitima, a ideologia que prepondera na sociedade industrial pretende atender aos interesses mais racionais dos homens. Ela satisfaz necessidades administradas e, com isso, tampona os sentidos ao apresentar-lhes a aparência de terem suas necessidades reais satisfeitas.

Os produtos que ela dispõe aos homens para forçá-los ao ajustamento irrestrito funcionam [...] *como um conjunto de objetos confeccionados para atrair as massas em sua condição de consumidoras* [...] (Horkheimer & Adorno, 1956/1973d, p. 200). Nesses termos, a ideologia invade todas as esferas; a atividade comercial se estende ao domínio privado, que, de tão sufocado, quase não apresenta elementos de resistência e proteção. Se o mais verdadeiro no que diz respeito à formação cultural seria a relação entre sujeito e objeto sem dominação, diante dos aspectos ideológicos de uma cultura opressiva e seus produtos prevalece a dominação irrestrita do objeto e também do sujeito. A razão reduzida à técnica, ou razão instrumental, alimenta uma consciência que responde prontamente à adaptação e aos preceitos da ideologia. Não há como escapar, [...] *os homens estão cercados de todos os lados* [...] (Horkheimer e Adorno, 1956/1973d, p. 201) por produtos que mascaram o existente sob a aparência da diversão e da alegria.

Em consonância com as formulações dos autores frankfurtianos, Matos (2003, p. 53) afirma que tal estado de coisas se encontra regulado pelo *princípio da razão suficiente*, agente que atua como aparato do desespero e surge na explicação de tudo: estes são tempos

em que a razão impera sobre os desejos, falseando-os; o homem moderno parece perdido em meio à incapacidade de ver seus desejos reais respaldados em uma cultura justa. A autora destaca três características que se fazem presentes em nosso tempo: ao trazer a discussão sobre civilização-modernização, ela indica o *cientificismo*, a ideia de *progresso linear e contínuo* e a *sociedade de massa, do consumo e do espetáculo* como particularidades da nossa época.

Com relação às duas primeiras características, para Matos (2003), o preço que se paga pelo suposto progresso linear da civilização é o comportamento a-crítico dos homens diante do avanço da ciência, e é neste ponto que o animal tem a possibilidade de ver o seu sofrimento vingado. A evolução científica tem como base a indiferenciação entre homens, animais e os outros seres em geral, fato que os leva a se tornarem equivalentes. É nessa indiferenciação que o carrasco do animal, o homem, torna-se vítima de suas próprias práticas desumanas e cruéis, aquelas mesmas a que o animal era, e ainda é cruelmente submetido (Horkheimer & Adorno, 1947/1985). É na cegueira para o sofrimento – já que uma parcela de esquecimento se faz necessário para que os homens continuem o jogo da violência –, que a humanidade caminha. No entanto, como esse caminhar não vem sendo rumo à humanidade propriamente dita, os homens permanecem *menores*³⁰.

Por fim, a organização social à maneira de uma *democracia de massa* universaliza o consumo e os desejos. Perpassados e influenciados pela falsa *democratização* midiática, ora se renuncia aos desejos em nome de uma apatia e de uma cumplicidade com a situação miserável em que a humanidade se encontra, ora eles são imediatamente gratificados, dada a gama de possibilidades que existe diante dos olhos. No entanto, por trás dessa cumplicidade apática e da suposta imediatidade da gratificação dos desejos, revela-se aquilo que é o mais mediado de tudo: o ritmo que cadencia todos e cada um para seguirem como mantenedores da miséria objetiva e subjetiva que se assenta na renúncia pulsional requerida por uma sociedade opressiva. O ritmo que impõe tal mediação opressiva enfraquece o indivíduo que poderia surgir e, *quanto mais imediata é a sua decisão, tanto mais profundamente sedimentada está, na verdade, a mediação: nos reflexos de pronta resposta, desprovidos de resistência, o sujeito extinguiu-se por completo* (Adorno, 1951/1993, p. 202).

³⁰ Referência ao texto *Resposta à pergunta: o que é Iluminismo?*, de Kant (1784/1992).

Com base nessa discussão, pode-se afirmar que a cultura do cinismo³¹ reduz o pensamento crítico, o que [...] *proscree o esforço intelectual em nome da ‘facilidade’* (Matos, 2003, p. 54; aspas no original). Isso diz respeito ao poder da técnica, que se refere não só a conteúdos moldados, mas também à formatação dos modos de pensar – tecnologia – e de se relacionar com a objetividade. A felicidade é medida por novos valores: as técnicas de culto ao corpo – que mais se aproximam de tentativas de enganar o tempo com o uso da tecnologia e de produtos para rejuvenescer o corpo, e não o espírito –; a exacerbação da visão – sentido que está exposto a um mundo de muitas imagens e pouco conteúdo –; a eficácia e o sucesso – um exemplo fecundo dessa situação é encontrado nas escolas, nas quais os esportes são concebidos como um meio de fomentar a competição, e o vestibular é o ponto de chegada dos mais bem preparados para o mundo do trabalho –; e o espetáculo, o imediatismo e o consumo.

Diante dessa situação de passividade ativa, os sujeitos se eximem da responsabilidade de regerem a própria vida, e quanto mais o pensamento estiver rebaixado, mais a ideologia como mentira sedimenta a sociedade atual industrializada. As imagens midiáticas representam colagens cuja função é bem específica: distrair o espectador, que, passivo, recebe tudo com o máximo de atenção que lhe resta. Segundo Matos (2003), na época atual em que tudo se mostra, o estranhamento que o espetáculo trazia na Antiguidade é substituído pelo sensacionalismo. Em tempos outros, o espetáculo pressupunha valores ou virtudes que, transgredidos, causavam o rompimento com as explicações até então dadas, pois, em uma época em que tudo podia ser explicado e regulado, o escândalo aparecia quando havia um impasse que não se ancorava nas explicações até então dadas. O escândalo supunha normas construídas que serviam para comunicar o que poderia e o que não poderia ser. Hoje, por tudo ser tão escandaloso, intenso e breve ao mesmo tempo, *Talvez o escândalo maior seja o de não haver mais escândalos* (Matos, 2003, p. 58).

Na linguagem das mídias, o sensacionalismo acaba tendo um impacto que se faz aparente: logo aparece outra imagem, outra notícia, outro acontecimento que, de tão instantâneos, logo caem no esquecimento. Se no mito da caverna³² as imagens levavam ao

³¹ O cinismo, nesse caso, não diz respeito a uma postura crítica diante das imposições sociais, mas, sim, a uma conduta que dá as costas a essas imposições e ignora a existência de um estado de sacrifícios desmedidos.

³² Descrito por Platão (2000) no livro VII de *A República*, o mito ou alegoria da caverna refere-se à condição de homens que, acorrentados desde a infância em uma morada subterrânea, tomam por realidade imagens que são projetadas na parede por meio da luz de uma fogueira que fica atrás destes. Tais imagens, sombras dos objetos reais, representam, para

engodo, hoje as imagens veiculadas nas mídias embaralham a visão, o que torna quase impossível discernir realidade e ficção: tudo é extremamente real, extremamente realista para que se torne mais verdadeiro. As imagens, mesmo delirantes, substituem o real, e o delírio é uma justificação para a manutenção de uma relação com uma realidade que não existe. Quem cede ao delírio social objetivo compreende que, nesse estado de coisas, [...] *é preciso o absurdo para não se sucumbir à loucura objetiva. [...] Quem por precaução a ele se adapta, torna-se por isso mesmo um participante da loucura, enquanto só o excêntrico conseguiria agüentar firme e oferecer resistência à absurdidade* (Adorno, 1951/1993, p. 175).

Sem elaboração e percepção do delírio objetivo, a sociedade, carente de leitura, está carente também de pensamento; a educação³³ vem perdendo forças para as mídias, que obstam o pensamento e a capacidade crítica. *A civilização do pânico* e da visão embotada, ao ter os sentidos enfraquecidos e ao se amedrontar com os impactos arquitetados pela mídia, sofre com as angústias advindas da perda do controle da natureza, natureza esta que a constitui (Matos, 2003).

A racionalidade da sociedade atual, cuja essência move os meios de comunicação – um dos instrumentos da ideologia – requer reações rápidas, imediatas, que, [...] *sem a mediação do que constitui o indivíduo, não restauram a espontaneidade* [...] (Adorno, 1951/1993, p. 202). Tal fato indica que na relação sujeito-objeto está a lógica da identidade; os indivíduos, como caricatura do que existe, reproduzem de modo imediato o que recebem e, sem a mediação de uma cultura que deveria apontar para a formação, coisificam o objeto. A espontaneidade no contato com o outro perde o seu lugar e a lógica da identidade, ao tornar tudo igual, é a base na qual os sujeitos não conseguem perceber o objeto como algo diferente de si mesmos. Quando giram em torno de si mesmos, os sujeitos não se dão conta de que a realidade é o movimento do objeto, e, mais ainda, de que a verdade dessa realidade se encontra na relação entre sujeito e objeto, e não no sujeito. Dentro de tal dinâmica, perde-se a possibilidade de se ter experiência com os objetos, ao mesmo tempo em que, mesmo encoberta, o que ocorre diante da não contenção de ódio é a realização de desejos de destruição.

Platão, a separação entre o mundo das ideias – região superior, mundo inteligível e verdadeiro – e o mundo das aparências.

³³ Na contramão da ideologia da sociedade industrial, está a alfabetização, a educação e a leitura. Para Matos (2003, p. 60), *A educação, formadora do caráter, encontrava nela (na leitura) o procedimento por excelência nobre*. Não é intenção desta pesquisa discorrer sobre os elementos formativos e deformativos da educação. Essa dimensão, tratada pelos autores frankfurtianos e de suma importância para o entendimento da cultura, poderá vir a ser foco de análise em outro momento.

Imbuídos de poder e, ao mesmo tempo, desprovidos de resistência, os homens atendem ao que é requerido por meio de ações que se fazem como meras respostas a estímulos. Na configuração de uma ordem opressiva, que por isso mesmo se esquece da base pulsional a qual deveria realizar, o encobrimento das condições reais de desumanidade leva os homens a se assemelharem às máquinas. As premissas são *Nitidez na escolha do alvo, mobilidade e rapidez na decisão [...] (Cohn, 2004, p. 86)*, elementos indispensáveis à ação eficiente. A esperteza e a flexibilidade tornam-se habilidades imprescindíveis à esfera do trabalho, cuja base é mantida pela lógica do capital.

O ARTISTA E A IRRACIONALIDADE COMPARTILHADA: TENSÃO ENTRE *NÃO VER* E *VER*

Diante das imposições sociais e de condições objetivas que levam à formação de uma subjetividade danificada, a arte consegue expressar as antinomias sociais. Ante as cisões das faculdades humanas provocadas por uma vida baseada na renúncia pulsional, cabe à fantasia/imaginação – capacidade de trazer à memória o que não se tem na experiência – conservar o que foi proscrito da vida (não)vivida e transcender o existente. É possível afirmar que *A divisão do homem em suas faculdades é uma projeção da divisão do trabalho sobre os seus pretensos sujeitos, inseparável do interesse de utilizá-los com o maior ganho possível e, em geral, de poder manipulá-los (Adorno, 1951/1993, p. 54)*. Contudo, mesmo diante das marcas impostas pela sociedade, a arte – e a fantasia/imaginação é um de seus elementos constituintes – se impõe como uma dimensão capaz de expressar as mazelas do todo.

Recorrer à arte para pensar a subjetividade, a qual encontra nela um refúgio que expressa o sofrimento, mostra-se como uma possibilidade de compreender o projeto histórico a ser realizado pela humanidade – uma vida justa e a convivência de homens iguais na diferença (Crochík, 1998). A participação da subjetividade na arte – subjetividade aqui chamada de subjetividade danificada, posto que resulta de um processo histórico massacrante – indica que a mediação da sociedade, esfera que a constitui, vem ocorrendo de modo opressivo, no qual a dinâmica pulsional acaba sofrendo as consequências de tal opressão. Na arte, a superação das condições sociais vigora como seu conteúdo mais verdadeiro: não há nada na arte que não remeta ao que na objetividade aparece como falso;

não há nada que não diga que a condição social está rebaixada e irreconciliada com o que há de mais humano.

Quando a razão que sustenta a organização da sociedade se mostra incapaz de, razoavelmente, atender aos desígnios da base pulsional, a qual deveria fundamentar e pela qual é consubstanciada, ela se transforma em uma (des)razão: contrária ao que deveria realizar, a razão se mostra insuficiente ao subjugar os impulsos eróticos e ao ser indiferente às emoções. Ao desconsiderar as pulsões, a (des)razão passa a ter como finalidade alimentar o seu reverso, e, na obstrução do pensamento, a autorreflexão crítica é impossibilitada, e os sentidos ficam embotados diante do horror em que a vida se sedimenta (Adorno, 1951/1993). O embotamento dos sentidos favorece o jogo que alimenta o que é mais contrário aos homens, e aquele que se atreve a quebrar esse jogo paga o preço por tornar explícita uma consciência que nega a si mesma. Isso porque *A imaginação teórica e o pensamento não assegurado, próprios daqueles que se permitem sonhar de olhos abertos, resistem à idéia de que o mundo é um perpétuo pesadelo* (Crochík, 1998, p. 82). Na arte, a participação subjetiva, que não se coaduna com o que é nefasto, traz a possibilidade de o pensamento se voltar, sem violência, para a realidade opressiva e a possibilidade de sua modificação, apesar da experiência incessante de sofrimento.

Se o tempo da mídia é veloz, nas artes o tempo é outro: o tempo da arte é feroz, uma ferocidade que revela como as coisas, nesta organização social, realmente são. As obras que, de alguma maneira, resistem vão de encontro a toda maquinaria da indústria e ao ritmo intenso do trabalho; elas trazem consigo a própria história, resguardam elementos de uma singularidade que supera a lógica do lucro, do equivalente. Nas palavras de Matos (2003, p. 60), *Todas as obras que se consideram universais no campo da cultura são resultado de universos que, aos poucos, superando as leis do mundo comum e, sobretudo, a lógica do lucro, se foram consolidando.*

Contudo, diante dos aspectos ideológicos da cultura, os quais provocam sofrimento desmedido, a arte, mesmo tendo uma estrutura precisa e própria, também acaba sendo perpassada por tais aspectos. Diferente do que se passa na arte, processo em que ocorre a preservação do objeto, o movimento desses aspectos, que está presente nos meios de comunicação e se estende aos esportes, à educação e até mesmo a outras esferas, contribui para que a arte se torne um produto ideológico. Em meio à prisão objetiva, o rebaixamento é visível quando a arte abandona a tensão própria de sua estrutura e não se diferencia dos

produtos da *Indústria cultural*³⁴. Quando sucumbe à tarefa de revelar as antinomias sociais, a arte acaba deixando de ser uma maneira diferenciada de expressão da objetividade como engodo. Ela se iguala às esferas que reforçam a lei do equivalente, e aquilo mesmo que deveria ser revelado – a tendência à destruição e o empobrecimento das relações –, deixa de estar presente na arte como crítica. A esse respeito, os autores frankfurtianos escrevem: *E se é lícito mencionar a Arte como o sismógrafo mais idôneo da História, não é possível duvidar do seu enfraquecimento ocorrido durante o período heróico da arte moderna [...]* (Horkheimer e Adorno, 1956/1973d, p. 199). Trata-se do momento em que a arte, mesmo sendo o registro dos abalos da cultura, cede, como outras esferas do conhecimento, à influência nociva da técnica e do processo de produção industrial.

Se, conforme diz Matos (2003), na Antiguidade, o homem grego³⁵ fazia de sua morada a extensão do sagrado – alimentada por uma vida moderada que servia ao pensamento –, o homem moderno, porém pouco evoluído, faz do trabalho a sua morada; ele aprende a abrir mãos de seus desejos e a contemplar a prisão objetiva. O amor pelo cativo impede os homens de verem as grades do próprio cativo: com o suporte de uma racionalidade irracional, os homens abandonam a vida vivida que deveriam conservar; sucumbem diante de horrores civilizados. O cativo, que encerra a instrumentalização da vida, é o cativo social, e, desse modo, a maior prisão é não conseguir enxergar os limites do próprio cativo. Para Adorno (1969/1995, p. 192; aspas no original), *Mesmo o olhar da consciência que descobre aquele cativo é determinado pelas formas que ele lhe implantou. No cativo em si, poderiam os homens perceber o cativo social: impedir tal coisa constituiu e constitui um interesse, capital da conservação do 'status quo'.*

A prisão é vista como liberdade, pois a própria realidade é tida como livre. A objetividade da organização social evidencia que os impulsos internos acabam se tornando cada vez mais enfraquecidos, visto que todas as manifestações que se apresentam como possibilidade de contraposição ao adestramento social são alvos de punições, explícita ou implicitamente. A ideologia, como imagem substitutiva da consciência da realidade e das possibilidades de experiência, se estende ao psiquismo, e, nesse enredamento, apesar de ser perceptível o caráter de falsidade presente na sociedade, os homens acreditam ter desejos genuínos e encontrar sua satisfação (o que equivaleria à satisfação de suas pulsões) nos

³⁴ Discussão desenvolvida no *Terceiro Movimento*, junto aos conceitos de expressão e de mimese.

³⁵ Para Matos (2003), na Antiguidade havia uma separação entre o homem e Deus, e a aproximação entre eles se dava na imitação da obra divina pelo homem, que fazia de sua moradia a morada do sagrado. Existia um ambiente propício para a criação de valores, um ambiente onde se manifestava a ordem e a beleza.

produtos que têm à sua disposição e na lógica de funcionamento social propagada ideologicamente – que, além de prover outras satisfações, distribui regularmente tais produtos.

Essa suposta satisfação, tão simulada quanto é a própria simulação das necessidades a serem satisfeitas – necessidades administradas – é o indício do ajustamento dos homens ao existente.

Os indivíduos sentem-se, desde o começo, peças de um jogo e ficam tranquilos. Mas, como a ideologia já não garante coisa alguma, salvo que as coisas são o que são, até a sua inverdade específica se reduz ao pobre axioma de que não poderiam ser diferentes do que são. Os homens adaptam-se a essa mentira mas, ao mesmo tempo, enxergam através de seu manto (Adorno, 1956/1973d, p. 203).

Eis um ponto importante ao tratar o conceito de ideologia. Se é imprescindível investigar as condições objetivas e seus elementos ideológicos, cabe ainda refletir sobre uma questão fundamental: o entendimento a respeito das configurações psicológicas acionadas pela ideologia e, além disso, de como o sistema social produz homens capazes de aderirem a estímulos empobrecidos e funcionarem contra seus interesses racionais para sustentação de uma sociedade administrada. Impossibilitados de reagir e *estranhar* as condições que causam sofrimento, os homens se esforçam para *não ver* o que parece ser claro: os impedimentos à realização de uma vida em que a igualdade seja a expressão da diferença. Por se tratar de um manto ou de um fino véu, os homens estão longe de serem vítimas, pois a possibilidade de transcender tais imposições reside no enfrentamento e no reconhecimento da servidão ao que traz sofrimento e mantém sua própria escravidão. Para Horkheimer e Adorno (1956/1973d, p. 203),

A ideologia já não é um envoltório mas a própria imagem ameaçadora do mundo. [...] precisamente porque a ideologia e a realidade correm uma para a outra; porque a realidade dada, à falta de outra ideologia mais convincente, converte-se em ideologia de si mesma, bastaria ao espírito um pequeno esforço para se livrar do manto dessa aparência onipotente, quase sem sacrifício algum. Mas esse esforço parece ser o mais custoso de todos.

É no conflito entre *um pequeno esforço*, que se mostra como *o mais custoso de todos*, e a dominação, a qual se instaura na ideologia, que os homens não conseguem romper e quebrar o ciclo de violência sobre os outros e sobre si mesmos. A ideologia aparece na afirmação do que é, como se o que é não pudesse ser diferente: a aparência, realidade encoberta pela imagem ideológica, é afirmada como uma ideologia em si mesma, obliterando as possíveis brechas que se contraponham a essa aparente realidade (Maia, 2007).

Na mediação opressiva entre essa objetividade aparente e a subjetividade está a tecnologia, que, como conjunto de técnicas e instrumentos que teriam o poder de conferir à vida seu significado, serve à administração tanto da objetividade como da subjetividade, algo que impede qualquer manifestação que se desvie do que é tido como real. Por outro lado, não se trata de abandonar o que a tecnologia apresenta como avanço, posto que ela se faz como mediação entre os homens e a natureza. Ao abarcar os meios, desde os mais simples ao conhecimento acumulado pela humanidade, a tecnologia significa possibilidade de continuação da vida, transformação dos recursos disponíveis na natureza que permite que esta seja outra coisa. Porém, ao mesmo tempo em que mantém a sobrevivência, a tecnologia pode perpetuar relações de dominação: o apego à técnica e a instrumentalização da razão é a prisão que impede a percepção, por meio dos sentidos humanos, dos obstáculos a uma vida verdadeiramente humana.

O retorno à história a fim de encontrar resquícios de como esta se configurou torna-se importante, pois indica que os elementos de imaturidade da cultura ainda não foram superados (Horkheimer & Adorno, 1956/1973d). Isso oblitera a capacidade de resistência dos homens frente aos desafios que devem enfrentar por uma vida mais justa. Seguindo a tradição hegeliana, os autores afirmam que a ideologia deveria servir ao espírito, e à consciência caberia a função de crítica à ideologia, a função de, ao compreender os limites que obstam o pensamento, explicitar as contradições entre sujeito e objeto, indivíduo e sociedade, particularidade e universalidade. Enquanto o que foi negado pela cultura não for superado na história, mesmo que a humanidade se aprimore em termos técnicos, continuará produzindo homens cujas capacidades psíquicas, ao estarem cindidas, acabam mantendo os aspectos ideológicos de uma cultura rebaixada. Enquanto a renúncia pulsional for exigida socialmente, a humanidade estará distante da superação das contradições entre a particularidade e a universalidade (Adorno, 1955/1986). Também nessa perspectiva, diz Maia (2007, p. 121; *itálico no original*):

[...] a crítica à ideologia não pode mais ser uma crítica à falsa autonomia do espírito, mas deve ser uma crítica à sociedade, uma crítica à história da *ratio*, à utilização irrefletida e desmemoriada dos meios técnicos com o fim de dominar a natureza e os homens. Porque esse processo histórico tornou-se por demais abrangente, a crítica deve focar seu alvo sem pretender abranger o todo, identificando nele as mediações sociais que o tornaram o que *é*, sem se esquecer tanto da imanência dessas mediações no objeto quanto da transcendência possível na história.

A superação da *ratio* tecnológica se dá na superação do que não permite pensá-la, na compreensão dos aspectos ideológicos da cultura, a qual, como ideologia do existente,

impede a consciência de criticar a falsa consciência em que tem se tornado. Se é no interior da cultura que emanam forças destruidoras, somente nela está a possibilidade de superação de tal estado. Residiria na reorganização da estrutura social e na eliminação de elementos de dominação a possibilidade de transcender a situação atual, na qual coexistem várias ideologias, dadas as contradições da sociedade. O fato de os homens estarem adoecidos encontra-se na atuação dessas ideologias sobre um eu frágil e sobre os desejos, os quais não encontram na objetividade sua realização. Por estarem deformados de antemão e subjugados ao sempre idêntico, os homens se submetem conscientemente aos paradoxos da sociedade, e, nisso, [...] *a desgraça subjetiva profundamente enterrada no indivíduo integra-se à desgraça objetiva visível* (Adorno, 1951/1993, p. 51).

Na ambivalência entre supostamente *não ver* a frustração real das necessidades e dos desejos e *ver* que, dentro dessas configurações, suas necessidades e desejos reais não são satisfeitos, os indivíduos se submetem ao que não tem sentido. É nessa consciência e alienação da (ir)racionalidade que os indivíduos giram dentro de uma sociedade³⁶ cuja ideologia os leva a acreditar, mesmo destituídos de fé, que suas ações dependem deles mesmos, o que dificulta o reconhecimento da própria impotência, fruto do enfraquecimento do eu e de comportamentos padronizados. À moção pulsional é dada uma suposta liberdade e onipotência, quando, na verdade, encontra-se submetida ao controle e oscila entre atender ao que é requerido e negar os desejos.

Na tensão *não ver* e *ver* e também fingir que não vê o que está cada vez mais claro – a mentira manifesta, característica da ideologia da sociedade industrial –, o artista, assim como os demais, vagueia entre se resignar e resistir. Considerado o representante do sujeito social, o artista é capaz de objetivar o seu sofrimento e o de todos por meio da elaboração de uma obra que não sucumbe ao caráter afirmativo da cultura. No sentido de crítica à consciência que se torna falsa consciência, a arte, mesmo se manifestando diferentemente no decorrer da história³⁷, também resguarda o fenômeno da aparência. A aparência na arte – diferente da aparência na ideologia, que tem como função encobrir as condições reais de desigualdades – torna-se aparente pelo fato de a realidade, apesar de esvaziada, não permitir a expressão de aspectos que fujam ao seu caráter afirmativo; nesse caso, a

³⁶ *O pensamento formal, o pensamento técnico, a razão instrumental, em sua contradição, são propícios para a constituição de uma sociedade racional, com o custo de criar indivíduos irracionais [...]* (Crochík, 2007, p. 191).

³⁷ Ver Horkheimer e Adorno (1956/1973) no texto *Sociologia da arte e da música*. Nesse texto, os autores abordam vários momentos da história da arte e a relação desta com a sociedade e com a investigação social empírica – além dos rumos de uma e de outra –, algo que não é foco deste trabalho.

realidade se perde ao deixar de fundamentar o elemento ao qual dá origem – o indivíduo (Adorno, 1932/1991).

Como um fenômeno intra-histórico, a aparência na arte vai de encontro à imagem mítica da sociedade, que, por se reverter em mito, apresenta uma imagem social cifrada que coisifica a consciência. Desse modo, *A imagem, compreendida e aceita literalmente, é falsa consciência necessária. Os choques da arte dirigidos contra tal imagem desejariam, não em última instância, fazer estourar aquela falsidade* (Adorno, 1955/1986, p. 83)³⁸. A falsidade do real é apresentada de outra forma: por remeter a conteúdos históricos e estar entre o que é negado e o que deveria ser realizado pela cultura, a aparência na arte é remetida à expressão, e o conteúdo expresso nas obras é algo que só pode aparecer pela aparência. O que é reivindicado na arte como aparência é a *reconciliação*, e, nesse sentido, a arte pede pelo novo, pela realização do indivíduo na história. Na arte, o mais legítimo é o irrevogável pedido de que a situação de miséria em que a humanidade se encontra deixe de existir.

³⁸ Em espanhol: *La imagerie, comprendida y aceptada literalmente, es falsa conciencia. Los choques del arte dirigidos contra tal imagerie desearían, no en última instancia, hacer estallar aquella falsedad.*

SEGUNDO MOVIMENTO: ARTE COMO REFÚGIO NO PRECIPÍCIO

*logicidade da obra e conteúdo de verdade da arte:
procedimento racional que se contrapõe à barbárie
tensão forma e conteúdo: estrutura da obra de arte em Theodor Adorno*

*Desde aí, comecei a procurar-me [...] Operava com toda a sorte de astúcias:
o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada,
as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de repente acesa,
os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. [...]
Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende.*

João Guimarães Rosa

Este *movimento* apresenta a discussão sobre a segunda estrela que compõe o estudo, a tensão entre forma e conteúdo, entendida com base nos elementos da estrutura da obra de arte. Em alusão ao segundo momento do conto *O espelho*, propõe-se a reflexão sobre a relação entre arte e sociedade, a logicidade da obra de arte e o seu conteúdo de verdade e o conceito de material e de técnica, todos entrelaçados à tensão entre forma estética e conteúdo.

Na objetivação do sofrimento humano por meio da obra – sofrimento que é particular e universal –, o artista tem, no precipício de sua participação no processo criativo, o momento que dá objetividade à arte e, nessa tensão, ele se insere como um elemento importante na estruturação da obra. Porém, mesmo sendo imprescindível, a subjetividade é um componente entre tantos outros. Sob a égide de outra racionalidade, diferente da racionalidade do mundo do trabalho administrado, a arte possui uma logicidade estrutural imanente – que se perderia se o entendimento da obra se reduzisse ao psiquismo do artista – e, assim, dá testemunho da possibilidade de reconciliação sem violência entre sujeito e objeto. Além da participação subjetiva – elemento mais próximo à moção pulsional e, portanto, da expressão, mecanismo que faz com que ela apareça pela aparência e conserve seu caráter de negatividade –, o processo de criação se mostra como um momento preciso no qual o artista mergulha em um trabalho que, na busca por assertividade, tem, no respeito à forma e na sedimentação do conteúdo, a manipulação precisa dos materiais que trazem a história da humanidade.

A ARTE COMO TESTEMUNHO, RESISTÊNCIA E CRÍTICA À CULTURA:
NOTAS SOBRE A LOGICIDADE DA OBRA DE ARTE
E O SEU CONTEÚDO DE VERDADE

A arte guarda a história da humanidade como registro dos abalos de uma cultura que ainda não se realizou, sendo possível, por meio dela – entendendo a arte como descrição histórica do sofrimento –, reconhecer a vida negada e reificada a que a sociedade leva os homens. Adorno, em suas considerações sobre a arte, especialmente em *Teoria estética* (1970/1988), explicita a relação entre arte e sociedade. Um dos aspectos que define essa relação está no fato de que, na arte, as contradições sociais aparecem explicitamente como conflitos não resolvidos e, pela forma, ela nega a realidade que a fundamenta. Ao retirar seu conteúdo da objetividade, a arte – por meio do trabalho do artista, que se configura como um trabalho social de uma subjetividade sem a qual a criação artística não teria objetividade –, comunica-se com a realidade objetiva pela via de uma não-comunicação: as obras de arte, ao mesmo tempo em que se abrem para o mundo, se fecham a este na tentativa de preservar sua própria dinâmica e dizer dos antagonismos do mundo.

Como mimese da realidade, a arte representa o real; nela são refletidos aspectos do mundo de modo diferenciado, pois, como um procedimento racional capaz de trazer à tona o empírico e seus antagonismos, a arte se torna conhecimento da realidade justamente por não se fazer como mera cópia dela. A estrutura da arte retira elementos da objetividade para contorná-la e defrontá-la com os horrores ocasionados por essa mesma objetividade. A arte, assim concebida, representa uma possibilidade de libertação da vida reificada experimentada pelos sujeitos, uma possibilidade de superar a compulsão à lógica da identidade. Ao mostrar aos homens que eles podem ser mais do que coisa, a arte revela algo que deveria ser realizado na objetividade e não vem se realizando: como possibilidade de experiência, a arte tem a capacidade de proporcionar um instante de rompimento com a objetividade por oferecer ao sujeito, mesmo de modo mediado, o que lhe é negado na mera e massacrante sobrevivência.

Sem perder o caráter social que lhe é imanente, a arte como crítica à ideologia sublima o princípio da empiria graças a um princípio que lhe dá vida própria – a aparência. Segundo Adorno (1970/1988, p. 18), a obra de arte [...] *aparenta-se com o mundo mediante o princípio que a ele a contrapõe e pelo qual o espírito modelou o próprio*

mundo. É sob o princípio da não-identidade, diferente do princípio que rege a sociedade industrial, que a vida das obras de arte se dá de modo diferente da vida do sujeito que a cria. Sobre sua sobrevivência no tempo, pode-se afirmar que [...] *as obras de arte possuem no entanto uma vida sui generis, que não se reduz simplesmente ao seu destino exterior* (Adorno, 1970/1988, p. 15). Independente da intenção do sujeito ou de sua “finalidade”, a arte não tem como critério a categoria temporal, o que leva a pensar que uma obra não deva ser eliminada ou mantida porque foi realizada em outra época histórica, pois, *Na sobrevivência das obras, porém, manifestam-se diferenças qualitativas que de nenhum modo coincidem com o grau de modernidade da sua época* (Adorno, 1970/1988, p. 55). O que as tornam testemunho da humanidade – registro das agruras dessa humanidade – não é medido pelo avanço tecnológico alcançado pelo homem: seu momento de verdade está no fato de ser expressão de uma consciência negada e impedida de se fazer como crítica ao sofrimento.

Com base no entendimento adorniano, a arte lembra à humanidade a natureza proscrita, que, temida, precisa ser dominada. Como conhecimento e possibilidade de acesso a ela, a arte diverge da *ratio*, pois ambas apresentam procedimentos diferentes. Na arte, há um procedimento racional que expõe a vida petrificada dos homens, algo reforçado pela (des)razão. Dada a sua substancialidade eminentemente social, a arte é produto de um trabalho social; nela há um trabalho, uma fúria pacienciosa que clama por justiça para a moção pulsional. Tal fúria se manifesta em uma concentração precisa, cujo objetivo é revelar o segredo dos objetos (Adorno, 1951/1993). Mesmo desconhecendo a motivação de tal fúria ou que esta não seja de todo clara/consciente, o artista, por meio da expressão e na forma, realiza uma obra que se torna um atalho para (re)conhecer o sofrimento e a violência objetiva socializada: diferente do crime, que, ao destruir os objetos, se apresenta como um atalho que reproduz a violência, a arte é negação determinada; como negação e resistência, ela expõe, mesmo sendo aparência, o corte no desejo, a subjetividade danificada.

A arte é contenção do golpe, pois seu procedimento se dá na ausência de violência; não há destruição do objeto. Este é preservado e carrega consigo elementos da realidade, bem como a capacidade de ir para além deles, em sua estrita relação com a objetividade e, especialmente, com o que não vem sendo realizado por ela. Sobre essa discussão, Adorno (1970/1988, p. 289) afirma:

O objecto na arte e o objecto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objecto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei. Só através de semelhante transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade. O primado do objecto só se afirma esteticamente no carácter da arte como historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalcado e do talvez possível. O primado do objecto, enquanto liberdade potencial do que é emancipação da dominação, manifesta-se na arte como sua liberdade relativamente aos objectos.

Na arte, o primado do objeto prevalece como elemento imprescindível para que esta apareça como testemunho de violência, posto que o objeto condensa, em suas articulações, as tensões e contradições do mundo externo. Por causar *estremecimento* diante da objetividade, *Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento* (Adorno, 1970/1988, p. 17). Na concepção adorniana, uma obra de arte pode suscitar, para além da fruição, um olhar atento para o horror e para a beleza escondidos na profundidade dos destroços do mundo. Em razão de sua estruturação, as obras de arte podem até mesmo prescindir da recepção, pois, por mais que o efeito provocado pela recepção de uma obra seja decisivo para o entendimento do seu significado – sem o que qual ela não teria porque existir –, por apresentar uma logicidade imanente, as obras transcendem a simples compreensão baseada nas reações que podem ocasionar.

A objectivação da arte que, do exterior, da sociedade, constitui o seu feiticismo é, por seu turno, social enquanto produto da divisão do trabalho. Por isso, a relação da arte à sociedade não deve buscar-se predominantemente na esfera da recepção. Essa relação é anterior a esta e situa-se na produção. O interesse na decifração social da arte deve virar-se para esta produção em vez de se contentar com inquéritos e classificações dos efeitos, que, muitas vezes, por razões sociais, divergem totalmente das obras de arte e do seu conteúdo social objectivo. As reacções humanas às obras de arte são, desde tempos imemoriais, mediatizadas ao extremo e não se referem imediatamente à coisa (*Sache*); hoje, esta mediação produz-se em toda a sociedade. [...] A arte e a sociedade convergem no conteúdo, não em algo de exterior à obra de arte (Adorno, 1970/1988, p. 256).

Para além das considerações adornianas a respeito do conceito de experiência estética, o importante a ser destacado é a relação entre a estrutura social e a estrutura da obra de arte, algo que expressa o carácter social da obra. Vale ressaltar que a mediação entre a recepção estética e a intenção subjetiva do artista se dá pela forma estética – como será exposto no segundo tópico deste *movimento* – e se objetiva por meio da participação subjetiva do artista. Daí a importância de entender como o elemento subjetivo se insere e se relaciona com os demais no processo de criação artístico, já que, para Adorno (1970/1988, p. 20), *No processo de produção artístico, as moções inconscientes são*

impulso e material entre muitos outros. Considerar a estrutura da obra relacionada à estrutura social traz o entendimento das obras situado para além da psicologia do artista³⁹, para além da explicação de que as obras de arte sejam resultado de conflitos dinâmicos e inconscientes do psiquismo daqueles que as produziram.

Mais do que relacionar a esfera artística à realização de desejos pessoais insatisfeitos, a participação subjetiva na arte reflete os impedimentos objetivos que obstam uma vida de satisfação e felicidade. Assim, entender a obra de arte com base na biografia de seu autor torna-se questionável quando se considera a arte como expressão das mutilações provocadas pela cultura. Por representar o sujeito social, o artista, ao sentir as impossibilidades da formação decorrentes dos impedimentos da estrutura social⁴⁰ – que afeta a ele e a todos –, expressa, nas obras, sua insatisfação em um mundo de dominação: pela expressão e na forma é objetivado, de modo cifrado, porém contundente, o que lhe vem sendo roubado. Na perspectiva adorniana, a obra de arte é algo semelhante e diferente do artista, e isso se deve ao fato de que a arte, além de incorporar em seu processo o elemento de interioridade⁴¹, tem uma organização própria, algo que a aproxima da magia⁴²

³⁹ Essa discussão é feita por Adorno (1951/1993; 1970/1988) em interlocução com as obras de Freud. Em alguns textos freudianos (1908/1976; 1913/1974; 1928[27]/1974; 1930[29]/1974), é possível perceber seu interesse pela arte. Para o autor, mesmo a psicanálise não oferecendo explicações satisfatórias para alguns problemas referentes às artes e aos artistas, estes têm, na atividade artística, uma maneira de apaziguar seus desejos. Por meio da imaginação, a arte situa-se entre a realidade – que frustra os desejos – e os desejos realizados. Na tentativa de explicar a existência de atividades aparentemente não sexuais, e socialmente valiosas, o autor elabora o conceito de sublimação como um deslocamento de um alvo sexual para um aparentemente não sexual. A sublimação seria o processo em que os impulsos sexuais são [...] *desviados de seus objetivos originais para outros mais valiosos* (Freud, 1913/1974, p. 225), o que faz com que a arte, fruto da imaginação, seja considerada por Freud como [...] *uma realidade convencionalmente aceita* (p. 223). Para fins deste trabalho, é importante destacar que, com a conceituação do termo sublimação e ao investigar o processo criativo, Freud (1908/1976; 1928[27]/1974; 1930[29]/1974) atrela a compreensão de uma obra de arte relacionada à vida do artista, suas impressões infantis e sua vida atual. Ele enfatiza o material subjetivo como decisivo no processo de criação, sendo a obra de arte um produto “analísável” com base nessa perspectiva. Assim, os artistas são tidos como neuróticos e possuidores de uma personalidade conturbada, resultado de um desvio da realidade como doença, algo que pressupõe uma noção de saúde-doença, explicada por meio de fechadas conceituações psicanalíticas. Para Adorno (1970/1988, p. 19), torna-se ingênuo pensar [...] *as obras de arte essencialmente como projecções do inconsciente daqueles que as produziram [...]*. Ao refletir sobre a arte, destacando tanto a esfera objetiva quanto a esfera subjetiva e fundamentando a relação entre arte e sociedade, Adorno (1951/1993, p. 187) diverge de Freud. Com base no pensamento freudiano, mas para além deste e numa crítica contundente às formulações sobre sublimação, o autor afirma: *Na renúncia ao objetivo pulsional a arte continua fiel a este, com uma fidelidade que desmascara o que é socialmente desejado, ingenuamente glorificado por Freud como a sublimação que, provavelmente não existe.* À sublimação, Adorno contrapõe o conceito de expressão, que será discutido no *Terceiro Movimento*.

⁴⁰ Em *Teoria estética*, Adorno (1970/1988, p. 20) considera que em artistas de alta qualidade – neste caso, ele se refere a Beethoven e Rembrandt –, [...] *aliava-se a mais aguda consciência da realidade à alienação da realidade [...]*. Tal característica, segundo o autor, [...] *constituiria um objecto digno da psicologia da arte, que não teria de decifrar a obra de arte apenas como algo de semelhante ao artista, mas como alguma coisa de diferente, como trabalho em algo que resiste.*

⁴¹ *São as obras de arte que, embora criadas com elementos do real, e a partir do real, incorporam a subjetividade expulsa, e transcendem a objetificação imposta à realidade. Toda obra de arte genuína ‘expõe alguma coisa que está faltando’* (Junkes, 2001, p. 49; aspas no original).

⁴² O sentido em que é empregado o termo magia refere-se ao poder do desconhecido sobre os homens, cujo arrepio e medo provocado também os fascina. Em sentido contrário, e no entrelaçamento entre magia e arte, Adorno (1951/1993, p. 197) afirma: *Na medida em que as coisas reluzentes prescindem de sua pretensão mágica, e, por assim dizer, renunciam ao poder que o sujeito lhes conferia e contava exercer por intermédio delas, elas se transformam em imagens de não-violência, promessas de felicidade curada da dominação sobre a natureza. Essa é a pré-história do luxo que*

como uma esfera que possui um domínio fechado em si mesmo (N. Freitas, 2006). Para Adorno (1996/2001, p. 12), *A arte incorpora algo como liberdade no seio da não liberdade. O fato de, por sua própria existência, desviar-se do caminho da dominação a coloca como parceira de uma promessa de felicidade, que ela, de certa maneira, expressa em meio ao desespero.* Ao negar a falsa liberdade, a arte afirma a não-liberdade, produto de uma (des)razão que se esqueceu de realizar a vida humana.

Se, em conformidade com Adorno, afirma-se que a arte é crítica à ideologia, como ela se estrutura para que isso se ocorra? Indícios para responder a essa questão podem ser encontrados no texto *A arte é alegre*, em que Adorno (1996/2001) traz a definição de arte séria. Nesse texto, inspirado em uma citação de Schiller⁴³, o autor afirma que a arte séria tem uma parte alegre⁴⁴, algo de sua própria estrutura que lhe garante a participação no mundo como resistência. Entretanto qual seria o critério que permite definir uma obra de arte como séria e alegre ao mesmo tempo? Para o autor, o alegre na arte não é o seu conteúdo, mas se refere ao seu procedimento, que, dialeticamente, mostra alegria na seriedade e seriedade ao encarar a realidade e denunciá-la. A arte é, *A priori, uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando as amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente* (Adorno, 1996/2001, p. 13). Com base nessas considerações, é possível afirmar que a arte se realiza ao não resolver as *contradições irreconciliáveis* do todo, contradições estas que ela organiza em sua estrutura, preserva-as e transforma-as em denúncia do que ainda não é possível à humanidade.

migrou para o sentido de toda arte. Mesmo resguardando aspectos semelhantes com a magia, na arte o domínio da natureza serve como base para denúncia da dominação. Contudo há de se temer a magia, a arte e, lembrando o conto roseano, também os espelhos.

⁴³ Adorno (1996/2001, p. 11; aspas no original) explica o título do texto, inspirado nos versos de Shiller: *O prólogo ao Wallenstein, de Schiller, termina com o seguinte verso: 'Séria é a vida, alegre é a arte'. Foi inspirada pelos versos de Ovídio, em 'Tristia': 'Vita verecunda est, Musa jocosa mihi', ou 'Minha vida é contida, a musa me é um divertimento'. Talvez se possa atribuir um intento a Ovídio, o alegre poeta clássico. Ele, cuja vida era tão liberta que pareceu insuportável ao regime de Augusto, piscasse gaiatamente a seus patronos, pois ao mesmo tempo em que compunha sua alegre obra literária 'Ars Amandi' simulava certo arrependimento para dar a entender que estava resolvido a assumir uma vida de seriedade, pois retornava do exílio. Para ele, isso era quase um pedido de perdão. Mas Schiller, poeta oficial do idealismo alemão, não queria tocar nessa disputa latina. Sua afirmativa aponta o dedo, mas não indica nada. Por isso, torna-se plenamente ideológica e passa a integrar o tesouro doméstico do burguês, como citação disponível para qualquer ocasião apropriada. Pois confirma a estabelecida e popular distinção entre trabalho e tempo livre. [...] Ao filósofo idealista oculta-se a possibilidade de que as coisas possam em algum tempo se transformarem realmente. Ele está preocupado com os efeitos da arte. Com toda a nobreza de seus gestos, Schiller no fundo antecipa a situação da indústria cultural quando a arte é recebida como vitaminas a cansados homens de negócios.*

⁴⁴ Ressalte-se que a "alegria" destacada nesse texto é diferente daquela proporcionada pela *Indústria cultural*, em que há uma falsidade implícita e um encantamento calculado.

Como esse processo não é externo, mas imanente ao seu procedimento, a profundidade da arte, como negação provida de conteúdo social, [...] *mede-se pelo fato de poder ou não, pela reconciliação que suas leis formais trazem às contradições, destacar a real irreconciliação* (Adorno, 1996/2001, p. 13). Ao se defrontar com a *real irreconciliação*, a arte que se propõe séria tem como critério a expressão da tensão; ela não cede à ilusão de uma realidade supostamente reconciliada. Desse modo, *Como algo que escapa da realidade e, no entanto, nela está imersa, a arte vibra entre a seriedade e a alegria. É esta tensão que constitui a arte* (p. 13). Diante disso, na tentativa de tecer considerações que possam lançar luzes à questão colocada acima, a respeito da arte como crítica à ideologia, torna-se fundamental mencionar como a participação subjetiva – objeto deste estudo – relaciona-se com essa tensão, e de que modo a estrutura da arte, como procedimento racional, organiza-se para criticar a realidade. No entrelaçamento dessas dimensões – participação subjetiva e estrutura da arte –, é possível afirmar que a participação subjetiva, na tensão entre alegria e seriedade, encontra, no processo criativo, a possibilidade de vislumbrar a saída do enredamento do mundo e de voltar-se a si mesma, não como um fechamento em si, mas como uma abertura, algo semelhante a um despertar para si e para o mundo. Nas palavras do autor: *É na alegria da arte que a subjetividade, de início, se conhece em seu próprio interior e se torna consciente. É pela alegria que ela se liberta do enredamento e retorna a si mesma* (Adorno, 1996/2001, p. 15).

Partindo desse ponto e para além de termos utilizados por Adorno para qualificar a arte – arte séria, superior, autônoma, ligeira, entre outros –, o importante é perceber os elementos que compõem a arte e permitem que ela tenha uma dinâmica peculiar, capaz de despertar a consciência e o entendimento em uma sociedade antagônica. Como não se trata do conteúdo – já que este possui um caráter enigmático, que foge à compreensão e à interpretação simples –, a obra organiza-se conforme uma lógica interna própria, que, sem imitar meramente o exterior, assemelha-se a este sem que lhe seja da mesma essência. Sobre a lógica das obras de arte, Adorno (1970/1988, p. 157) afirma que, embora elas [...] *não sejam conceptuais nem formulem juízos, são lógicas. Nada nelas seria enigmático, se a sua logicidade imanente não confluísse no pensamento discursivo, cujos critérios, no entanto, ela regularmente decepciona.*

Ao tomar como base as considerações adornianas, é possível afirmar que a arte possui uma dupla dimensão: por um lado, se sua estrutura não apresentasse uma racionalidade possível de ser apreendida pelo pensamento, as obras seriam *absurdas*, não

teriam sentido em si mesmas; por outro lado, se tudo em sua estrutura fosse traduzido em conceitos, elas não difeririam do pensamento discursivo e, assim, não teriam por que existir. Apesar de não serem traduzíveis em conceitos, as obras pressupõem uma racionalidade que, apesar de se aproximar do pensamento discursivo, é diferente deste e, por isso mesmo, consegue expressar o sofrimento da humanidade. Com base nesse entendimento, na preservação do seu conteúdo de verdade, a arte vai de encontro a este pensamento por exercer contundentemente a tarefa que caberia também a este, qual seja a de nomear o sofrimento, elemento que o pensamento discursivo por vezes desconhece e aprisiona em fechadas conceituações.

O pensamento discursivo é estranho ao sofrimento e só com dificuldade consegue exprimi-lo, posto que isso implicaria, necessariamente, mostrar que sucumbiu a ele. Diante de tal irracionalidade, *O sofrimento, reduzido ao seu conceito, permanece mudo e sem conseqüências [...] (Adorno, 1970/1988, p. 30)*, já que a lógica do pensamento discursivo não permite a expressão de dor e de fraqueza. Na tensão entre o que é exposto na arte e esse tipo de pensamento, o autor afirma que *Enquanto que o conhecimento discursivo acede à realidade, mesmo nas suas irracionalidades, que, por sua vez, correspondem à lei de seu movimento, há nela [na arte] algo de inflexível em relação ao conhecimento racional (p. 30)*. Isso indica que a arte, como conhecimento no qual se revela *algo de inflexível*, representa uma possibilidade de desvelamento do sofrimento objetivado, proscrito de certo modo do pensamento discursivo, uma vez que ela se apresenta como portadora de uma racionalidade própria que se opõe à irracionalidade, também engendrada pela realidade e caracterizada pelo aquiescer àquilo que traz sofrimento.

A racionalidade imanente à obra de arte é nomeada por Adorno (1970/1988, p. 157) de *princípio de conseqüência lógica*, que diz da configuração do todo, das suas contradições e de um impulso antimimético. Este, vindo do exterior, organiza-se em um interior que se configura como um *processo raciocinante sem conceito e juízo*. O impulso antimimético revela uma associação entre o externo e a estrutura da obra, além de trazer uma objetivação que adquire lógica própria – a obra vale por si própria; ela impõe seu próprio movimento – a qual escapa à intenção subjetiva. Considerando esse movimento, pode-se dizer que as categorias da obra de arte não estão organizadas da mesma maneira que as categorias externas à obra. Categorias transcendentais, tempo⁴⁵ e espaço, por

⁴⁵ Sobre o tempo na música, Adorno (1970/1988, p. 159) afirma [...] *o tempo na música é evidente enquanto tal, mas de tal modo afastado do tempo empírico que, numa audição concentrada, os acontecimentos temporais fora do contínuo musical lhe permanecem exteriores e dificilmente o afectam; se um executante interrompe para repetir ou retomar uma*

exemplo, mostram-se de maneira diferente; a própria arte configura as suas categorias, tomando um sentido particular. Para Adorno (1970/1988, p. 159),

[...] as categorias formativas da arte não são, sem mais, qualitativamente diferentes das categorias externas, mas transpõem a sua qualidade para o *medium* qualitativamente diverso, apesar da sua modificação. Se essas formas são na existência externa as formas determinantes da dominação natural, são, por sua vez, dominadas na arte; lida-se com elas livremente. Através da dominação do dominante, a arte revê profundamente a dominação da natureza. A utilização dessas formas e da sua relação com os materiais torna evidente o seu carácter arbitrário [...].

Na arte, as categorias são influenciadas pelo exterior, mas, dentro da estrutura formal da obra, existem de outro modo e tornam-se outra coisa ao comporem um procedimento cuja negatividade possui extrema racionalidade. As categorias da arte são geridas por si mesmas, algo conseguido em razão do carácter arbitrário da arte, que lhe permite, também, dominar a natureza – como contenção de ódio e preservação do objeto –, ao mesmo tempo em que expõe tal dominação, elemento que faz com que a arte se contraponha à *ratio* dominante. Diante do exposto, é possível afirmar que *a lógica das obras de arte deriva da lógica formal, mas não se identifica com ela: eis o que revela no fato de as obras – e a arte aproxima-se assim do pensamento dialético – suspenderem a própria logicidade e poderem, no fim, fazer desta suspensão a sua idéia* (Adorno, 1970/1988, p. 159).

Ao estabelecer um tipo de acordo diferenciado com a realidade e, com isso, ter a capacidade de modificar e contornar essa mesma realidade, uma obra de arte – por meio de um processo dialético de *elevant e suspender* sua lógica interna – é capaz de falar sobre o mundo e de reconfigurar o mundo segundo uma lógica que não é a do mundo, mas diz muito deste e de seus impedimentos. Para o autor,

Nada há na arte, mesmo na mais sublime, que não provenha do mundo; nada que permaneça intacto. As categorias estéticas devem definir-se tanto pela sua relação ao mundo como pela renúncia a este. A arte é conhecimento em ambos os casos; não apenas pelo retorno do mundano e das suas categorias, pelo seu vínculo com o que, ademais, se chama o objecto do conhecimento, mas talvez ainda mais pela crítica tendencial da *ratio* dominadora da natureza, cujas determinações fixas ela abala através da modificação (Adorno, 1970/1988, p. 160).

O potencial epistemológico da arte é contundente em sua crítica ao mundo, posto que, ao mesmo tempo em que a arte participa do mundo, reivindica justiça ao que é

passagem, o tempo musical fica por um instante indiferente, totalmente intacto, de certo modo detém-se para só prosseguir quando o curso musical continua. O tempo empírico, quando muito, altera o tempo musical devido à heterogeneidade; não se confundem. [...] Se uma música comprime o tempo, se um quadro redobra o espaço, concretiza-se a possibilidade de conseguir algo de diverso.

oprimido; ela encara o conflito de frente e diz à objetividade o quanto esta se mostra irracional. Nesse movimento, a arte transcende as antinomias da realidade por ser uma dimensão em que aspectos irreconciliados têm a possibilidade de se reconciliar, como foi mencionado anteriormente. É nessa tensão que a arte se revela mais incisiva que o conhecimento discursivo, já que sua estrutura imanente se organiza para que seja indicada a cisão entre sujeito e objeto, reforçada pela razão em sua incomensurável (des)razão. Como um meio de proximidade entre sujeito e objeto, a arte desvela a falsidade do todo social: como resultado de um processo racional cuja lógica se apresenta em outro grau, as obras se tornam profundas por mostrarem o quanto o todo é irracional. Segundo Adorno (1970/1988, p. 215), *A qualidade de uma obra de arte é definida essencialmente pelo fato de ela se expor ou se esquivar ao inconciliável* e sua profundidade é uma categoria objetiva, medida justamente pelo caráter da obra de revelar ou mascarar as contradições objetivas.

Ao fazer aparecer as contradições sociais por dentro da própria contradição, as obras as têm como substância e elemento de transcendência. Esse movimento é compreensível no entendimento das obras de arte como mônadas, algo que aparece claramente em algumas passagens do livro *Teoria estética*. Mais uma vez se reportando às mônadas leibnizianas, Adorno (1970/1988) afirma:

Que as obras de arte, como mônadas sem janelas, ‘representem’ o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo facto de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialéctica exterior, mas se assemelha em si, sem a imitar (p. 16; aspas no original).

O elemento monádico faz com que as obras tenham uma ligação com o exterior, mas se mantenham como algo fechado. Nessa ligação, as obras de arte seguem sua própria lei formal e, paradoxalmente, ultrapassam-na, mesmo *sem possuir janelas*. As obras têm uma natureza fechada que domina o exterior – sem violência ou destruição deste –, ao mesmo tempo em que dele retiram elementos para estruturar sua *coerência imanente*.

A tese do carácter monadológico das obras é tão verdadeiro como problemático. Elas foram buscar o seu rigor e a sua estruturação interna à dominação espiritual sobre a realidade. Aquilo por cujo intermédio elas se transformam em geral numa coerência imanente é-lhes nessa medida transcendente, e vem-lhes do exterior. Mas essas categorias transformam-se a tal ponto que apenas subsiste a sombra de vinculatoriedade (Adorno, 1970/1988, p. 204).

Distanciadas do mundo, em especial, quanto à forma, as obras, como mônadas nas quais não é possível entrar nada ou delas sair, conseguem refletir a miséria humana. Esse comportamento monádico aparece também nos artistas. Segundo Duarte (1993, p. 121),

[...] não é da alçada do artista decidir se ele tematizará ou não a sua realidade social em sua obra: ela aparecerá necessariamente lá – de modo mais ou menos claro ou consciente –, mesmo que ele procure cuidadosamente evitá-la. Mesmo ao se fechar e se abrir para o mundo, o artista, em sua *solidão*, percebe que a obra não lhe pertence. Por meio de um interior sem janelas, o particular *espelha* o universal, o que torna a obra paradoxalmente autônoma: a autonomia da arte não significa independência da sociedade; ao contrário, a arte só pode ser autônoma se refletir a sociedade. A arte oferece uma alternativa à precária vida humana, [...] *exercitando uma mimese formal sobre o terror da sociedade, o que, de fato, pressupõe sua completa autonomia* (Duarte, 1993, p. 122).

Assim, em um processo extremamente complexo, as obras se fecham a fim de manterem a unidade dos múltiplos elementos de sua estrutura. A capacidade para organizar aspectos divergentes de modo articulado é o que dá à arte expressividade⁴⁶. As forças contidas nas obras estão entre o subjetivo e o objetivo, entre a dimensão pulsional e a estrutura da obra, sendo a primeira condição para a segunda: o elemento subjetivo é a mediação entre forças que se impõem por si mesmas e se opõem à sociedade em função de sua própria existência. As forças produtivas na arte são fruto do momento histórico e referem-se à técnica acumulada pela humanidade. Nelas, a dimensão subjetiva tem um duplo sentido: vale por si mesma e, ao mesmo tempo, absorve a técnica. O desenvolvimento dessas forças, dado pelo momento subjetivo, é o que garante a dinâmica da estrutura das obras. Por ser forte, o momento subjetivo torna a arte uma dimensão universal, negação determinada provida de conteúdo social. Por outro lado, como elemento de manipulação da técnica, a participação subjetiva tem no *métier* um meio de se ligar e de romper com a tradição. A força que fundamenta as obras – supostamente algo apenas subjetivo – representa

[...] a presença potencial do colectivo na obra, em proporção com as forças produtivas disponíveis: contém a mônada sem janelas. É o que se manifesta da maneira mais drástica nas correções críticas do artista. Em cada melhoramento, a que se vê obrigado, freqüentemente em conflito com o que ele considera o primeiro impulso, trabalha ele como agente da sociedade, indiferente quanto à consciência desta (Adorno, 1970/1988, p. 58).

Assim, cada fazer, desfazer, tentar novamente traz uma situação específica: a imposição da estrutura da obra ao artista, que, por meio do *métier*, vai encontrando

⁴⁶ A articulação dos momentos da arte e a comunicação com o exterior traz a expressividade das obras, o que fica claro quando Adorno (1970/1988, p. 161) afirma: *As obras de arte aproximam-se da idéia de uma linguagem das coisas só mediante a sua própria idéia, através da organização dos seus momentos discordantes; quanto mais sintacticamente articulada é em si, tanto mais expressiva se torna em todos os seus momentos.*

possíveis soluções para o que busca. É isso que o leva a uma espécie de obsessão⁴⁷, e *Eis porque todo o artista autêntico se encontra obcecado com os procedimentos técnicos; o feiticismo dos meios tem também o seu momento legítimo* (Adorno, 1970/1988, p. 58).

A intervenção do artista é parte de um processo social em que há a organização dos elementos na intenção não intencional pela preservação do objeto. Esse processo pode ser observado, de certo modo, no ensaio *O artista como representante* (1953/2003), em que Adorno traz a articulação entre arte e sociedade por meio da figura do artista. Ao tecer elogios ao escritor Paul Valéry, o autor afirma que a busca do artista por objetivar na obra a primazia do objeto e resguardar tanto o componente formal quanto o elemento de interioridade indicam que a capacidade artística [...] *se alimenta de um incansável anseio de objetivação [...] que não tolera nada de obscuro, não clarificado, não resolvido; um impulso para o qual a transparência externa torna-se o parâmetro do êxito interior* (p. 154).

Nessa busca incessante e no mergulho profundo nos elementos da criação, o artista é submetido à logicidade da obra e talvez por isso mesmo seja alguém que, ao empreender suas forças em um trabalho de profunda precisão, [...] *conhece a obra por seu métier, entende a precisão do processo de trabalho artístico* (Adorno, 1953/2003, p. 155), transformando-se naquele em quem esse [...] *processo se reflete de modo tão feliz, que isso se reverte em intuição teórica, naquela boa universalidade que não abandona o particular, mas sim o preserva, levando-o a adquirir um caráter obrigatório, por força de sua própria dinâmica* (p. 155). Daí o seu lugar de *especialista da universalidade, representante do sujeito social coletivo*. Mesmo na intencionalidade sem intenção, o artista expressa, em suas obras, um movimento assertivo que, ao primar pelo objeto, devolve à realidade o que lhe é devido. Assim, pensar a arte como negação traz o entendimento de que ela corporifica, em sua racionalidade interna, uma autonomia que, sendo relativa ao mundo empírico, [...] *potencializa a arte como conhecimento crítico da sociedade* (Fabiano, 2003, p. 498). Adorno (1970/1988, p. 30), ao sugerir que, na arte, [...] *algo aspira objetivamente*

⁴⁷ Com relação a essa busca, é possível fazer alusão ao texto *Um artista da fome*, de Kafka (1922[1924]/1998, p. 35), no qual é narrada a história de um artista jejuador, que fica enjaulado ao ar livre como um atrativo para divertir as pessoas, especialmente, as crianças. O jejum é um meio encontrado pelo artista da fome para reivindicar o alimento que ele tanto procurava, mas não lhe estava disponível. Após dias de jejum, sem despertar o interesse e os olhares do público, confinado em uma jaula, à beira da morte, foi perguntado por que não evitava o jejum. Ele respondeu: *Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada, se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo mundo. Estas foram suas últimas palavras, mas nos seus olhos embaciados persistia a convicção firme, embora não mais orgulhosa, de que continuava jejuando.*

[...], afirma que esta testemunha o que o véu do mundo administrado e irracional tenta ocultar: o sofrimento dos homens diante das mutilações sociais.

Cabe ainda tecer breves considerações a respeito do conteúdo de verdade da arte antes da discussão dos principais elementos que constituem sua estrutura. Segundo Passos (2001), assim como ocorre com outros termos, Adorno toma emprestado o termo conteúdo de verdade de Walter Benjamin⁴⁸. Diretamente relacionado ao caráter enigmático das obras, o conteúdo de verdade pode ser definido como [...] *a resolução objectiva do enigma* [...] (Adorno, 1970/1988, p. 149) das obras. O autor afirma que o enigma na arte [...] *é saber se a promessa é fraude* (p. 149), no sentido de saber se a arte se incumbe realmente da tarefa de fazer justiça à reconciliação entre sujeito e objeto, algo que não vem sendo possível na realidade. Por ser algo a ser decifrado, o enigma se volta, por sua vez, para o conteúdo de verdade, que somente por meio da filosofia tem a possibilidade de ser solucionado. É nesse momento que filosofia e arte se entrelaçam, posto que, como a arte não é em si conceitual, ela necessita do conhecimento filosófico como crítica e interpretação do enigma das obras. Assim, [...] *a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico* (Adorno, 1970/1988, p. 151). A convergência entre arte e filosofia encontra, na universalidade – algo que ultrapassa o *ser-em-si* da obra –, a legitimação do sujeito singular como sujeito coletivo remetido à sociedade.

O conteúdo de verdade das obras não é o que elas significam, mas o que decide da verdade ou falsidade da obra em si, e só esta verdade da obra em si é comensurável à interpretação filosófica e coincide, pelo menos segundo a idéia, com a verdade filosófica. [...] nas imagens estéticas, o seu elemento colectivo é justamente o que se subtrai ao eu: a sociedade é assim imanente ao conteúdo de verdade. O que aparece, mediante o qual a obra de arte ultrapassa de longe o puro sujeito, é a irrupção da sua essência colectiva (Adorno, 1970/1988, p. 152).

Como o conteúdo de verdade é mediatizado, ele foge à simples interpretação, pois o elemento enigmático que o constitui não pressupõe um sentido compreensível *a priori*: primeiro, porque o enigmático se revela pela intervenção do sujeito, e segundo, porque o seu processo resiste ao fabricado. Eis um dos mais interessantes paradoxos da arte: fazer aparecer, por meio de um processo mediado e assertivamente organizado – um *fazer* específico e preciso –, o não-fabricado no fabricado. Nessa tensão, o não-fabricado, a verdade imanente da arte que escapa à lógica formatada da racionalidade permite retomar a

⁴⁸ O termo conteúdo de verdade, como também o caráter constelacional usado por Adorno em suas incursões filosóficas repousam nas definições benjaminianas acerca desses temas (Passos, 2001, p. 42).

ideia da arte como aparência, algo indicado no final do último tópico do *Primeiro Movimento*.

Na articulação entre conteúdo de verdade e aparência, é possível afirmar que esta última constitui um momento de conteúdo de verdade da arte, sendo por meio deste que a arte mergulha em si mesma. Revela-se um conflito indissolúvel: como verdade, o *em-si* da arte se mostra como aparência, momento que permite que ela expresse sua autonomia e seja denúncia do que não vem sendo realizado pela cultura; como falsidade, e ainda aparência, a arte pode tornar-se coisa, possibilidade contida também em sua estrutura. Nesse sentido, [...] *a aparência tanto expressa a autonomia da obra como realizada em si mesma, como expressa a sua reificação* (Passos, 2001, p. 48). É um momento que, por meio do conteúdo de verdade, possibilita tanto o aparecimento da arte como crítica ao mundo de aparente reconciliação como o assemelhar-se a este. No primeiro caso, a arte [...] *dá testemunho da possibilidade do possível* (Adorno, 1970/1988, p. 153), e no segundo, a redução da arte a uma utilidade pode significar o rebaixamento do seu conteúdo de verdade. Assim, como referido anteriormente, o conteúdo de verdade da arte

[...] significa o conhecimento dos vários momentos constitutivos de uma obra de arte, cuja formação constelacional aponta para a ‘objetividade da própria coisa’. Através do conteúdo de verdade a estética pode confirmar o objeto artístico como particular, uno, autônomo, embora vários dos seus elementos possam configurar conteúdo de verdade de outras obras. Na constituição dos seus momentos a obra de arte é aparência enigmática que comporta elementos tantos que se revela forma objetivada (Passos, 2001, p.47; aspas no original).

Apreender o conteúdo de verdade da arte traz a necessidade de lançar mão do conhecimento filosófico, o qual permite a decifração do enigma – relação diretamente ligada à experiência estética, que pode levar a uma postura crítica diante do existente –, bem como requer o conhecimento dos elementos que compõem a obra e dizem da tensão de sua estrutura.

A RELAÇÃO ENTRE FORMA, CONTEÚDO E MATERIAL: PERDA DA PARTICIPAÇÃO SUBJETIVA NO PRECÍPIO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Entre os elementos que compõem a estrutura da obra de arte, a forma, o conteúdo e o material talvez sejam os mais precisos para entender a relação entre arte e sociedade e fundamentar a crítica da arte à objetividade. Porém nenhum desses elementos consegue abarcar a arte em sua totalidade – algo vedado também à participação subjetiva –, pois essa

totalidade se faz como entrelaçamento de muitos componentes. Como um momento importante, mas não o único, a forma não pode ser definida por um só conceito, já que ela se encontra associada aos outros elementos da estrutura da arte, em especial, ao conteúdo. Segundo Adorno (1970/1988), na história da estética, esses conceitos foram ora colocados em lados opostos, ora meramente colocados como idênticos, movimento que dificultou ainda mais a conceituação dos dois e escamoteou a relação dialética entre eles.

Tomando como base essa relação, como substância e consonância de todos os outros momentos, a forma condensa tudo o que está logicamente organizado na obra: é a organização do conteúdo que, conseqüentemente, resulta em outra forma, em uma organização própria capaz de configurar a si mesma. A forma organiza os elementos oriundos da realidade empírica dispostos na obra, transformando-os em algo inteiramente estético. Como uma esfera que atrai para a obra os componentes dos quais ela necessita, a forma lhes dá a possibilidade de ser diferentes de sua natureza extra-estética, processo fundamentado pela forma e não por um conteúdo dado de antemão.

A “unidade” da forma – caso seja possível nomear dessa maneira – traduz-se como mediação do conteúdo no *seu outro*. Para ser unidade ou organização dos vários elementos, a forma proporciona a conexão de aspectos diversos⁴⁹. O processo de *formação* da obra surge da sedimentação do conteúdo, e, entrelaçando-o à logicidade da obra e à forma, Adorno (1970/1988, p. 162) afirma que,

Incontestavelmente, a substância de todos os momentos de logicidade ou, mais ainda, a consonância das obras de arte é o que se pode chamar a sua forma. [...] A dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo; deve ser concebida não só contra ele, mas através dele [...].

Entende-se que os elementos que compõem a estrutura da arte são importantes, e que, na tensão entre forma e conteúdo, a forma traz a mediatidade⁵⁰ das obras de arte. Essa mediatidade desmente a ideia da arte como algo imediato e coloca a forma como a elaboração das partes que constituem a arte. Ao condensar os elementos que tornam as obras de arte inteligíveis e críticas, a forma se faz como mediação entre a estrutura social, alvo da sua crítica, e a própria obra à qual dá substância. Tal mediação revela-se na

⁴⁹ V. Freitas (1996/2006, p. 42), com base nas considerações de Adorno e no que esse autor afirma sobre a estética kantiana, escreve: *Pelo fato de se relacionar com o seu outro sem perder sua identidade, a forma expõe a racionalidade instrumental como falsa, e se afirma, assim, como verdadeira.*

⁵⁰ *O que, em rigor, nelas aparece como evidente e ingênuo, a sua constituição como algo que se apresenta em si coerente, por assim dizer, sem falhas e, portanto, imediatamente, é devido à sua mediação em si. Só assim elas se tornam significativas e seus elementos se transformam em signos. Nas obras de arte, tudo o que se assemelha à linguagem se condensa na forma, convertendo-se deste modo em antítese da forma, em impulsos miméticos. A forma procura fazer falar o pormenor através do todo (Adorno, 1970/1988, p. 166).*

elaboração e na articulação das partes entre si, e destas com o todo, o que torna a obra de arte capaz de participar da esfera social, apresentando-se como algo em si coerente, capaz de criticar a realidade objetiva ao mesmo tempo em que denuncia o sofrimento por ela causado. Com base nessas considerações, pode-se dizer que *A forma é a coerência dos artefactos* (Adorno, 1970/1988, p. 163), apesar de, por vezes, apresentar os conteúdos dissociados. Estes, por sua vez, aparecem nela como [...] *impulsos miméticos arrastados para esse mundo das imagens que é a forma* (p. 163). O conteúdo sedimentado na forma, o formado, consegue ser contundente quando, com base no que o forma, apresenta-se como elemento que não oferece violência à sua origem. Estes momentos estão intrinsecamente relacionados: a forma é traduzida em conteúdo, que, por sua vez, configura a negatividade da forma e faz justiça a ela. Sobre essa articulação, Adorno (1970/1988, p. 161) afirma:

A especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem. O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma. Geralmente, a hermenêutica das obras de arte é, pois, a transposição dos seus elementos formais em conteúdos. No entanto, estes não pertencem directamente às obras de arte como se elas recebessem simplesmente o conteúdo da realidade. O conteúdo constitui-se num movimento contrário. Imprime-se nas obras que dele se afastam. O progresso artístico, tanto quanto acerca dele se pode falar de modo convincente, é a totalidade desse movimento. Participa do conteúdo mediante a sua negação determinada. Quanto mais energicamente acontece, tanto mais as obras de arte se organizam segundo uma finalidade imanente e se constituem justamente assim, de modo progressivo, no contacto com o que elas negam.

Nesses termos, o processo de criação artístico⁵¹ configura-se na tensão entre forma e conteúdo, configuração em devir que traz negatividade às obras. Determinadas pela lei formal, as obras de arte sustentam-se como uma organização coerente em que os vários elementos, mesmo não-idênticos, são articulados objetivamente, e um não deturpa o outro. Assim, a forma *É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições [...]* (Adorno, 1970/1988, p. 165). É esse elemento que confere à arte a capacidade de participar da civilização, fato que, por si só, a torna crítica ao existente. Como criação que tem por base as condições objetivas, a arte possui na forma o elemento de denúncia à realidade, já que *Forma e crítica convergem* (p. 165). Nesse sentido, é possível dizer que *Nas obras de arte, a forma é aquilo mediante o qual elas se revelam críticas em si mesmas; o que na obra se revolta contra o resto do relevo é verdadeiramente o suporte da forma [...]* (p. 165). Ao participar da realidade objetiva e contorná-la, a arte se mantém fiel a si mesma em sua inflexível revelação

⁵¹ É interessante observar que, mesmo quando Adorno se refere ao momento mais objetivo da obra, ele menciona o processo de elaboração de uma obra como *emergência e devir*. Ver Adorno (1970/1988, p. 39).

polêmica e objetiva do sofrimento humano (Adorno, 1951/1993). A forma pode ser traduzida como a realização do *em-si* da arte como dimensão social. É no entrelaçamento da forma com o conteúdo que se apresenta, além da crítica às condições objetivas, o caráter social da obra, e, portanto, a efetivação da relação entre arte e sociedade.

Ao manterem uma relação dialética, forma e conteúdo não são *a priori* alguma coisa, pois, se assim fosse, se o conteúdo quisesse falar algo imediato ao receptor, impor-se-ia à forma: esta tornar-se-ia apenas a soma das partes e, por este fato, perderia a sua negatividade e conferiria à arte uma utilidade, posto que deixaria de dizer dos antagonismos sociais para se adequar ao empírico. Com isso, a organização formal passaria a ter a mesma racionalidade do mundo, e a arte perderia o seu elemento não-imediato – algo que está na sua logicidade e que permite que ela se feche ao mundo (V. Freitas, 1996/2006). Por outro lado, mais do que a soma das partes, a unidade formal é apenas aparente, pois,

Se a unidade sem falhas e não violenta da forma e do formado fosse bem sucedida, como ela figura na idéia de forma, seria então realizada a identidade do idêntico e do não-idêntico perante cuja irrealizabilidade, porém, a obra de arte se empareda no imaginário da identidade simplesmente ‘ente para-si’ (Adorno, 1970/1988, p. 168; aspas no original).

O que há aqui é a articulação que, mesmo insuficiente, garante a multiplicidade⁵² dos conteúdos na forma como um elemento imanente a esta, algo que permite à forma transparecer como unidade. Como categoria na qual a forma é elevada ao extremo, *A articulação é a salvação da multiplicidade no uno* (Adorno, 1970/1988, p. 216) e, com isso, ela resguarda a peculiaridade de cada um dos elementos. A articulação é o fenômeno que, presente na forma, permite que os elementos articulados esteticamente tenham sentido sem perder a especificidade. Como um meio que proporciona unidade, a articulação também realiza a diferença. Assim, *A unidade estética adquire a sua dignidade mediante a própria pluralidade. Presta justiça ao heterogêneo. A parte de garantia das obras de arte, antítese da sua essência imanente e disciplinar, deve-se à sua riqueza [...]* (Adorno, 1970/1988, p. 216). Diante disso, a unidade na obra de arte tem um duplo caráter: por um lado, ela é real, pois, por meio da forma, pela dimensão da articulação, a unidade representa a fusão de elementos diferentes, que permanecem diferenciados sem estarem soltos, dissociados; por outro lado, a unidade é aparente, já que, também em respeito à

⁵² *A forma é, essencialmente, portanto, um conflito entre a síntese que ela quer dos particulares e a multiplicidade que se esquivava a ela* (V. Freitas, 1996/2006, p. 34).

forma, não unifica ou resolve os antagonismos da realidade, os quais permanecem e aparecem na obra como não resolvidos, como problema inerente da forma.

Mais uma vez a relação com a objetividade evidencia-se, o que torna cada vez mais incongruente ver a obra de arte por meio da ideia de unidade como harmonia. Torna-se claro que forma e conteúdo são mediados um pelo outro, e a desconsideração desse fato transforma-os, automaticamente, em momentos desarticulados, posto que não existem elementos formais que não remetam ao conteúdo, e que este, por sua vez, não esteja sedimentado na forma. Nela, os materiais organizam-se para dar sentido aos conteúdos, que são estritamente históricos. Porém, mais do que entender essa relação, é importante frisar que a tensão dialética entre os elementos torna evidente a falsa harmonia do todo: a forma resiste à tendência social de resolução de conflitos sociais e, aliada ao conteúdo, deixa transparecer a violência do universal sobre o particular por se efetivar como momento objetivo que vai de encontro à realidade. Sob a ideia de harmonia, há a expressão da violência, algo que, tendencialmente, vem sendo próprio da estrutura do todo e não da estrutura da arte. Nesta, a história da humanidade – que, como exposto no *Primeiro Movimento*, é a história da dominação – torna-se um conteúdo imanente, o qual as obras preservam e transpõem. A arte resguarda a possibilidade da diferença, que deveria ser realizada pela e na cultura, mas que vem se revertendo no seu contrário, em dominação restrita.

Como um elemento importante dessa estrutura e [...] *ponto central da dialética entre o artista, a obra e a sociedade* (Almeida, 2007, p. 288), o conceito de material⁵³ é fundamental para refletir sobre a tensão entre os componentes que se fazem presentes na arte e a tornam crítica à irracionalidade objetiva. Para Adorno (1970/1988, p. 170), material é definido como

[...] aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir.

Nessa concepção, o material compreende tudo o que é manipulado pelo artista, todos os elementos que ele tem à sua disposição para elaboração de uma obra. Como em

⁵³ Cabe ressaltar a proximidade e a distinção entre material e conteúdo, pois, segundo Adorno (1970/1988, p. 170), o conteúdo de uma obra implica todas as relações que estão nela e não somente o material. Utilizando, a título de exemplo, o que ocorre na música, o autor afirma que o material [...] *não é a mesma coisa que o conteúdo; [...] É o que se pode elucidar na música. O seu conteúdo é, quando muito, o que acontece, os episódios, os motivos, os temas, as elaborações: situações flutuantes. O conteúdo não está situado fora do tempo musical, mas é-lhe essencial e vice-versa: é tudo o que tem lugar no tempo* (p. 170).

uma brincadeira, o artista relaciona-se com o material como quem monta um quebra-cabeça, no encaixar de peças precisas em formatos adequados. Por estar inteiramente ligada à história, a discussão do artista com o material é uma discussão com a sua própria história, seja esta uma discussão com que o foi acumulado por ela – e está à disposição do artista, dimensão nomeada de tradição, elemento que diz do reconhecimento e da validade de uma obra, da sua existência na história –, seja um possível rompimento com a história, quando o artista parece trazer algo inovador. Nesse último caso, mesmo que se tenha algo inovador, o que prevalece é a historicidade dos procedimentos, pois, [...] *por mais que um autor queira inovar, ele necessita dos dispositivos técnicos legados pela história, pois eles são frutos desta, acrescidos de independência e espontaneidade* (Passos, 2001, p. 46).

Apesar de necessitar do elemento de interioridade para sua manipulação, o material não se reduz a este: ao trazer a sedimentação da história, o material é tido como algo histórico, cujo desenvolvimento depende das mudanças da sociedade. Desse modo, *Mesmo a expansão para o desconhecido, o alargamento para lá do estado do material dado, é em larga medida uma função sua e da crítica que ele, por seu lado, condiciona* (Adorno, 1970/1988, p. 170). Com base nessas considerações, é possível afirmar que o material não pode ser tomado isoladamente, sendo importante observar como a subjetividade se relaciona com este momento, que também é objetivo. Tal relação é paradoxal, porque, como dito anteriormente, a preocupação extremada e até obcecada do artista pelos meios tem legitimidade, pois sua necessidade de ir às últimas consequências na escolha do material e no trato com ele deixa, na obra, vestígios do que foi traído pela cultura estabelecida. Segundo Passos (2001, p. 46), a intervenção do artista – o que também pode ser nomeado de perda de sua subjetividade no precipício ou mergulho de sua subjetividade no processo de criação – é resultante de um [...] *exercício dialético no qual se manifesta a dialética sujeito-objeto e a historicidade dos meios técnicos requeridos*.

Por outro lado, a reversão da dialética em seu contrário pode tentar suprimir a força do material ao trazer a ideia simplista de que o momento subjetivo é decisivo no processo de criação. Nesse tipo de concepção, mais do que desconsiderar o seu legado histórico e submeter o material a conceituações de fundo subjetivista, o que ocorre, nos termos de N. Freitas (2006), é a sua dessensibilização: o material é tido como a-histórico, e ao artista é dada a inteira responsabilidade pela obra; isso resulta em [...] *tornar um material ‘que fala’ em algo inerte* (p. 25; aspas no original). Assim, há de se considerar a validade tanto da busca por manipular os materiais acertadamente como a força histórica das imposições

e possibilidades imanente a estes. Como elemento historicamente espiritualizado, o material requer precisão em sua escolha, escolha que obedece à lei interna da obra. Vale ressaltar que a des-historicização do material não é imanente a este, mas aparece como uma tendência histórica, tendência da própria cultura cuja base é a (des)razão.

Mediante a importância da historicidade do material e do trato dado a este pelo artista, torna-se fundamental considerar o emprego da técnica, algo que contrapõe-se à ideia de um gênio criador. No processo interno de uma obra, os problemas técnicos são resolvidos dentro de sua própria lógica imanente, e

Quem quer que, valendo-se de sua capacidade de reagir com precisão, se submete com seriedade à disciplina de uma obra de arte, às leis formais imanentes a esta última, à necessidade de sua configuração, vê desintegrar-se como uma miserável ilusão as reservas quanto ao aspecto meramente subjetivo de sua experiência; e cada passo com que ele entra na coisa, graças à sua inervação extremamente subjetiva, tem um poder objetivo incomparavelmente maior do que as categorizações abrangentes e estabelecidas [...]. (Adorno, 1951/1993, p. 60)

Diante disso, mesmo que a intervenção do artista não possa ser ignorada, é importante destacar que, no processo de criação, devem ser considerados os procedimentos que levam à elaboração de uma obra, o que aponta para a retomada da ideia de *métier* como sinônimo de técnica. A relação entre técnica e material revela uma mútua interação: o material transforma e condiciona a técnica, ao mesmo tempo em que é por ela transformado em alguma coisa. Na linguagem da arte, a técnica representa o domínio dos materiais que, ao longo da história da arte – a qual está emparelhada com a história da cultura –, progride em termos de aprimoramento. O progresso da técnica corresponde ao avanço da cultura e significa, também, o progresso da qualidade de uma obra, pois pressupõe a maioridade do sujeito como sujeito social no processo de entendimento dos elementos com que lida e tem à sua disposição.

Segundo Adorno (1970/1988, p. 239), as obras altamente técnicas, que buscam a unidade e lógica irrestritas, esquecem a espontaneidade – momento do particular e do elemento vindo do exterior – e perdem, assim, a conexão com a tradição histórica. A intervenção subjetiva pode livrar a arte do domínio absoluto da técnica e do material e, nesse caso, corresponde a [...] *uma disponibilidade objectiva, capacidade de sentir o que se tornou possível [...]*. A participação subjetiva é algo que se aparenta com o *métier*; ela é o resquício da mão humana que [...] *roça os contornos da obra e, ao articulá-la, também a suaviza* (p. 241). Tal argumento a reafirma como um momento importante no processo de criação artístico. Desse modo, a relação entre os elementos da estrutura da obra apresenta

certa contradição, especialmente, quando se trata da comunicação entre o material e a participação subjetiva. Sobre isso, convém dizer que, no pensamento de Adorno, não há a intenção de resolver o que há de contraditório, e sim explicitar as cisões da própria realidade.

Na assertividade do mergulho da participação subjetiva no precipício da criação, a qualidade da obra se revela: uma obra é negativa quando se faz como testemunho e crítica da sociedade, sendo inútil estabelecer comparações superficiais entre a qualidade de uma obra realizada no passado e outra mais recente. Como mencionado, indicar a qualidade de uma obra não é dizer da superioridade de uma sobre outra, e sim pontuar o acúmulo dos materiais históricos e o refinamento de sua manipulação. Aliás, no que se refere à comparação, é importante destacar que as obras de arte são incomparáveis; elas *Só se comunicam entre si antiteticamente: 'uma obra é inimiga mortal da outra'*. *Só se tornam comparáveis ao negarem-se, ao realizarem a sua mortalidade mediante a sua vida* (Adorno, 1970/1988, p. 238; aspas no original). O que, aparentemente, pode ter se perdido ou ter sido deixado de lado aparece como *O próprio domínio progressista do material* (p. 238), algo que se obtém, em parte, [...] *mediante a perda do domínio do material* (p. 238). O progresso do domínio dos materiais representa o progresso da consciência de liberdade, tanto pelo lado subjetivo como do próprio material. Para o autor, tal progresso [...] *não é só um progresso do domínio do material e da espiritualização, mas também um progresso do espírito no sentido hegeliano, da consciência da sua liberdade* (p. 239). A técnica, como um momento da elaboração da obra de arte, fundamenta a sua existência na relação com os demais componentes, em especial, com a lei formal e o conteúdo. Com este último, a técnica mantém uma relação de reciprocidade e, em conjunto com ele, representa uma espécie de abertura para o conhecimento da obra. Assim,

[...] só ela [a técnica] conduz a reflexão para o interior das obras; certamente, só possui aquele que fala a sua linguagem. Porque o conteúdo não é um elemento fabricado pelo homem, a técnica não abarca o todo da arte; o conteúdo deve unicamente extrapolar-se a partir da sua concreção. A técnica é a figura determinável do enigma nas obras de arte, figura ao mesmo tempo racional e abstracta. Ela autoriza o juízo na zona do que é desprovido de juízo (Adorno, 1970/1988, pp. 240-241).

Dessa maneira, a técnica é a dimensão da arte em que é possível compreender o conteúdo da obra: é por meio dela – resguardada a tensão com os demais elementos – que o conteúdo pode exprimir-se como elementos expressivos e objetivos. Porém é na relação com o conteúdo que a técnica toma vida, pois *Se nenhuma obra pode ser compreendida sem se compreender a sua técnica, esta também não pode compreender-se sem a*

compreensão da obra (Adorno, 1970/1988, p. 241), fato que elimina a ideia de que ela tenha uma linearidade acumulativa. Quanto a isso, o autor é enfático: *A ideia de um progresso linear da técnica artística operaria ainda com um falso conceito de continuidade e não teria em conta o conteúdo [...] (p. 242)*. Isso retira da técnica o peso de ser abundância dos meios para se configurar como algo para além do que existe, como um meio para a realização do conteúdo.

Diante desses apontamentos, destaca-se que, na articulação entre os componentes da estrutura da arte – forma, conteúdo e material – e a história, as contradições históricas são reveladas nos procedimentos que se acumulam, se cristalizam, são transpostos e se tornam materiais com os quais os artistas se defrontam. Estas são colocadas aos artistas, que buscam os meios mais adequados para trazê-las à tona, perdem-se no precipício do processo de criação e encontram a universalidade do fazer estético. Para Adorno (1970/1988, pp. 163-164),

O que nas obras de arte se pode com razão chamar forma realiza tanto os desideratos daquilo em que se manifesta a actividade subjectiva, como é produto da actividade subjectiva. Esteticamente, a forma nas obras de arte é essencialmente uma determinação objectiva.

Apesar de ser uma categoria objetiva, a forma está intimamente relacionada à participação subjetiva. Como produto desta e meio para sua realização, a forma consegue resguardar os elementos subjetivos, pois é também pela forma que estes ganham sentido; é por meio da forma e na forma que a participação subjetiva ganha objetividade: ela é transformada em alguma coisa, torna-se algo materializado. Tal fato remete a uma das premissas-chave desta dissertação: a arte como *antítese social da sociedade*, cuja estrutura mantém tensionados tanto os aspectos subjetivos – a participação subjetiva, registro da mediação da objetividade sobre a subjetividade – como os elementos formais – articulação coerente dos elementos da estrutura da arte.

Ao considerar que os elementos da estrutura da arte funcionam intrinsecamente ligados, é possível afirmar que assim como o material sofre a ação da forma – não somente a ação do espírito, a simples vontade do artista –, esta, por sua vez, organiza os pormenores que, além de se submeterem à lei formal, se impõem a ela. Ao configurar a forma, o material condensa a relação entre esta e o conteúdo; ele faz a mediação entre um e outro, algo que não permite que um deles, seja a forma ou o conteúdo, se sobreponha ao outro. Tal relação pressupõe a modificação estética do material pela forma, e esta, por sua vez, aponta para o que está de acordo com configuração do todo, objetivação que se dá na

síntese tensionada entre os vários elementos da obra. A articulação forçada ou a redução de um dos elementos ao outro descaracteriza o potencial de ambos e traz o rebaixamento do conteúdo de verdade da arte e da possibilidade de reflexão, o que, conseqüentemente, leva à perda da mediação e da tensão entre os elementos da estrutura da obra, das quais depende tal conteúdo de verdade. É possível dizer que, na racionalidade da disposição desses elementos, está presente a universalidade da arte, na qual ressoa seu caráter social.

A arte é social quanto mais se opõe à sociedade; seu caráter de resistência evidencia-se em sua estrutura como lembrança da vida social, não como imitação pura, mas como comunicação da ambigüidade que a entremeia. O movimento da arte se dá no intuito de repelir o que a constitui, porém sem negar a sua própria constituição. Desse modo, *O seu encantamento é desencantamento. A sua essência social precisa de uma dupla reflexão sobre o seu ser-para-si e as suas relações à sociedade. O seu carácter ambíguo é manifesto em todas as suas aparições; mudam e contradizem-se a si mesmas* (Adorno, 1970/1988, p. 255), pois *Quando a arte parece exactamente reflectir a sociedade, é então que se torna um 'como se'* (p. 254; aspas no original). Nesse *como se*, a arte como aparência do real mantém o vínculo com a sociedade por meio do fechamento em sua estrutura. No *ser-em-si* e no *ser-para-o-outro* que subjazem à arte, *Nada existe de puro, de completamente estruturado segundo a sua lei imanente que não exercite uma crítica sem palavras e denuncie a degradação provocada por uma situação que evolui para a sociedade de troca total: nela tudo existe apenas para-outra-coisa* (p. 253). Dentro desse funcionamento e apesar dos impedimentos sociais, a arte consegue testemunhar a dominação. Nesse sentido, *As obras de arte são os substitutos das coisas que já não são pervertidas pela troca, do que já não é governado pelo lucro e pelas falsas necessidades da humanidade degradada. Na aparência total, a do seu ser-em-si é a máscara da verdade* (Adorno, 1970/1988, p. 255). Pela aparência, a arte indica que uma sociedade justa e livre está para além da imposição da racionalidade da utilidade: o que é impedido na organização social, a aproximação sem violência entre sujeito e objeto, é realizado na arte por meio do processo criação artístico, cuja precisão da fatalidade revela que tanto os procedimentos técnicos quanto a moção pulsão são preservados e tensionados.

PARTE II – ARTE E SUBJETIVIDADE

TERCEIRO MOVIMENTO: O PONTO CEGO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

mimese e expressão: exibição na forma
mimese e expressão: exibição como forma

Mas, com o correr do cotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. [...] Um dia... Desculpe-me, não viso a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. [...] Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era o transparente contemplador?

João Guimarães Rosa

Neste *movimento* são apresentadas reflexões sobre a terceira estrela que compõe esta dissertação: os conceitos de mimese e expressão articulados ao ponto cego da fatalidade do processo de criação artístico. À luz do terceiro momento do conto *O espelho*, tais conceitos serão iluminados pelas tensões que mantêm com os conceitos de construção, de dissonância e de aparência. Ante os obstáculos objetivos e subjetivos a uma vida justa e satisfatória, o artista tem a possibilidade de apresentar, representar, re-apresentar e exibir a realidade: desvelado como objeto da psicologia da arte, o artista, em sua *consciência e alienação da realidade*, transforma elementos extraestéticos em estéticos e elabora uma obra que, como *revelação polêmica*, obedece à estrutura da arte.

Acometido pelo ponto cego da fatalidade do processo criativo, o artista não encontra escapatória, pois a necessidade de criação é mais forte do que uma possível elaboração subjetiva sobre o processo – como um momento fundamental da arte, os elementos expressivos e miméticos do sujeito não são resolvidos no processo criativo. Na cegueira presente em tal processo, o artista se defronta com o movimento que, historicamente, diz tanto da possibilidade de ser assertivo e, nisso, revelar o sofrimento por meio da obra – exibição *na* forma, como de se exibir por mero exibicionismo e se transformar em um produto industrial – exibição *como* forma. A cegueira que o leva a *não ver* as aporias do processo criativo permite que, por meio da mimese e da expressão, as obras elaboradas e o próprio artista girem entre denunciar as mazelas humanas ou se tornar um produto da *Indústria cultural*.

MOMENTOS MIMÉTICOS E EXPRESSIVOS: O PONTO CEGO DA FATALIDADE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO EXIBIÇÃO NA FORMA

Presente desde tempos remotos, a arte se torna uma forma de conhecimento da objetividade – entre outros elementos contidos em sua própria estrutura –, a partir da participação do artista, da participação de sua subjetividade. Contudo, Adorno (1970/1988, p. 56) insiste na afirmação de que *Quem, perante a imoderada pressão colectiva, insista na penetração da arte através do sujeito, não deve de nenhum modo pensar sob o véu subjectivista*. A subjetividade é um elemento imanente ao processo de criação artístico, porém o seu estudo por meio da arte precisa estar vinculado ao entendimento desta como denúncia da objetividade, algo que desmistifica a ideia de que a obra resulta exclusivamente da dinâmica pulsional do artista. A obra criada é, como produto objetivo, algo mais significativo do que aquele que a criou. De certo modo, o artista é [...] *o envólucro vazio do que ele objectiva na coisa* (Adorno, 1970/1988, p. 55), e, por outro lado, [...] *nenhuma obra de arte pode ter êxito a não ser que o sujeito a encha de si mesmo* (p. 55). Para Adorno (1970/1988, p. 56),

[...] a arte enquanto elemento espiritual é compelida à mediação subjectiva na sua constituição objectiva. A parte subjectiva na obra de arte é em si mesma um fragmento de objectividade. Sem dúvida, o momento mimético inalienável na arte é, segundo a sua substância, um universal, que, no entanto, só é possível atingir através da idiossincrasia indissolúvel do sujeito individual. Se a arte é em si e no mais íntimo de si mesma um comportamento, então não deve isolar-se da expressão e esta não existe sem sujeito.

Diante dessas considerações, é possível perceber indícios de que, no pensamento do autor, os conceitos de mimese e expressão são importantes para entender o processo de criação artístico. Como parte integrante desse processo, o momento subjetivo faz com que a arte se torne objetiva, posto que a mediação da subjetividade permite a passagem do particular para o universal. Por meio do momento mimético, o que há de idiossincrático⁵⁴ no sujeito dá substância ao universal, que, diferente e próximo a ele, revela-se como elemento fundamental para criação de uma obra. Apesar de se mostrar como condição essencial do processo criativo, para Adorno, como dito anteriormente, o entendimento da arte não se dá exclusivamente pela via do sujeito: penetrar na arte é entendê-la por meio

⁵⁴ Sobre esse aspecto, Adorno (1970/1988, p. 56) escreve: *Toda a idiossincrasia, em virtude do seu momento mimético pré-individual, vive das forças colectivas, de que ela própria é inconsciente. A reflexão crítica do sujeito, por isolado que esteja, vela por que estas não arrastem para a regressão. O pensamento social sobre a estética está habituado a descurar o conceito de força produtiva. No mais profundo, porém, dos processos tecnológicos, ela é o sujeito; solidificou-se em tecnologia. As produções, que o evitam, e pretendem por assim dizer tornar-se esteticamente independentes, devem corrigir-se na adesão ao sujeito.*

dos antagonismos sociais que a objetivação da obra revela e, por isso mesmo, aponta para vestígios da promessa de felicidade e liberdade. Essa argumentação leva a pensar que [...] *enquanto o particular e o universal divergirem, não há liberdade* (Adorno, 1970/1988, p. 56).

No entendimento do conceito de mimese, cabe uma pequena digressão, posto que, antes mesmo das elaborações dos autores frankfurtianos, tal conceito já havia sido formulado pelos filósofos antigos. Segundo Bosi (1985/1986), a arte esteve presente nas discussões filosóficas e perpassou o cotidiano dos homens mesmo antes da existência de uma teoria específica que a explicasse. Para Nunes (1966/1989), Platão (427-347 a.C.) – principal discípulo de Sócrates (469-399 a.C.) – em seu diálogo *A República*, mais especificamente, nos livros III e X, problematiza a existência e a finalidade das artes. Porém é com Aristóteles (384-322 a.C.) que, anos mais tarde, surgirá uma obra de fundamental importância, a *Poética*, em que se encontram ideias que condensam a primeira teoria da Arte, com noções voltadas à origem da poesia e aos gêneros poéticos (Nunes, 1966/1989).

Gagnebin⁵⁵, no artigo *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin* (1993), desenvolve o conceito de mimese com base em Platão e Aristóteles a fim de entender como os frankfurtianos – Adorno, Horkheimer e Benjamin – posteriormente o trataram em algumas de suas obras. Segundo a autora, Platão traz o conceito de mimese, ou *mimesis*, remetendo-o a um problema político, antes mesmo de inseri-lo na problemática estética. É por meio da educação ou da “modelagem” do aluno, da sua alma e do seu corpo que se ensina o que se deve ser transmitido aos jovens. Nessa perspectiva, a questão investigada é a [...] *do modelo a ser seguido e da imitação ou representação (mimesis) desse modelo* (p. 68). A autora ressalta que, na época de Platão, as expressões artísticas eram tidas como meio para a apresentação da realidade. Nelas, haveria a possibilidade de ser fiel ao objeto a ser representado devido ao fato de que os gregos pensavam a arte [...] *como uma figuração enraizada na mimesis, na representação, ou melhor, na ‘apresentação’ da beleza do mundo* (Gagnebin, 1993, p. 68; aspas no original). Ela lembra que, nesse sentido, a arte é mimética, posto que, por meio da imitação e para além dela, há a apresentação da realidade de modo figurativo, como uma apresentação próxima ao que é

⁵⁵ Optou-se por trazer com mais ênfase as contribuições de Gagnebin no que se refere ao conceito de mimese em Platão e em Aristóteles, e não pela exposição direta da obra desses autores, pois a autora trabalha especificamente com o referencial teórico frankfurtiano, foco desta pesquisa.

a realidade. Assim, é pela aproximação e fidelidade na apresentação/representação do objeto que se desencadeia o impulso mimético.

Porém, dada a força mimética de apresentação do real, a arte poderia levar ao engano. Essa parecia ser a preocupação de Platão cuja filosofia, segundo Gagnebin (1993), aponta para uma luta política e ideológica com a finalidade de se traçar uma linha de separação e distinção entre realidade e ilusão. Protegida do mundo dos simulacros, a cidade idealizada por Platão precisava estar livre das imagens, posto que a elas faltaria o essencial, o substancial, o ser alguma coisa. Na *pólis* bem organizada e justa, as imagens representariam perigo, já que não só as crianças, [...] *mas também um homem feito se comove e chora ao ver no palco o espetáculo de paixões das quais envergonhar-se-ia na vida real* (Gagnebin, 1993, p. 68). Como a mimese para Platão leva ao engodo, particularmente nas expressões artísticas, que são engano do engano, e sabendo da força das imagens, ele [...] *tenta domar, controlar a produção de imagens, impondo-lhe normas éticas e políticas* (p. 69). Nessa perspectiva, para a autora, Platão instaura a cisão entre o que é a coisa em si e o que é a projeção da coisa – projeção esta que levaria ao embuste e deveria ser evitada⁵⁶. Para esse pensador, a pretensão de imitação da realidade – própria da atividade dos artistas – já era problemática.

Na *Poética*, Aristóteles estabelece um lugar positivo para a mimese. Ele não se volta nem mesmo ao conteúdo do que é imitado, mas a “como se imita”, como se dá capacidade do homem de realizar a mimese. Esse processo leva à *poitiké*, à criação artística. Segundo Gagnebin (1993, p. 70; itálico no original),

A poética de Aristóteles também será normativa, como todas as estéticas clássicas, mas as suas normas advêm do emprego apropriado das palavras, dos ritmos, da trama à finalidade de beleza da obra, não em vista da sua fidelidade a um modelo exterior. [...] contra Platão, que falava em *paradigma* e em *mimesis*, Aristóteles fala em *mimesis* e em *mimeisthai*, ligando o êxito da representação artística não à reprodução do modelo, mas sim ao desenvolvimento integral e harmonioso da faculdade mimética.

Aristóteles parece reabilitar a mimese como [...] *forma humana privilegiada de aprendizagem* [...] (Gagnebin, 1993, p. 70), algo que favorece o processo do conhecimento por meio do prazer, do lúdico. Em Aristóteles, o impulso mimético [...] *repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem* (p. 71). Segundo a

⁵⁶ Segundo Reale (1974/1997, p. 108; itálico no original), *Platão censurara com severidade a arte justamente por ser mimese, isto é, imitação de coisas fenomênicas, as quais [...] são, por sua vez, imitação dos paradigmas eternos das Ideias, convertendo-se assim a arte em imitação da imitação, aparência da aparência, que desvirtua o verdadeiro até o fazer desaparecer. Aristóteles opõe-se abertamente a este modo de conceber a arte, e interpreta a mimese artística segundo uma perspectiva oposta, até a transformar numa actividade que, longe de reproduzir passivamente a aparência das coisas, as recria de certo modo segundo uma nova dimensão.*

autora, ao estabelecer a *teoria da metáfora*, Aristóteles indica que, por meio da mimese, existe a possibilidade de aproximação com a realidade por meio do reconhecimento de semelhanças entre esta e imagens que lhes são próximas. Para além do conhecimento do objeto reproduzido, Gagnebin (1993) afirma que, em Aristóteles, o conhecimento dos elementos do mundo se dá por meio da apreensão de semelhanças, por comparação entre elementos conhecidos por meio da linguagem, sem que haja, necessariamente, uma relação direta entre eles. A linguagem, como dimensão privilegiada, expressaria a lógica das coisas do mundo, já que acabaria por funcionar como um elo de ligação entre o mundo e os homens. Possibilitando o trabalho de aproximação entre elementos por semelhança, a mimese está envolvida em um processo cognitivo relacionado, em certo sentido, à atividade do sujeito, que participa da própria apreensão do conhecimento.

Ao trazer outra concepção do que seria a arte, situando-a no campo do conhecimento, Aristóteles postula que a mimese seria uma atividade que possibilitaria a recriação das coisas. O valor da arte como mimese está na capacidade de transpor os objetos e, nesse sentido, de universalizá-los. Para Reale (1974/1997, p. 110; *itálico no original*), essa transfiguração dos objetos, algo que os transforma em objetos estéticos, funciona [...] *com a condição de que torne verosímeis o impossível e o racional*. O autor destaca que, em Aristóteles,

A universalidade da representação da arte nasce da sua capacidade de reproduzir os eventos 'segundo a lei da verossimilhança e da necessidade', isto é, deriva da sua capacidade de reproduzir os eventos de tal maneira que eles surjam vinculados e conexos de modo perfeitamente unitário, como se integrassem um organismo em que cada uma das partes tem o seu sentido em função do todo de que é parte (Reale, 1974/1997, p. 110; *aspas no original*).

Entre o *impossível* e o *racional*, no que é possível alcançar com base nessa relação, a arte reproduz momentos que estabelecem uma conexão precisa, capaz de revelar o externo. Nesse processo, a mimese se configura como um conceito precioso para entender esse fenômeno. Tal conceito também perpassou as formulações adornianas, não somente naquelas relacionadas à estética especificamente, como também no tocante à constituição do indivíduo⁵⁷. Para Adorno (1970/1988, p. 43), *A mimese liga a arte à experiência*

⁵⁷ Horkheimer e Adorno, em *Dialética do esclarecimento* (1947/1985), ao descreverem os elementos que perpassam a formação do indivíduo, referem-se à mimese genuína, mais especificamente, no sexto item do texto *Elementos do anti-semitismo: O anti-semitismo baseia-se numa falsa projeção. Ele é o reverso da mimese genuína, profundamente aparentada à mimese que foi recalçada, talvez o traço caracterial patológico em que esta se sedimenta. Só a mimese se torna semelhante ao mundo ambiente, a falsa projeção torna o mundo ambiente semelhante a ela. Se o exterior se torna para a primeira o modelo ao qual o interior se ajusta, o estranho tornando-se o familiar, a segunda transpõe o interior prestes a saltar para o exterior e caracteriza o mais familiar como algo hostil. Os impulsos que o sujeito não admite como seus e que, no entanto, lhe pertencem são atribuídos ao objeto: a vítima em potencial. [...] Quem é escolhido para*

humana individual e ela é apenas ainda a experiência do ser-para-si, momento em que a experiência, algo individual e único, se realiza mediada por uma dimensão que é universal, a arte. Pode-se dizer ainda que, em Adorno, mimese, impulsos miméticos, formalidade da obra de arte, conhecimento e realidade estão entrelaçados mediante uma tensão não apresentada em Aristóteles.

Em *Teoria estética* (1970/1988, p. 139), junto ao conceito de expressão, a mimese é apontada por Adorno como um conceito estético central. Presentes na arte, os impulsos miméticos são tidos como alimento para elaboração da obra arte. Eles representam o ponto de partida no qual a estrutura formal se desenrola, e, desse modo, *A mimese é na arte o pré-espíritual, o contrário do espírito e, por outro lado, aquilo a partir do qual ele se incendeia*. O espírito, elemento motor das obras de arte, se eleva a partir dos impulsos miméticos, que, opostos a ele, o constituem sem sofrer dominação. Isso porque o espírito se assenta nas obras e, na contenção da dominação, preserva suas idiossincrasias. A objetivação da mimese ou impulsos miméticos é realizada na lei formal na medida em que *A forma unicamente objectiviza os impulsos individuais quando os segue para onde eles se dirigem por si mesmos. [...] A racionalidade das obras de arte só se torna espírito ao desaparecer no que lhe é diametralmente oposto* (p. 139). No entrelaçamento entre a forma e os impulsos miméticos, a racionalidade da obra, ao mesmo tempo em que, supostamente, se opõe a esses impulsos, consegue acomodá-los e permite que sejam realizados. Assim,

[...] quanto mais a sua estrutura própria – em virtude da sua consonância – se assemelha a uma estrutura lógica, tanto mais manifestamente a diferença desta logicidade com a logicidade que age a partir de fora, se transforma em sua paródia; quanto mais a obra é racional segundo a sua constituição formal, mais disparatada se torna segundo o critério da razão na realidade (Adorno, 1970/1988, p. 139).

Na busca por consonância lógica – forma estética, organização precisa dos elementos que compõem a obra de arte –, há o elemento do desvario como componente da estrutura da arte. O elemento do desvario parece ser algo que se aproxima da fatalidade do momento mimético e do construtivo, na medida em que alimenta a “loucura” dos impulsos miméticos, impelindo-os a se realizar. Ele, parte que constitui e dá significação à arte, se opõe à racionalidade da lógica externa à obra, que vem se transformando em irracionalidade. Mesmo que, aparentemente, não expresse nenhuma racionalidade, o desvario na arte apresenta-se no momento da construção como vestígios da mimese. Sobre esse aspecto, Adorno (1970/1988, p.139) afirma:

inimigo é percebido como inimigo. O distúrbio está na incapacidade de o sujeito discernir no material projetado entre o que provém dele e o que é alheio (pp. 174-175).

A divergência do construtivo e do mimético, a que nenhuma obra de arte se acomoda – por assim dizer, o pecado original do espírito estético – tem o seu correlato no elemento do desvario e do burlesco, que mesmo as mais importantes obras contêm em si; parte do significado que possuem consiste em camuflá-lo. [...] O desvario na arte, que os brancos percebem melhor do que quem ingenuamente nela vive, e a loucura da racionalidade absolutizada acusam-se mutuamente; de resto, tem sorte, a exemplo do que se passa com o desvario, aquele que, não impelido pelo sexo, visto a partir do domínio da conservação de si, pode apontá-lo maliciosamente. O desvario é o resíduo mimético da arte, o preço da sua impermeabilidade.

Entre o fazer racional e lógico e a loucura fatal que leva à criação, o elemento do desvario, como momento da arte, se subterfugia a fim de denunciar as mazelas de uma organização social opressora. O desvario, como resíduo – aquilo que sobra, resto – e, ao mesmo tempo, como o que há de mais profundo, expressa os vestígios idiossincráticos de um sujeito estético ainda não realizado. Pode-se afirmar que [...] *os momentos de desatino das obras de arte estão muito perto dos seus estratos não-intencionais e, por esta razão, constituem também o seu segredo, nas grandes obras* (Adorno, 1970/1988, p. 140). Como ponto cego, o caráter não intencional exprime-se nas obras como uma passagem não consciente que preserva o caráter mimético e expressivo das obras de arte.

A construção, como forma vazia, é modelada pela expressão e se acomoda aos impulsos miméticos sem representar uma estrutura prévia e programada. Como momento racional,

A construção é, na mónada da obra de arte, com uma onipotência limitada, o representante da lógica e da causalidade, transferida para fora do conhecimento objectivo. Ela é a síntese do diverso a expensas dos momentos qualitativos de que se apodera, bem como do sujeito, o qual pensa nela eliminar-se, quando na realidade é ele que a realiza (Adorno, 1970/1988, p. 72).

Na base da construção, assentam-se os *momentos qualitativos*, que representam a liberação e o estabelecimento da fantasia/imaginação como constituinte básica de uma elaboração capaz de unir tais momentos aos elementos de fora e, assim, transformá-los em unidade. A racionalidade contida na obra se faz presente por meio da construção, pela qual o sujeito se torna capaz de realizar a obra, enquanto se realiza expressiva e mimeticamente nela. Próxima à forma, a construção repele o subjetivismo puro, ao mesmo tempo em que permite que o sujeito se torne estético por expressar a fatalidade de aspectos realmente importantes para a constituição da obra. Segundo Adorno (1970/1988, p. 72; *italico no original*), [...] *para que a síntese da construção tenha êxito ela deve, apesar de toda a aversão, ser escolhida entre os elementos que em si mesmos jamais obedecem puramente ao que lhes é imposto; a construção rejeita, com toda a razão, o orgânico como ilusório*. No processo de construção, o sujeito, ao mesmo tempo em que produz a obra por meio da

construção, é por ela neutralizado. Isso acontece devido ao fato de que somente os seus impulsos individuais não conseguem realizar a obra: o êxito da participação subjetiva está no seu desaparecimento na obra, algo que é possível em sua articulação e confronto com os outros componentes que a constroem. Desse modo, *É mediante tal esvanecimento, não através de conluio com a realidade, que a obra de arte irrompe, se alguma vez o faz, na razão simplesmente subjectiva* (Adorno, 1970/1988, p. 73). A dialética da construção reside no fato de que [...] *a sua falibilidade é ter necessariamente um pendor para aniquilar o integrado e suspender o processo no qual unicamente ela tem a sua vida* (p. 73).

A dialética da construção traz o confronto entre racionalidade e mimese, que, na arte, suscita o processo de *desencantamento do mundo*, no qual o encanto da arte, que se substancia dos impulsos miméticos e expressivos, se apresenta como desmistificação de um possível encanto com esse mundo. Para Adorno (1970/1988, p. 68),

A arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado. [...] Que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reacção à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado.

Por meio do refúgio mimético na arte, o artista se mostra ao outro, parte que o constitui, mesmo estando dele separado. A arte, como verdade, tem em sua racionalidade a conservação do seu objetivo: a revelação polêmica e objetiva da irracionalidade do mundo, hoje administradamente racionalizado. Nesse processo, a arte apresenta a dialética racionalidade e mimese como inerente à sua estrutura: ela se faz como conhecimento, evocando o que dele é excluído – a possibilidade de experiência e o contato com o sofrimento humano –, mesmo que isso signifique o sacrifício de sua própria legitimação como conhecimento. Para participar da racionalidade irracional objetiva, a arte engana a razão instrumental, a qual absorve e sufoca os vestígios miméticos e expressivos. Tais vestígios são resguardados na arte e preservados em sua estrutura.

A sobrevivência da mimese, a afinidade não-conceptual do produto subjectivo com o seu outro, com o não estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento e, sob este aspecto, como também ‘racional’. Pois, aquilo a que responde o comportamento mimético é o *telos* [fim, objetivo] do conhecimento, que ele simultaneamente bloqueia mediante as suas próprias categorias (Adorno, 1970/1988, p. 69; aspas no original).

Na arte, o momento do espírito – algo que está em movimento e se constitui na história – é o impulso mimético capaz de trazer o que foi petrificado. Segundo Adorno (1970/1988, p. 119), [...] *o não fixado na arte está, quase sempre na aparência, mais perto*

do impulso mimético, mas frequentemente não acima, antes abaixo do fixado, resquício de uma práxis ultrapassada, muitas vezes regressiva. O impulso mimético se conserva na arte ao apontar os vestígios de algo não realizado e, ao indicar o que se encontra aquém do que a humanidade conseguiu alcançar, tal impulso se mantém como uma luta contra a realidade. A arte, desse modo, é aparência do real e, para refletir o empírico, ela se mostra supérflua e sem sentido mediante o seu caráter de aparência que a leva negar a própria estrutura. Ao apresentar a realidade, a arte a re-apresenta por meio do sujeito.

[...] no seu movimento idiossincrático, revela-se a forma de reacção colectiva.
[...] Graças ao seu momento subjectivamente mimético e expressivo, as obras de arte desembocam na sua objectividade; não são nem o puro movimento nem a sua forma, mas o processo entre ambos solidificado, e tal processo é social (Adorno, 1970/1988, p. 152).

Em seu movimento idiossincrático, o sujeito desvela as condições sociais e se faz como elemento necessário à arte, dimensão que só se realiza na passagem pelo sujeito. Na articulação e confronto com o objeto, o sujeito, como força motriz para a elaboração de uma obra, expõe, na arte, resquícios miméticos de um comportamento cifrado, referência ao que, aparentemente, não é objetivo. A objetivação do não-objetivo se dá por meio da organização formal e da disposição dos materiais, não como mera imitação de aspectos subjetivos do artista. Sobre a dialética sujeito-objeto na arte, Adorno (1970/1988, p. 193) escreve:

Os artistas sofrem não só por causa do seu sempre incerto destino no mundo mas porque, compulsivamente através do próprio esforço, agem de modo contrário à verdade estética a que aspiram. Tanto quanto o sujeito e o objecto estão separados real e historicamente, a arte é possível só enquanto passando pelo sujeito. Pois a mimese do que não foi elaborado pelo sujeito não existe em mais nenhum lado a não ser no sujeito enquanto vivo. Isto prolonga-se na objectivação da arte através da sua realização imanente, que necessita do sujeito histórico. Se a obra de arte espera, pela sua objectivação, na verdade oculta ao sujeito, é porque o próprio sujeito não é tudo.

Como foi mencionado no *movimento* anterior, as obras de arte não possuem uma unidade plena: por meio da forma, elas simulam tal unidade pela aparência imanente dada por sua própria estrutura. Negação determinada da realidade, as obras são em si mesmas incoerentes e contraditórias, posto que organizam o não organizado, ou não objetivo, e se chocam com ele. Incoerência e coerência estão presentes na arte e revelam a associação entre aparência, que faz parte da estrutura da arte e permite que ela seja outra coisa, e sentido, que se manifesta conferindo tristeza à arte. A obra de arte [...] *sofre tanto mais quanto mais perfeitamente a coesão bem sucedida sugere o sentido; é reforçada a tristeza do 'Oh, se isso acontecesse'* (Adorno, 1970/1988, p. 125; aspas no original). Definidas

como *tour de force*⁵⁸, as obras revelam a realização e a possibilidade do impossível: *As obras concebidas como tour de force são aparência, porque se devem fazer passar essencialmente por aquilo que essencialmente não podem ser; corrigem-se, ao realçarem a sua impossibilidade [...] (p. 126). Ao revelarem a possibilidade do impossível, ainda que pela aparência, as obras de arte, como enigma ou problema a ser resolvido, exigem que sejam interpretadas para se tornarem o que são. O enigma, aspecto não fixado e que ultrapassa o sentido, permite que a obra seja recriada por meio da imitação dos significantes da própria obra. Elas imitam a si mesmas, e aquele que as imita só o faz na compreensão do que constitui os signos das obras. Nesse sentido, [...] as obras de arte são, então, os objectos cuja verdade só pode ser representada como a verdade da sua interioridade. A imitação é o caminho que conduz a tal interioridade (Adorno, 1970/1988, p. 147). Tal caminho, o da imitação que leva à verdade interior da arte, é percorrido pelo artista na tentativa de descobrir o enigma imanente à arte.*

A arte sente dolorosamente a aparência estética na insolubilidade principal dos seus problemas técnicos; e de modo mais flagrante ainda, nos problemas da representação artística: da execução musical ou teatral. Interpretá-los correctamente significa formulá-los como problemas: reconhecer as exigências incompatíveis com que as obras, na relação do conteúdo com a sua aparição, confrontam aquele que as interpreta. A reprodução das obras de arte, ao desvelar nelas o *tour de force*, deve encontrar o ponto de indiferença onde se esconde a possibilidade do impossível (Adorno, 1970/1988, p. 126).

Na representação ou na apresentação precisa dos momentos que compõem a arte, na imitação sensível, o artista revela o seu ofício: tarefa fatal da qual não é possível fugir⁵⁹. Nessa re-apresentação da realidade por meio da interpretação como imitação da obra, os artistas reconhecem o seu dever. Nesse processo, a verdade das obras se apresenta aos artistas como um problema a ser resolvido: imitação sensível, na qual a interpretação ou execução da obra pelo artista ocorre na medida em que este transmite, pela imitação, a verdade da obra.

O conceito de artista regressa assim às suas origens. A pirueta (*Kunststück*) não é nenhuma forma primeira da arte e nenhuma aberração ou degenerescência, mas o

⁵⁸ Expressão francesa que aparece no livro *Teoria estética* (1970/1988). Seu sentido literal traz os possíveis significados: façanha, golpe de mestre, tarefa difícil, tarefa penosa.

⁵⁹ Nas palavras da poetisa Alice Ruiz: *A poesia é uma benção, uma 'vitória do ego sobre o princípio da realidade', citando Freud sobre o humor. Onde a crise ataca, a criatividade salva. As duas palavras vêm da mesma raiz. O que de melhor ela proporciona na vida das pessoas é a possibilidade de olhar de outro jeito, e assim se reinventar. A capacidade de apurar o olhar para enxergar o 'invisível', mas que está o tempo todo diante de nós. A meu ver, a literatura nos dá um outro 'ver', o ver de verdade. O papel do escritor é fazer pensar, sentir, sonhar e, principalmente, aprender um outro jeito de olhar. O bom poema tem que ser aberto a muitas leituras, pensamentos e sentimentos. Se não fizer isso, é prosa, mesmo que venha empilhado em versos. Para escrever poesia não basta sentir, é preciso pensar. Mas também não basta pensar, é preciso aprender a entrar em si e, principalmente, sair de si. O que interessa na poesia é o universal, o que está em nós e que é de todos. A autora informa que esse trecho faz parte da palestra *Três jeitos de poesia* (A. Ruiz, comunicação pessoal, 2009, aspas e grifos no original).*

seu segredo, que ela silencia, para a entregar no fim. [...] Ao mais alto nível formal, repete-se o acto do circo tão desprezado: vencer a gravidade e a manifesta absurdidade do circo: ‘para quê todo o esforço?’ – esta questão é já verdadeiramente o carácter enigmático estético. Tudo isso se actualiza nos problemas da interpretação artística. Executar adequadamente um drama ou uma peça de música significa formulá-los como problema de tal modo que se reconhecem as exigências contraditórias que tal problema apresenta aos intérpretes. O dever de uma restituição autêntica é em princípio infinita (Adorno, 1970/1988, pp. 210-211; aspas no original).

Ao investigar os aspectos que motivam o artista a executar uma obra, Adorno busca entender também os processos psíquicos envolvidos no ato criativo. Duarte (2001) destaca que, na segunda metade do século XIX, o conceito de expressão passou a ser um conceito recorrente nos livros de estética, tendo-se tornado um termo técnico, em Adorno, no último período de sua obra, apesar de já em *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada* (1951/1993) ser encontrados vários apontamentos a respeito desse conceito. Segundo Duarte (2001), ao trazer o conceito de expressão de modo crítico e inserido em um processo dialético, Adorno supera a concepção de diversos autores do século XX, que ora traziam concepções extremamente subjetivistas, ora postulavam que a expressão na criação artística era um fenômeno que vinha do nada.

Baseado no estudo do conceito de expressão em Adorno, Duarte (2001) revela que, pela expressão, o processo de criação artístico permite que o artista seja fiel ao objeto e, desse modo, se relacione precisamente com a verdade de sua criação. Por apresentar uma radicalidade necessária ao entendimento do conceito, em Adorno, [...] a expressão é um modo essencialmente crítico de o artista se manifestar através de seu métier (Duarte, 2001, p. 98; itálico no original). Em *Teoria estética*, o conceito de expressão – pano de fundo de toda a obra, na qual ganha destaque na seção intitulada *Aparência e expressão* – é tido como [...] objeto de grande importância para a estética, porém de difícil conceituação (Duarte, 2001, p. 100). De fato, tal conceito, nas palavras de Adorno (1970/1988, p. 131), se mostra rebelde à teoria, que, mesmo necessária, o rebaixa quando tenta reduzi-lo a formulações simplistas.

No aforismo 136 do *Minima Moralia* (1951/1993), *O exibicionista*, Adorno propõe o conceito de expressão como gênese do processo criativo em oposição ao conceito de sublimação freudiano. Este último é profundamente criticado por Adorno, posto que apresenta a noção de que as pulsões sexuais, ao se desviarem de seu alvo sexual para um alvo aparentemente não sexual, tornariam as obras de arte socialmente desejáveis (Freud, 1913/1974). Nas palavras de Adorno (1951/1993, p. 186), *Os artistas não sublimam. Crer que eles não satisfazem nem reprimem seus desejos, mas transformam-nos em realizações*

socialmente desejáveis é uma ilusão psicanalítica; [...] as obras de arte legítimas são, sem exceção, socialmente indesejáveis. Os artistas⁶⁰ expressam e, ao expressar, revelam idiosincrasias que não se encaixam no conceito de sublimação. Isso configura a arte como denúncia objetiva e crítica de uma organização social opressora que não realiza a moção pulsional.

Devido à ausência de inibição, que configura a expressão, a moção pulsional não pode ser chamada de recalcada⁶¹, pois, mesmo sendo ela impedida de se ligar a um objeto de satisfação, não encontrado devido aos impedimentos sociais, o artista é capaz de organizar uma obra que se mantém fiel em sua renúncia. A fidelidade à moção pulsional indica vestígios que gritam por sua realização; realização da natureza humana da história como algo novo, para além das mutilações sociais. Como acontece na realidade, na expressão também está bloqueado o contato direto com o objeto, algo que faz com que ela se manifeste como resistência e imitação da realidade – imitação que preserva elementos da mimese genuína, na qual o estranho se torna familiar. Nesse sentido, a expressão [...] *é aparência, medida pelo princípio de realidade, que ela pode contornar. [...] A expressão nega a realidade ao contrapor-lhe o que não se iguala a esta, mas não a renega; ela encara nos olhos o conflito [...]* (Adorno, 1951/1993, p. 187). Diferente do que ocorre no sintoma, a moção pulsional, como expressão, estabelece um tipo de acordo diferenciado com a realidade, pois, em razão de sua força, tem a capacidade de se modificar e contornar essa realidade, ao mesmo tempo em que a desmascara. Na expressão não há uma formação de compromisso com a realidade; nela, a renúncia pulsional é impulso para a elaboração de obras que possibilitem nomear a violência do externo que deforma o interior. O movimento pulsional na expressão,

[...] é tão forte, que lhe sucede modificar-se em uma mera imagem – o preço da sobrevivência –, sem sofrer mutilação ao passar para o exterior. Ela substitui seu objetivo, assim como sua própria ‘elaboração’ pela censura subjetiva, por uma elaboração objetiva: sua revelação polêmica. Isso distingue-a da sublimação: toda expressão bem-sucedida do sujeito é, por assim dizer, um pequeno triunfo sobre o jogo de forças de sua própria psicologia (Adorno, 1951/1993, p. 187; aspas no original).

Na primazia do objeto, os artistas revelam, por meio de suas obras, uma insatisfação que, sendo a de todos, mostra que, nessa organização social, liberdade e

⁶⁰ Para Adorno (1951/1993, p. 186), os artistas *São implacáveis com os estetas, indiferentes em relação aos ambientes bem cuidados, e no estilo de vida bom identificam uma formação reativa inferior contra a inclinação ao que é inferior, com tanta segurança quanto os psicólogos, pelos quais se vêem incompreendidos.*

⁶¹ Em outra passagem, Adorno (1970/1988, p. 70; aspas no original) ressalta que *As obras de arte não recalcam; mediante a expressão, ajudam o difuso e o flutuante a entrar na consciência presente sem que, por seu lado, o ‘racionalizem’, como critica a psicanálise.*

felicidade ainda não são possíveis. Nas palavras de Adorno (1951/1993, p. 186), os *privilegiados filhos da renúncia*, na contenção do ódio, expressam algo que supostamente os diferenciam dos demais⁶² ao se embrenharem em uma tarefa na qual pagam o preço devido à assertividade do movimento criativo. Ao afirmar que os artistas manifestam [...] *instintos violentos [...], que eclodem livremente e, ao mesmo tempo, colidem com a realidade*, Adorno (1951/1993, p. 186) destaca o processo de criação artístico como resultado de um *fazer* alimentado pela lei formal, diante do qual os artistas se deparam com uma cegueira quase fatal. A fatalidade presente no processo de criação remete a uma intencionalidade que em si é não intencional, ou seja, traz a intenção de dizer do que faz sofrer, mas traz também um processo tão complexo que é consequência de um fazer que pressupõe uma finalidade que é inerentemente sem fim. Diante disso, pensar as obras de arte como realizações socialmente desejáveis – como sugerem as formulações freudianas – torna-se questionável, posto que estas, produtos da forma e da expressão tensionados com os outros elementos do processo criativo, são potencialmente capazes de fornecer indícios para se refletir sobre a mediação opressiva entre a objetividade e a subjetividade.

A arte configura seu caráter de negação da realidade ao revelar algo diferente, dissonante. No entrelaçamento entre expressão e dissonância, é possível afirmar que *A dissonância é também expressão; o consonante, o harmônico quer eliminá-la de um modo não violento* (Adorno, 1970/1988, p. 130). Isso ocorre na medida em que a expressão se configura na arte como expressão da dor, pois, nessa organização social, a reconciliação entre sensibilidade e razão e a superação de outras cisões, que marcam a estrutura da sociedade e acirram a dominação, ainda não são possíveis. Como *A expressão da arte comporta-se mimeticamente, da mesma maneira que a expressão dos vivos é a dor* (Adorno, 1970/1988, p. 130), tentar eliminar a dissonância na arte falseando uma não violência já é em si violento. A dissonância⁶³, como momento fundamental da arte, assim como a expressão, se apresenta como algo que destoa da imanente lei formal, porém é pela dissonância que o feio se apresenta como negação do ambíguo caráter harmônico da arte e impede que as obras recaiam na pura beleza. Essa beleza só pode ser definida no seu *outro*, na relação dialética que mantém com o feio.

⁶² Supostamente, uma vez que, dadas as imposições sociais a que todos estão submetidos, também se devem considerar os artistas como semelhantes aos demais.

⁶³ Sobre dissonância, Adorno (1970/1988, p. 60) afirma: *Dissonância é o termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética como a ingenuidade chamam feio. Seja como for, o feio deve constituir ou poder constituir um momento da arte [...].*

Como referido anteriormente, na contrapartida dialética da expressão se assenta o princípio da construção, que permite que os aspectos expressivos e miméticos componham as obras e se consolidem na exatidão e na lei formal. Tais aspectos confirmam a participação do sujeito como importante no processo de elaboração da obra, [...] *embora também ele, que se julga imediato, seja algo de mediarizado* (Adorno, 1970/1988, p. 133). Como mediação, o sujeito, como ser social e historicamente formado, deixa vestígios de suas emoções na arte; pela expressão, há a comunicação de resquícios históricos, e, mesmo quando as emoções parecem ser algo imediato e próximas ao sujeito, elas remetem à mediação do todo. Nesse sentido, *A arte é plenamente expressiva quando, através dela, é subjectivamente mediatizado algo de objectivo: tristeza, energia, nostalgia* (p. 131). O processo de criação de uma obra de arte, ao condensar as impressões do artista, o faz considerando-o como mediação social que, ao sentir as impossibilidades da realização do humano, revela uma sociedade opressora. É justamente por produzir algo de modo estético que o artista revela polemicamente – em um contexto histórico específico – a desarmônica sociedade em que os homens tentam sobreviver. Segundo Adorno (1970/1988, p. 134; aspas no original), *Isso conduz a um paradoxo subjectivo da arte: produzir algo de cego – a expressão – a partir da reflexão e pela forma; não racionalizar o que é cego, mas produzi-lo primeiramente de modo estético; ‘fazer coisas acerca das quais não sabemos o que são’*. Diante desse paradoxo, a expressão se revela pela lei formal, na qual também o impulso mimético consegue se realizar. Assim,

O que para os teóricos não passa de uma contradição lógica, é confiado aos artistas e desenvolvido no seu trabalho: disposição sobre o momento mimético que suscita, destrói e salva o seu carácter não-arbitrário. O arbitrário no não-arbitrário é o elemento vital da arte, a força para tal arbitrário é um critério fidedigno da aptidão artística, sem que fique oculta a fatalidade de semelhante movimento. Os artistas reconhecem nesta aptidão o seu sentimento formal (Adorno, 1970/1988, p. 134; grifo da autora).

O movimento expressivo e mimético se revela potencialmente crítico quando, na exibição *na* forma, o artista faz justiça à fatalidade do ponto cego presente no processo de criação artístico.

MOMENTOS EXPRESSIVOS E MIMÉTICOS: A CEGUEIRA DA FATALIDADE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO CONVERTIDA EM EXIBIÇÃO *COMO* FORMA

A tensão forma e conteúdo, que necessita dos impulsos miméticos e expressivos, nem sempre está presente na arte. Em *Teoria estética*, Adorno (1970/1988, p. 134) destaca a falsa dualidade entre forma e expressão:

Quando as obras não são nem plenamente estruturadas, nem formadas, perdem aquela expressividade por amor da qual se dispensam do trabalho e da disciplina da forma; e a forma pretensamente pura, que nega a expressão, estala. A expressão é um fenômeno de interferência, tanto função do procedimento técnico como mimético. A mimese, por seu lado, é evocada pela densidade do processo técnico, cuja racionalidade imanente parece, no entanto, opor-se à expressão.

Apesar de falsa, a cisão entre forma e expressão já esteve presente na arte que proporcionava um alívio para as emoções e na qual o rebaixamento do seu conteúdo de verdade era evidente⁶⁴. Na perda da tensão entre forma e expressão e da possibilidade de se defrontar com os objetos, o artista se identifica consigo mesmo e, nessa identidade, se exhibe *como* forma ao transformar seu ponto forte em fraqueza, posto que a força do sujeito, como força estética, dirige-se para a integração e a alienação cegas ao recair na esfera da pura adaptação⁶⁵. A subjetividade cede inteiramente à objetividade da forma, que, por sua vez, organiza a si mesma sem incorporar os elementos miméticos e expressivos. Porém o autor alerta que os dois momentos estão inteiramente relacionados e que o importante é considerar a tensão entre eles: no entrelaçamento entre forma e expressão estão contidos tanto o procedimento técnico quanto elementos miméticos. Estes, extremamente atrelados ao aspecto formal, trazem consigo o momento de universalidade da arte; o caráter do todo que está presente na obra. Ressalte-se que isso só se faz possível mediante procedimentos técnicos intimamente mediatizados pela expressão. Mesmo parecendo se opor à expressão, a mimese diz do particular e do universal: revela – mediada pelo aspecto formal – a dor que é viver em um mundo do não contato. Assim, os impulsos miméticos e expressivos só fazem justiça a si mesmos se não se apresentam meramente como forma, vale dizer, se não se reificam. O artista tende à adaptação quando cede cegamente ao momento racional da obra.

⁶⁴ Adorno (1970/1988, p. 134) se refere à arte antiga, que, segundo ele, [...] oferecia refúgio às emoções.

⁶⁵ *A força do sujeito estético para a integração daquilo que ele capta é também a sua fraqueza. Cede a uma unidade alienada em virtude do seu carácter abstracto e, abdicando, atira a sua esperança para a necessidade cega* (Adorno, 1970/1988, p. 42).

Como dito anteriormente, o princípio de construção é a parte racional da obra que, próxima à lei formal, permite que os elementos expressivos e miméticos se realizem na obra. Porém sua aporia está justamente no fato de que, como algo lógico, a construção pode também se transformar em logicidade ideológica e harmonia pura. Quando pretende restabelecer a fantasia/imaginação, a construção, mediante a própria funcionalidade de sua pretensão, se coisifica. O construtivo, o expressivo e o mimético, em sua articulação e divergência, indicam que as obras devem oscilar entre essas dimensões, posto que uma se realiza na outra, e qualquer tendência à síntese acaba por rebaixá-las a uma paródia que reproduz a lógica da organização social. Para Adorno (1970/1988, p. 287),

Em artistas exemplares desta época [século XX], como Schöenberg, Klee e Picasso, o momento expressivo mimético e o momento de construção encontram-se com igual intensidade, não certamente no meio medíocre da transição, mas na tendência para os extremos: mas ambos são ao mesmo tempo e quanto ao conteúdo, a expressão, a negatividade do sofrimento e, a construção, a tentativa de resistir ao sofrimento da alienação, enquanto que esta é ultrapassada no horizonte de uma racionalidade ilimitada e, portanto, não mais violenta.

A construção, que só se realiza ao primar pelos impulsos miméticos e expressivos, toma o lugar da expressão, e, nesse jogo de uma coisa tomada pela outra, a arte perde a sua tensão constitutiva, algo que a torna meramente decorativa. As obras que não resguardam vestígios miméticos e expressivos são frutos de uma construção integral, na qual há uma racionalidade funcional voltada para o domínio sensível das massas. Esse fenômeno acontece devido ao fato de que [...] *a fatalidade de toda e qualquer arte é ser contaminada pela inverdade da totalidade dominadora* (Adorno, 1970/1988, p. 72). Absorvida pela lógica coisificante da razão instrumental, as obras oscilam entre o aprofundamento em sua própria logicidade e a cegueira perante o enredamento da *Indústria cultural*: esta parece configurar a aporia da arte. A tendência tecnológica lhe é imanente e o valor de exposição da arte se revela quando a sua verdade [...] *não se satisfaz nem na expressão – pois esta recompensa a individualidade impotente com uma importância enganadora – nem na construção – porque ela é mais do que simplesmente análoga ao mundo administrado* (p. 59). Desse modo, os resquícios que permanecem na arte como lembrança de sua fase ligada à magia, de seu encantamento, são refutados pelo mundo administrado, que tende a desprezar os impulsos miméticos e expressivos, os quais deveria preservar.

No mundo desencantado, sem que ele o admita, o *factum* da arte, imitação do encantamento, é um escândalo que não suporta. Se, porém, a arte tolera isso imperturbavelmente, se aceita ser cega como o encantamento, então rebaixa-se a acto ilusório relativamente à própria pretensão de verdade e a si se destrói pouco a pouco (Adorno, 1970/1988, p. 74).

A arte “encantada” se torna mercadoria e, apesar de conter uma parte capaz de, como negatividade, se (re)voltar contra o mundo das mercadorias, também contém em si mesma a possibilidade de adesão à organização repressiva desse mundo. Passos (2001) indica que a ideologia e o caráter de verdade estão dialeticamente presentes na arte. Quando a arte se torna comercializável, rebaixa também a sua verdade, o seu caráter enigmático: deixa de configurar um problema a ser resolvido, tanto para o artista como para quem tem a possibilidade de recebê-la; nela, já não há mais nada a ser decifrado.

A técnica, como um meio de transformação e dominação da natureza, representa o rastro do sujeito dominador, que, ao perder o seu caráter de mediação – entre o processo artístico e a obra –, acaba tomando o lugar da obra ao pretender objetivar a si mesmo. É desse modo que o sujeito faz parte da cegueira universal reificada, posto que a sua interioridade se transforma em ideologia desprovida de conteúdo. Ao tentar calcular o que não é em si calculável, o sujeito não se abandona à fatalidade do ponto cego da expressão e nem mesmo se deixa perder na cega e necessária lei formal. Desse modo, *A tecnificação da arte é provocada tanto pelo sujeito, pela consciência desiludida e pela desconfiança contra a magia enquanto véu, como pelo objecto, isto é, pela maneira como as obras se devem obrigatoriamente organizar* (Adorno, 1970/1988, p. 75). O sujeito estético se comunica por meio das coisas e dos objetos do mundo, mesmo que estes se encontrem mutilados. Como essa comunicação não é imediata, sua expressão por meio da arte se configura, ao mesmo tempo, como testemunho do fracasso da cultura e vestígios de possibilidade de reconciliação em um mundo irreconciliado. Contudo, se o artista simula uma expressão imediata, a arte [...] *transforma-se em autofinalidade cega e expõe-se como falsidade, por assim dizer como delírio colectivo [...]* (Adorno, 1970/1988, p. 375), posto que o seu conteúdo de verdade capitula. Na suposta imediatidade⁶⁶, o artista testemunha o seu próprio fracasso, algo tendencial de uma arte voltada para o divertimento e para a integração. Como procedimento racional e essencialmente crítico, a arte perde a sua característica de denúncia ante a superprodução e reprodução e recai em seu lado “arcaico”, ao se tornar consumível, rentável e produto da moda⁶⁷.

Ao reduzir a obra de arte a simples *factum*, gesto típico do comportamento de hoje, vende-se também em saldo o momento mimético, incompatível com toda a essência coisal.

⁶⁶ *A imediatidade do comportamento estético é ainda apenas a imediatidade de um elemento universalmente mediatizado* (Adorno, 1970/1988, p. 246).

⁶⁷ *Na medida em que a arte corresponde a uma necessidade social manifesta, transformou-se em grande parte numa empresa governada pelo lucro, que persiste enquanto é rendível [rentável] e pela sua perfeição ajuda a passar visto já estar morta* (Adorno, 1970/1988, p. 30).

O consumidor pode à vontade projetar as suas emoções, os seus resquíscios miméticos no que lhe é apresentado. Até a fase da administração total, o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra devia esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela. A identificação que ele realizava era, segundo o ideal, não a de tornar a obra semelhante a si mesmo, mas antes a de ele se assemelhar à obra (Adorno, 1970/1988, p. 29).

Os impulsos miméticos e expressivos, presentes e, ao mesmo tempo, ausentados de obras tipicamente mercadológicas, deixam de compor a estrutura das obras como elementos que trariam a possibilidade de denúncia da realidade e passam a ser objetivados mediante a reificação. A discrepância entre a técnica e esses impulsos é percebida quando, por meio da técnica, são produzidas obras que tentam salvar no tempo o que em si é fugidio: o impulso da arte para tal fenômeno é o preço que ela paga por cair na maquinaria industrial. O que poderia fazer justiça aos elementos expressivos e miméticos passa a negá-los; a construção racional da obra, que ora assentava tais elementos, volta-se contra estes. Nessa inversão, a arte se torna coisa entre tantas outras e, além disso, agrada as expectativas do espectador⁶⁸, que, ávido, transforma o potencial esclarecedor da experiência estética em imagem de si mesmo.

A indústria cultural modela-se pela regressão mimética, pela manipulação de impulsos de imitação recalcados. Para isso ela se serve do método de antecipar a imitação dela mesma pelo espectador e de fazer aparecer como já subsistente o assentimento que ela pretende suscitar. Ela consegue fazê-lo tanto melhor quanto mais, em um sistema estabilizado, ela pode contar de fato com tal assentimento, precisando muito mais repeti-lo de maneira ritual do que, a rigor, produzi-lo. O que ela produz não é estímulo, mas um modelo para maneiras de reagir a estímulos inexistentes (Adorno, 1951/1993, p. 176).

Como imitação da imitação ou imitação do inanimado, o artista participa do processo de tornar as obras mercadorias acessíveis quando consente em transformar a si mesmo em mercadoria e se exhibir no lugar da lei formal, *como* forma. Nesse sentido, [...] *se o expresso se torna o conteúdo psíquico tangível do artista e a obra de arte sua cópia, a obra degenera em fotografia desfocada* (Adorno, 1970/1988, p. 132). No momento em que a moção pulsional – impulso para organização de uma obra assertiva – se torna algo a ser comercializado, ao ponto cego da fatalidade da criação e à própria força dessa moção nada mais resta a não ser tender para o seu contrário. Na adaptação irrestrita aos meios técnicos, a arte perde a sua historicidade e coaduna-se a um mundo de imagens que escondem a vida real e apresentam uma felicidade manipulada.

⁶⁸ Mesmo que a arte tenha a sua negatividade rebaixada – e isso ocorreu em alguns momentos históricos e continua a ocorrer nos dias atuais –, ela possui uma estrutura capaz de se voltar categoricamente ao espectador distraído, que espera que a arte lhe dê alguma coisa, seja como refúgio de uma vida negada, seja como recompensa por se encontrar nesta vida.

Adorno (1951/1993, p. 188) condensou o entendimento exposto acima no aforismo 137 – *Pequenas dores, grandes canções*. O autor revela claramente a cilada a que o artista está sujeito quando se propõe a criar uma obra de arte. Sendo a participação subjetiva um momento importante no processo de criação, sem o qual a obra não se objetivaria, posto que resguarda os elementos expressivos e miméticos na obra, o artista, ao perceber a dimensão desse fato, mesmo de modo (in)consciente, tem a possibilidade de levá-lo às últimas consequências. Isso ocorre quando o artista, ao se voltar exclusivamente para o seu interior e se esquecer dos elementos que remetem à lei formal, instrumentaliza a sua subjetividade e a dispõe por meio da *tecnicização da interioridade*. Sua liberdade e independência representam também o seu ajustamento à técnica, algo que transforma o conteúdo de sua subjetividade em [...] *mera função do processo de produção* (p. 188), e, *Quanto maior é a superioridade com que o artista se expressa, tanto menos ele tem de ‘ser’ aquilo que ele expressa, e tanto mais o que se trata de exprimir [...]* (p. 188; aspas no original). Arrebatado pela tendência histórica, o artista se confunde com a obra e, nessa confusão, objetiva a sua própria imagem. A obra fica em segundo plano, ao passo que o exibir *na* forma se converte em exibição *como* forma, na qual a moção pulsional, impulso para realização da obra, pode ser calculada.

A cegueira da fatalidade do processo de criativo perde o seu alvo de crítica e, diante de um obscurecimento fatal, o ponto cego que levaria à criação torna cego o próprio artista; errante, ele oferece a si mesmo como o próprio trabalho. Assim, *O tão falado exagero de representação dos artistas [...], seu exibicionismo, é o gesto através do qual eles se oferecem no mercado como mercadorias* (Adorno, 1951/1993, p. 188). O artista se exhibe como se ele mesmo fosse uma obra de arte; seus vestígios miméticos são instrumentalizados a fim de expressar economicamente o que se espera deles no mercado. No exagerado mostrar-se ao outro, o artista se adapta aos meios técnicos, aos quais deveria, em certo sentido, resistir. Convertido calculadamente em produção cultural, o ponto cego da fatalidade da criação exhibe o esvaziamento do sujeito, indício de uma falsa formação.

O sujeito, tateando por detrás da sua reificação, limita esta mediante o rudimento mimético, representante da vida intacta no seio da vida mutilada, que o sujeito erigia em ideologia. A inextricabilidade de ambos os momentos circunscreve a aporia da expressão artística. Não há em geral que julgar se alguém que faz *tabula rasa* de toda a expressão é porta-voz da consciência reificada ou a expressão muda, inexpressiva, que àquela denuncia. A arte autêntica conhece a expressão do inexpressivo, o choro a que faltam as lágrimas (Adorno, 1970/1988, p. 138).

Porém, se os artistas cedem e se ajustam a essa tendência, por outro lado, afirma Adorno (1970/1988; 1951/1993), o ajustamento ao mercado parece ser a única alternativa vislumbrada por aqueles que precisam se defrontar com este por meio de sua própria organização opressiva. Para o autor, essa lei configura a arte, posto que, ao mesmo tempo em que permite a objetivação precisa de impulsos expressivos e miméticos dentro de uma estrutura formal, proporciona que os artistas representem, na objetivação de si mesmos, de seus impulsos inconscientes não resolvidos, o declínio da arte. O autor alerta que este movimento é imanente à arte: o ser-para-o-outro, o existir para vender compõe o movimento da arte, apesar de ela, como conhecimento, procurar se extraviar de tal enredamento. Assim, [...] a *Entkunstung*⁶⁹ é imanente à arte, tanto à que permanece imperturbável como à que se vende, de acordo com a tendência tecnológica da arte que não suspende nenhuma exortação à interioridade pretensamente pura e imediata (Adorno, 1970/1988, p. 74). E se é esse o caminho que o artista deve percorrer, é esse o caminho que ele percorre, e no qual se perde. Para Adorno (1953/2003, p. 160), na busca por objetivação do sofrimento e expressão do momento mimético, *O artista deve transformar a si mesmo em instrumento: tornar-se até mesmo coisa, se não quiser sucumbir à maldição do anacronismo em meio ao mundo reificado*. Desde que precisaram sobreviver com proventos oriundos de seu trabalho, no início da época industrial, os artistas tiveram que reconhecer, para além do aspecto formal, o valor de sua arte. Eles perceberam, em dado momento da história, que a transformação em produto é consequência e, por vezes, necessidade do processo de produção. Desde então, já no início da chamada era burguesa, os artistas oscilam entre a fidelidade ao objeto e a técnica de reprodução industrial. Sobre isso, Adorno (1956/2003, p. 130) afirma:

[...] desde que a arte burguesa existe, desde que os artistas tiveram de ganhar a vida por conta própria, sem patronos, eles acabaram reconhecendo secretamente, ao lado da autonomia de sua lei formal, as leis do mercado, produzindo para quem quisesse comprar. Só que essa dependência desaparecia por trás do anonimato do mercado. Isto permitia ao artista aparecer, diante de si mesmo e dos outros, como puro e autônomo, e mesmo essa aparência era vista como algo digno de honra.

No texto *A ferida Heine* (1956/2003), ao se referir a esse escritor⁷⁰, Adorno afirma que a sua relação com a tradição literária alemã e a recepção de suas obras na Alemanha devem ser consideradas uma ferida, algo que dói e que parece ser reflexo de uma recepção

⁶⁹ Palavra de origem alemã que permeia o livro *Teoria estética* (1970/1988) e que significa [...] processo pelo qual, segundo Adorno, a arte deixa de ser o que é e perde a sua especificidade (Cf. Índice de palavras não traduzidas no texto, ao final da mesma obra, p. 292).

⁷⁰ Christian Johann Heinrich Heine (1797–1856).

equivocada de sua obra. O fato de Heine ser judeu parece ter sido decisivo para a repulsa com relação à sua obra, especialmente a lírica, que, em relação à prosa, é, segundo Adorno (1956/2003), nitidamente marcada pelo clima social do momento histórico vivido pelo artista. Com ironia e precisão, Heine [...] *manteve-se fiel, na sua imagem de uma sociedade justa, à idéia de uma felicidade irrestrita, facilmente posta de lado pelo ditado 'quem não trabalha não come'* (p. 128; aspas no original). E se essa fidelidade parece remeter a um suposto conceito de interioridade individualista, Adorno corrige tal impressão ao escrever que, em Heine, a [...] *idéia de satisfação dos sentidos compreendia a satisfação com o mundo exterior, uma sociedade sem coerções nem privações* (p. 129).

Portanto, se a prosa de Heine trazia o elemento histórico embebido de aspectos expressivos e miméticos, a imediatidade de sua lírica parece ter sido algo extremamente funcional, transposta facilmente para qualquer ocasião. Se, por um lado, essa imediatidade era reflexo de uma sociedade imediata – resposta pronta a uma sociedade que requer prontidão e rapidez –, os poemas de Heine, para Adorno (1956/2003), traziam, por outro lado, uma imediatidade mediada: transpunha para o papel a percepção interior de uma mediação opressiva e sem sentido.

Os poemas de Heine eram mediadores, sempre de prontidão, entre a arte e o cotidiano desprovido de sentido. Em suas mãos, [...] as vivências elaboradas transformavam-se em matéria-prima sobre a qual se podia escrever. As nuances e valores por eles descobertos tornavam-se ao mesmo tempo fungíveis, entregues à violência de uma linguagem já pronta e preparada para o consumo. A vida, da qual davam testemunho sem maiores rodeios, era para eles algo venal; a espontaneidade dos poemas se unia à da reificação. Em Heine, a mercadoria e a troca tomaram conta da sonoridade articulada, que antes devia sua essência à negação da agitação cotidiana (p. 129).

A violência invadia a lírica, que não podia mais se afastar do caos em que se transformava a sociedade capitalista: marca da destruição, da transfiguração de uma imagem sem imagem. E, segundo Adorno (1956/2003, p. 130), foi pela técnica de reprodução da indústria que Heine foi levado; seu romantismo demarca o caráter latente de mercadoria de sua obra: *A condescendência de suas poesias, que joga consigo mesma até se tornar autocrítica, demonstra que a libertação do espírito não foi uma libertação dos homens, e por isso tampouco uma libertação do espírito.*

Um aspecto que chama a atenção na análise adorniana da obra de Heine é a questão da linguagem. Adorno (1956/2003) parece trazer, de certo modo, uma aporia em seu pensamento quando se refere à falta de domínio da linguagem alemã por parte da mãe de Heine, algo que reverberaria não só no poeta, como também em sua obra.

A mãe de Heine, que ele tanto amou, não dominava completamente o alemão. A docilidade de Heine diante da palavra corrente é o excessivo zelo mimético do excluído. A linguagem assimiladora é a linguagem da identificação mal-sucedida. [...] Se toda expressão é vestígio de sofrimento, então Heine conseguiu que sua própria insuficiência, a carência de linguagem, fosse recriada para a expressão da fratura. Era tão grande o virtuosismo de quem imitava a linguagem como se a tocasse em um teclado, que ele foi capaz de elevar até mesmo a inadequação de suas palavras a instrumento de quem pôde confessar o quanto sofria (p. 131).

Em tais palavras, Adorno estaria, a exemplo de Freud, trazendo elementos pessoais do artista para entender o processo de criação artístico? Ao reivindicar que o poeta fosse reconhecido, estaria Adorno cedendo em sua análise? As respostas a esses questionamentos suscitam um olhar crítico em torno de possíveis contradições e aporias no pensamento adorniano, o que enriquece as formulações do autor em razão da possibilidade de indicar os seus limites. Adorno (1956/2003) pode até deixar rastros que suscitem uma análise da obra por meio da vida do artista quando traz a campo a deficiência linguística da mãe de Heine. Essa sensação se faz presente se a atenção se volta somente para esse fato específico. Porém, ao final do referido texto, tal sensação se esvai quando o autor remete ao momento de universalidade da arte, momento capaz de trazer as cicatrizes que acometem não só o artista, neste caso a Heine, como também todos. Adorno (1956/2003, p. 134) escreve: *[...] depois que o destino de Heine se cumpriu literalmente, o sentimento de desterro tornou-se comum a todos, tão mutilados em essência e linguagem quanto o poeta proscrito.* O autor afirma que os versos de Heine ficaram conhecidos anos após sua morte na voz de outros artistas, que testemunharam e, de certa maneira, fizeram justiça ao velho e sempre presente sentimento de desterro que acomete aqueles que parecem estar sempre fora de sua terra, sempre proscritos e sem esperança. Nesse sentido, as palavras de Heine *[...] dão voz às palavras dos outros: a única pátria que resta seria um mundo no qual ninguém fosse proscrito, o mundo da humanidade realmente livre. A ferida Heine somente será curada em uma sociedade que realize a reconciliação* (p. 134). Diante dessas considerações e tomando como base outras formulações adornianas, é possível afirmar que a análise de Adorno remete ao sujeito social, e, desse modo, Heine, o poeta proscrito, fora de sua pátria, remete a toda humanidade que não vem encontrando abrigo em uma cultura opressiva. A ferida Heine é uma ferida histórica – história como formação reativa que remete à hostilidade como forma de dominação contra aqueles que, aparentemente, se mostram mais fracos.

QUARTO MOVIMENTO: A UNIVERSALIDADE DA ARTE

*imaginação e experiência: a arte como conhecimento crítico da sociedade
o ser menino: a universalidade da arte como historiografia do sofrimento*

*Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este,
que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto
– quase delineado apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica,
de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino,
de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá?*

João Guimarães Rosa

Este *movimento* apresenta a discussão sobre a quarta e última estrela desenvolvida nesta pesquisa, o conceito de imaginação como fuga e sua aproximação com o que está diante e atrás do espelho, a fim de ressaltar as potencialidades da arte como *historiografia do sofrimento*, capaz de desvelar uma subjetividade danificada que participa do processo de criação artístico. Os conceitos expostos nos *movimentos* anteriores são entrelaçados e retomados para que, em um movimento espiral, circunscrevam a arte como conhecimento universal entre *fugas* e *espelhos*. Para tanto, entrelaçam-se duas perspectivas: a primeira tem como ponto de partida o conceito de imaginação/fantasia como *fuga para cima e para baixo*, o qual permite estabelecer a mediação entre o que foi traído pela cultura e a possibilidade de transcendê-la por meio de um procedimento racional crítico à realidade; a segunda perspectiva traz algumas argumentações a respeito das aproximações e diferenças entre ensaio e arte, formuladas com base, especialmente, no aforismo 51 – *Atrás do espelho* e do texto *Ensaio como forma*. Na segunda parte, também são articuladas e tensionadas as considerações anteriores a respeito do conto *O espelho*, na tentativa de refletir sobre o caminho do personagem e o do artista.

Ao revelar o conteúdo de verdade da arte e o seu caráter de negatividade – entendendo-a como um conhecimento crítico da sociedade que se faz como um procedimento racional não afirmativo da cultura, no qual a subjetividade participa como denúncia objetiva –, destaca-se a sua universalidade e capacidade de reivindicação do que deve ser a realização da humanidade na história: realização de uma vida sem sacrifícios

SOBRE FUGAS E ESPELHOS: NOTAS SOBRE A ARTE COMO CONHECIMENTO SOCIAL E CRÍTICO DA SOCIEDADE

Os conceitos que compõem a constelação deste estudo, denominados estrelas, foram cuidadosamente selecionados com o objetivo de iluminar o objeto de pesquisa: a participação subjetiva presente no processo de criação artístico. Nesse intento, buscou-se iluminar os seguintes elementos: a mediação entre a objetividade e a subjetividade que, por ser opressiva, não atende racionalmente os desígnios da pulsão, a qual, por sua vez, encontra na arte a possibilidade de se fazer como testemunho do sofrimento; a tensão forma e conteúdo, cuja presença imanente na estrutura lógica da obra de arte traz a subjetividade como um dos componentes – não o mais importante –, que torna a obra objetiva; e os elementos expressivos e miméticos, impulsos primários e imprescindíveis para a realização da obra. Tais elementos são importantes para entender a quarta e última estrela, aqui desenvolvida. Articulados à primeira e à segunda premissa, esses conceitos permitem pensar a arte como conhecimento social da sociedade e historiografia do sofrimento.

Na articulação entre os elementos apresentados durante o desenvolvimento desta pesquisa, arte e teoria se encontram e revelam uma relação que se realiza na obra e, também, por meio da relação sujeito-objeto.

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

Na relação entre esses elementos, a tensão sujeito-objeto desvela o momento subjetivo – a participação subjetiva, a qual imprime objetividade à obra – e se sustenta mediante um “equilíbrio precário”. Este 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 objectiva, pelo menos no interior de uma certa margem de variação, embora não possuam a

univocidade de equações. A acção 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 actualidade (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, como dito em outras passagens, e sim a obra. Esta 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 mediação⁷¹ 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, a qual exige que este funcione segundo a divisão de um trabalho que permite a passagem do individual para o universal. Ele, *Ao entregar-se à matéria, a produção, no seio da extrema individuação, desemboca num universal. A força de tal exteriorização do eu privado na coisa (Sache) é a essência colectiva neste eu; constitui o carácter lingüístico das obras* (Adorno, 1970/1988, p. 190). Nessa produção, 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 construção, portanto, da lei formal que se sobrepõe ao sujeito. O potencial de verdade da arte como conhecimento⁷² crítico da objetividade se afirma na sua capacidade de “falar” sobre os elementos irreconciliados e antagônicos da sociedade, algo manifestado na arte de maneira diferente em sua história. Como fenómeno social, a arte revela em sua história o movimento da sociedade e vê seu conteúdo empobrecido tanto 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

⁷¹ *A obra de arte torna-se objectiva enquanto totalmente fabricada, em virtude da mediação subjectiva de todos os seus momentos* (Adorno, 1970/1988, p. 192).

⁷² *Certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. [...] A arte torna-se conhecimento ao apreender a essência; não fala dela, não a copia ou imita de qualquer modo. Fá-la aparecer contra a aparição, mediante a sua própria complexão* (Adorno, 1970/1988, p. 289).

dividido e assim o determina apenas no seu carácter 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, como realização por meio da passagem pelo sujeito expressando crítica à objetividade, ela se torna conhecimento social de uma realidade social. Como aparência do real que tem a possibilidade de fazer com que este apareça pela aparência, a arte se torna conhecimento ao realizar uma crítica contundente a um princípio de realidade que denuncia uma (des)razão embrutecida a qual não realizou a cultura. Para entender esse processo, é importante compreender a relação entre dois elementos: a imaginação entendida, ao mesmo tempo, como *fuga para cima e para baixo* e o que pode ser revelado por meio de um olhar atento que se volta para a percepção do que há *diante e atrás do espelho*.

Em *Teoria estética* (1970/1988), Adorno afirma que, devido à sua extrema consciência e alienação da realidade, o artista é aquele que consegue elaborar uma obra de arte que se mantém como negação determinada. Longe de ser uma fuga sem consciência da realidade, a imaginação não se diferencia da fantasia. Para Adorno,

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*).

De acordo com as formulações de Adorno (1970/1988, p. 197), a dimensão da fantasia, momento constituinte da arte, traz a ideia de um caminho de possibilidades ainda não conhecidas, que levam a infinitas maneiras de solucionar o problema/enigma apresentado pela arte. Tal concepção descarta o conceito de fantasia como [...] *capacidade de produzir um determinado ente artístico como que a partir do nada*. A crença no sujeito como criador pleno banaliza o conceito que, ligado a uma possível “invenção absoluta”, mostra-se nitidamente distante da realidade; apresenta-se como uma reprodução do existente, e não como algo histórico que resguarda o novo.

Com base no que existe na realidade social, por meio da fantasia – dimensão que pode remeter a algo supostamente abstrato e quase vazio –, é produzido um objeto que se opõe à realidade. Isso é possível em face da ligação entre fantasia e trabalho, no qual a produção artística é comandada pela fantasia: momento em que o entendimento se reveste

de espontaneidade, articulação entre reflexão e sensibilidade⁷³. Como possibilidade de negação e denúncia de uma realidade opressiva, a fantasia e a reflexão trazem [...] a consciência determinada daquilo de que uma obra de arte precisa em determinado lugar [...] (Adorno, 1970/1998, p. 198). Desse modo,

Se toda e qualquer obra de arte envolve um conjunto de problemas – provavelmente aporéticas – daí não decorre a mais medíocre definição de fantasia. Enquanto faculdade de descobrir na obra de arte começos e soluções, ela pode chamar-se o diferencial da liberdade no meio da determinação (p. 198).

Sem diferenciar fantasia e imaginação, Adorno (1970/1988) aponta vários elementos que permitem pensar esses conceitos. No fragmento *Crítica da teoria psicanalítica da arte*, em discussão com a teoria freudiana sobre arte, Adorno expõe uma aporia no pensamento desse autor, que se liga ao conceito de imaginação. Segundo ele, quando Freud (1913/1974), em *O interesse científico da psicanálise*, admite como fuga para doença o que não atende ao princípio da realidade, como exposto no *Segundo Movimento*, acaba por ceder às exigências desse princípio e vangloriar as amarras de uma prisão social opressiva. Na psicanálise freudiana, segundo Adorno (1970/1988, p. 19), [...] a arte deveria acabar afirmativamente com a negatividade da experiência e, com isso, As obras de arte surgem-lhe apenas como factos, e escapa-lhe a sua objectividade própria, a sua coerência, o seu nível formal, os seus impulsos críticos e, finalmente, a sua idéia de verdade. O que parece ocorrer é uma análise distorcida e um deslocamento de objeto: o objeto da arte que é a obra produzida é substituído pelo material psíquico do artista, que passa a ser, então, o objeto de análise. Nesse processo, Adorno se posiciona de modo diferente, principalmente no que diz respeito à dimensão da imaginação/fantasia como fuga. Para o autor, o pensamento freudiano considera a fuga como uma alternativa, talvez a mais contundente, às imposições sociais: tudo o que não obedece ao princípio de realidade [...] é sempre 'fuga' apenas, a adaptação à realidade surge como o summum bonum (Adorno, 1970/1988, p. 20; aspas no original). Em parte, Adorno concorda com Freud, o que é possível perceber no trecho abaixo.

A realidade oferece muitos motivos reais para dela se fugir e mais do que o admite a indignação a respeito da fuga, que é veiculada pela ideologia da harmonia; até mesmo psicologicamente seria mais fácil legitimar a arte do que o reconhece a psicologia. 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 (p. 20).

⁷³ A articulação entre reflexão e sensibilidade se aproxima da relação entre *teoria e estética* exposta na *Introdução* no que se refere à obra *Teoria estética*, em que as reflexões teóricas sobre arte encontram-se iluminadas pela estética.

Diante disso, 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 realizado em outra organização social dos homens. Nesses termos, *O conteúdo abolido e restaurado é sublimado em imaginação e em forma* (Adorno, 1970/1988, p. 62). Concebida dialeticamente dessa maneira, a imaginação traz aspectos de uma realidade elidida da nossa experiência e acaba deixando vivo na lembrança a história do que está em baixo, de uma vida alheia aos nossos olhos. Ao discorrer sobre a imaginação/fantasia, Adorno traz essa faculdade como *fuga para baixo e fuga para cima*.

Em sua *fuga para baixo*, a imaginação 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, pp. 138-139). 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, o que significa dizer que a participação subjetiva que compõe o processo de criação artístico contém em si a imaginação para que a obra aconteça. 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 imaginação a potencialidade do caminhar do sujeito através da obra. Desse modo, [...] *o que outrora pareceu a realidade emigra para imaginação em virtude da autoconsciência do gênio, e aí subsiste ao tornar-se consciente da própria irrealidade* (p. 138), pois *O movimento incessante do espírito para o que lhe foi retraído fala na arte em favor do que foi perdido na origem* (p.139).

Ressalta-se que, ao trazer o conceito de gênio⁷⁴, Adorno (1970/1988, pp. 193-194) mantém o caráter dialético do termo, pois, na descrição desse conceito, percebe-se que o mesmo está intrinsecamente relacionado à objetividade das obras e, mais ainda, à universalidade da arte.

O conceito de gênio, se nele importa conservar alguma coisa, deveria separar-se daquela comparação grosseira com o sujeito criativo que, por exuberância presunçosa, transforma a obra de arte em documento do seu criador e assim a diminui. [...] Se não se deseja apenas liquidar o conceito de gênio como sobrevivência romântica, é preciso relacioná-lo com a sua objetividade filosófico-histórica.

⁷⁴ Nessa mesma perspectiva e como crítica ao conceito de gênio, no texto *Teoria da semicultura*, Adorno (1966/1996, p. 403) afirma que *A idéia de que as pessoas dotadas de gênio e talento façam suas obras por si mesmas e que estas sejam facilmente compreensíveis não passa de entulho de uma estética baseada no culto do gênio. É uma concepção enganosa.*

Ao tratar do conceito de gênio, o autor reafirma a subjetividade como condição necessária para a realização da obra de arte, mas esta só se torna o que é na medida em que objetiva algo; nesse caso, o que é objetivado na obra de arte e substanciado pela forma estética é o sofrimento da humanidade dada a sua não realização. Com isso, reafirma-se também a lei imanente das obras de arte, [...] *a lei que a si mesmas se impõem*, o que torna conceito falso o conceito de gênio, [...] *porque as obras não são criações e os homens criadores* (p.194). Concebido dessa maneira, e remetendo a uma possível supremacia do particular, o conceito desvia-se da base social, seja articulado a uma atitude ou disposição, quando do aparecimento do conceito no final do século XVII e início do século XVIII, seja relacionando-o a uma graça. Ao gênio é, então, atribuído o privilégio da liberdade, como se esta se realizasse inteiramente no plano individual. Tal privilégio se mostra falso, na medida em que a liberdade, que deveria ser dele e de todos, também a ele não é concedida. O momento universal da arte se faz presente pelo *principium individuationis*, no qual a liberdade só teria sentido se fosse realizada pela parte a fim de se individuar.

O conceito de gênio se apresenta na estrutura da obra de arte articulado ao elemento de interioridade, o que potencializa a obra, tornando-a “genialmente” paradoxal. Segundo Adorno (1970/1988, p. 195), a categoria do genial

[...] é um nó dialético: o não rotineiro, o não repetido, o que é livre, o que simultaneamente traz consigo o sentimento do necessário, a piraeta paradoxal da arte e um dos seus critérios mais fidedignos. Genial significa tanto como o encontro de uma constelação, subjectivamente algo de objectivo, o instante em que a *méthexis* [participação] da obra de arte na linguagem abandona a convenção como contingente. A assinatura do genial na arte é que o novo, em virtude da sua novidade, aparece como sempre lá tivesse estado [...].

É na dialética que a imaginação se faz também como *fuga para cima*, porém sempre tensionada com o que a fuga para baixo apresenta, o que permite que a arte transcenda a realidade e participe da objetividade histórica pela aparência. Na concepção adorniana, a imaginação nesta 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 indissolivelmente 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?”⁷⁵ 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 carácter 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 carácter enigmático mediante a explicação intelectual, mas ao concretizar o carácter enigmático (Adorno, 1970/1988, 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, a arte se faz como crítica social à realidade social, elemento que dá a ela o carácter de conhecimento específico. Sua base, portanto, é social, e, como conhecimento, 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 de uma subjetividade danificada – 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 o carácter de ininteligibilidade da arte, 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, pp. 80-81).

⁷⁵ Perante o ‘Para quê tudo isso?’, perante a reprovação da sua real inutilidade, as obras de arte emudecem total e irremediavelmente (Adorno, 1970/1988, p. 141).

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 possíveis brechas para a reorganização do futuro. Tal movimento se configura como uma síntese de continuidades e rupturas que alimenta 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 universalidade⁷⁶.

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 o objeto, o distanciamento da realidade empírica imediata (Resende, 2010, p. 91).

Por outro lado, a experiência proporcionada pela arte, além de ser específica – experiência estética –, se realiza pela mediação filosófica, na qual a teoria se faz presente e necessária à elaboração de novas perspectivas. 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 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 (1951/2003; 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, em que o que ocorre é uma mentira manifesta, a qual impede os indivíduos de se

⁷⁶ *O sentimento de prazer e encantamento que advém da obra de arte não é uma experiência individual, ao contrário, é comunicável universalmente, razão por que o encanto do objeto que persiste e avança no tempo 'vivo e ardente'* (Resende, 2010, p. 88; aspas no original).

reconhecerem como parte de uma estrutura que nega o particular e afirma um todo social falso. Para Adorno (1951/1993, p. 216), 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.

Nesse sentido, é possível dizer também que o pensador/teórico/filósofo, ao elaborar precisamente um texto como expressão de um pensamento que visa superar a si mesmo, tem, na 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 deseja. Sobre essa discussão, Adorno (1951/1993, p. 74) escreve:

O respeito pelo assunto ou mesmo pelo sofrimento racionaliza com facilidade o rancor apenas em relação a quem não consegue suportar, na forma reificada da linguagem, os vestígios do que sucede às pessoas: a degradação. O sonho de uma existência sem ignomínia, ao qual a paixão pela linguagem se apega quando já não se pode mais representá-lo enquanto conteúdo, deve ser estrangulado com pérfida alegria. O escritor não pode aceitar a distinção entre a expressão bela e a expressão adequada ao assunto. Ele não deve aceitá-la no crítico cauteloso, nem tolerá-la em si próprio. Se consegue dizer inteiramente o que pretende dizer, então é belo o que diz.

Dialeticamente, é em tal contexto que a arte revela a configuração da situação social: em sua intrínseca relação com a sociedade, a arte como inscrição histórica e testemunho do sofrimento humano, como *historiografia do sofrimento* – e, ao mesmo tempo, apontamento do que o acarreta – é indício 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. 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 nesta 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, 1931/1991, pp. 14-15)⁷⁷.

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)⁷⁸. 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)⁷⁹.

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, Adorno (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*⁸⁰. 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,*

⁷⁷ Introdução do livro *Actualidad de la filosofía*, 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.*

⁷⁸ Vale ressaltar que as traduções do espanhol relativas a esse texto foram realizadas pela autora 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* (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.*

⁷⁹ 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.*

⁸⁰ Esse trecho está na página 99, onde se lê: *[...] fantasia 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.*

nessa relação, ela não se limita à filosofia, mas permite a imaginação e a especulação retornarem, como expressões do pensamento.

Nesse sentido, 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 – também consciente e alheio à realidade – que 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 se mantêm fiéis à sua tarefa de testemunhar o sofrimento.

A possibilidade de uma *segunda colheita*⁸¹ como superação da dominação dá testemunho disso. A fúria do tolhimento permite extrair o fundamento contra o que causa tolhimento (Adorno, 1951/1993). Pela transformação de desejos de destruição – oriundos da experiência precária e miserável que se tem nestas condições objetivas – e no trabalho concentrado, o artista e, possivelmente, 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 em um momento posterior. Essa perspectiva, capaz de trazer o historicamente novo, ao 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: nisto consiste sua incomparável dignidade (Adorno, 1951/1993, p. 97).

Como *segunda colheita*, *reflexão segunda* ou, simplesmente, possibilidade de experiência, arte e filosofia, ao re-configurarem o mundo, revelam-se como conhecimentos fundamentais na compreensão da história da humanidade. Esta 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.

⁸¹ Título de um aforismo do livro *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*, Adorno (1951/1993).

Retomando a questão da fidelidade ao objeto, no aforismo 51 – *Atrás do espelho*, 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, assim como 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, o movimento afetivo do pensamento não perde a sua ligação com a técnica: esta 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 (1951/1993, p. 75):

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, arruína-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.

O pensamento, ao adentrar no ato de escrever e se manter fiel à concepção que organiza, requer outros elementos e *na luz que ele* [o pensamento] *irradia sobre o seu objeto determinado outros começam a cintilar* (Adorno, 1951/1993, p. 75). Na arte e na escrita filosófica, o pensamento se relaciona sem violência com o objeto e, nesse sentido, legitima-se uma relação que, na contenção do ódio, prima pela expressão e pela técnica.

Articulada a essa discussão, no texto *O ensaio como forma* (1958/2003), a reflexão sobre as aproximações e diferenças entre ensaio e arte é perpassada pelo movimento de construção do ensaio. 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 ensaio na primazia do objeto, elaborando ele mesmo um ensaio que preza pela forma. Sobre esse texto, Barbosa (2006, p. 358; grifo da autora) escreve:

Como apologia e elogio da forma ensaio, o texto se oferece como uma auto-reflexão da filosofia que se estende para além dos seus limites tradicionais. Pois se esta auto-reflexão 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.

Como *exposição do pensamento filosófico*, o ensaio se torna um meio de exposição 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; destaque em itálico no original). Mais ainda, ao colocar em questão o entendimento de 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 idéia de uma filosofia primeira* (p. 363; destaque em itálico no original). Adorno (1958/2003) estaria, assim, se referindo a uma filosofia que não reconhece o originário, o constituído, o mediado, enquanto mediação e em sua historicidade. A crítica do autor 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. Sobre a logicidade do ensaio e sua técnica de elaboração, Adorno (1958/2003, p. 43) 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 seqüência 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.

Desse modo, o ensaio se constitui como uma constelação de conceitos que permitem ao pensamento se movimentar em busca da reflexão sobre o objeto e sobre si mesmo. 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 e, nesse sentido, o ensaio, como crítica, revela o sofrimento humano.

A crítica filosófica, cujo *médium* é o ensaio, consiste no esforço paciente de fazer falar o reprimido, o recalcado – de dar voz ao sofrimento. No entanto, o sofrimento não fala como que por força de um golpe pelo qual o sujeito, como uma mônada, é quebrado e submetido a uma despressurização tão violenta quanto a repressão que o tornou possível como um sujeito idêntico. O gesto da crítica sem dúvida visa a quebrar esta mônada, mas pela libertação metódica do seu conteúdo. Não se trata de despressurização, mas da *expressão* do reprimido, do recalcado (Barbosa, 2006, p. 369; *itálico no original*).

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. Assim, [...] *o ensaio faz da contradição o seu médium e da ausência de síntese de uma dialética para sempre negativa uma virtude* (Barbosa, 2006, p. 372; destaque em *itálico no original*). Para 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 não cumpridas pela cultura de liberdade e felicidade⁸². Para Adorno (1958/2003, p. 42),

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 OLHAR SOBRE *O ESPELHO* DE ROSA: A EXPERIÊNCIA COMO ENCONTRO E BUSCA POR UM OUTRO DE SI

Como referido na *Introdução*, a organização desta pesquisa foi inspirada e movida pela narrativa presente no conto *O espelho*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa. A partir dessa inspiração, propôs-se o entrelaçamento de caminhos que se cruzam: o do personagem e o do artista, algo suscitado pela própria trajetória da pesquisadora. Nas passagens pelo conto *O espelho*, o olhar se voltou para o encontro entre o conceitual e o estético, entre a arte e o conhecimento, a fim de revelar a arte como conhecimento que desvela a história do sofrimento humano. Esse é o mote para elaborações que culminam no entendimento de que a arte é potencialmente capaz de criticar a sociedade, ao mesmo tempo em que revela uma subjetividade danificada, resultado de um processo histórico enredado de sacrifícios desmedidos. Nesse sentido, a arte é *testemunho* da pseudoformação e de uma sociedade opressiva; *resistência* pela aparência – e por meio de um procedimento racional e lógico – a esta sociedade e indícios de *transformação* de uma cultura que tem como base o engodo do sacrifício (Franciscatti, 2005).

Na tarefa histórica de desvelar o objetivo da humanidade, qual seja, a realização de uma vida justa e livre, a arte pode levar à experiência, posto que o seu procedimento se mostra diferente da racionalidade da sociedade industrial. O conto *O espelho*, tal como

⁸² 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* (p. 45).

aqui é apresentado, também revela um caminho no qual se poderia falar em experiência, pois traz a possibilidade de pensar uma trajetória que parte de um fato singular, em um dado momento particular, que pode ser universalizado: a busca e o encontro com um outro de si. Nesse sentido, o contato com a arte e o contato com o espelho se aproximam⁸³: enquanto o personagem parece ter sido levado pelo olhar que o incita a procurar algo para além de sua imagem refletida no espelho, o artista se depara com a percepção de uma vida não vivida e busca, obcecadamente, por meio da criação artística, desvelar o segredo dos objetos: objetivação do sofrimento que indica uma vida calcada na (des)razão, revelando a arte como *historiografia do sofrimento*.

Como um caçador de si mesmo, o movimento do personagem sem nome de Guimarães Rosa parece se preparar para um encontro. Por meio dos sentidos e de uma conversa travada com o leitor – aqui se experimenta o contato com a forma escrita peculiar de Rosa –, o personagem inicia a narrativa, nomeada por ele mesmo de experiência.

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 idéia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo aliás, é a ponta de uma mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo (Rosa, 1962/2005, p. 113).

Desde o início do conto, o personagem descreve um momento precioso, quando, a partir de seu *estranhamento* diante de sua imagem no espelho, inicia um trabalho minucioso para compreendê-la, trabalho que parece estar alicerçado entre o enigma/problema que se coloca a ele e uma possível compressão do fenômeno. Por meio dos sentidos, principalmente da visão, o personagem inicia uma busca de si, incitado por uma questão fundamental: *Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?* (Rosa, 1962/2005, p. 113). Essa indagação surge depois do momento em que alguma coisa explode:

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu,

⁸³ Cabe, novamente, ressaltar que a apresentação do conto que se segue não tem a intenção de classificá-lo ou analisá-lo, muito menos tem a pretensão de realçar o caminho percorrido pelo personagem do conto roseano como um modelo. O intuito é descrever o conto pensando em uma possível aproximação entre o personagem e o artista, a fim de revelar a possibilidade da experiência, assim como a universalidade da arte como conhecimento histórico do sofrimento humano.

mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (Rosa, 1962/2005, p. 115).

Dada a desconfiança pelas imagens – talvez tal como Platão, que atentava para a separação entre realidade e ilusão, ao indicar a força das imagens e o embuste a que elas poderiam levar os homens (Gagnebin, 1993) – refletidas por um espelho, e descartada a veracidade e a fidedignidade do meio fotográfico como dimensão capaz de captar momentos precisos e de resolver tal questão, como saber se elas captam também as máscaras humanas? Partindo dessa indagação, o personagem conclui que as fotografias *Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando* (Rosa, 1962/2005, p. 114).

Como um caçador de sua *vera forma*, o personagem, por meio de infundáveis especulações, embrenha-se – talvez por se estranhar com as estratégias de caça – em um movimento desesperado na tentativa de entender a rotina e a lógica do mundo. Em um salto substancial que o conduz para além do físico, o movimento do personagem – que para alguns poderia ser uma fuga da realidade e da normalidade – parece refletir a sua necessidade de ir para além da máscara a fim de conhecer seu núcleo, revelar e eliminar a mentira em que se converte a aparente vida humana. A partir do momento em que vê a sua imagem, da qual desconfia, parece que tudo ficou mais complicado. A estranha imagem, que lhe parece tão familiar, leva o personagem a procedimentos técnicos que o norteiam em sua busca a fim de transpor possíveis máscaras e pré-conceitos, frutos de deformações subjetivas e objetivas.

Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. [...] Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio [...] O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; [...]. Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. [...] Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende (Rosa, 1962/2005, p. 116).

Já que os olhos são capazes de levar ao engano, é preciso duvidar do que se vê, pois desde criança tateia-se desajeitadamente a fim de conhecer as coisas do mundo. Para o personagem, essa questão se torna o ponto de partida para que o seu experimento – o qual, segundo ele, é acessível a qualquer um que o deseje executar –, que carece de

cientificidade, posto que está, desde o início, sujeito a sérias deformações. Assim, a investigação começa com os aspectos supostamente mais elementares – com a definição e a função de um espelho baseadas nas leis da física – e se estende à classificação deles em bons ou maus, ou entre aqueles espelhos que favorecem ou detraem a imagem. Ao longo da sua pesquisa e dos experimentos, o personagem traz a dimensão temporal e a sua desconfiança a respeito dos olhos. Para ele, [...] *os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se fizeram, mais e mais. [...] Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim* (Rosa, 1962/2005, p. 114). Na percepção da dimensão temporal e seu entrelaçamento com o olhar, vale ressaltar que os olhos podem remeter à percepção da constituição humana como histórica, no sentido de que se olhar no espelho pode remeter a olhar o tempo que passou, as marcas deixadas e superadas; é olhar a própria história e os traços por ela deixados, as possibilidades de retificá-la e, quem sabe, se perdoar pelo que foi deixado de experimentar ou pelo que se deixou que fosse roubado.

Na sequência da experimentação, além do uso de recursos empíricos e das mudanças no modo de focar o próprio rosto diante do espelho, começam as comparações com animais e a suspensão de componentes que o constituem⁸⁴. Seguem, a partir disso, as abstrações do elemento hereditário, que remete à natureza biológica e histórica; das paixões, contato afetivo que pode levar a momentos formativos de perda de si e alienação no outro; e, ainda, a retirada de outros dois elementos: o que, [...] *em nossas caras, se materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, sem conexões nem fundura* (Rosa, 1962/2005, p. 118). Essas tentativas de esvaziamento de si delineam-se como um caminho metodológico que busca conferir à experiência um rigor mais científico. Como consequências dessa corajosa investigação, vêm as dores de cabeça e o proposital deixar de se olhar no espelho. Isso se segue até o momento em que o personagem olha e não vê a sua imagem. Assim ele se expressa diante da não-imagem:

Mas, com o correr do cotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. [...] Um dia... Desculpe-me, não viso a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. [...] Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era o transparente contemplador? [...] Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma

⁸⁴ *Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do rosto externo diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio 'visual' ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado* (Rosa, 1962/2005, p. 117; itálico e aspas no original).

existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? (Rosa, 1962/2005, p. 119).

A percepção da falta de um centro e o não ver a própria imagem parecem levar o personagem a um aquietar momentâneo, uma parada precisa talvez para que as coisas se aquietassem e voltassem a ter algum sentido. Porém, dada a fatalidade da experiência, um dia, inevitavelmente ou ocasionalmente, uma luz permite que o personagem recupere sua visão: depois do sofrimento e de uma investigação na qual parece estarem entrelaçados uma busca por si e momentos de completa cegueira, o personagem volta a ver sua imagem, não aquela atual, mas a de um menino, que, por fim, era ele mesmo.

Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto — quase delineado, apenas — mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (Rosa, 1962/2005, p. 120).

Após a visão da criança no espelho e acrescida ao questionamento acima, a narrativa termina com uma provocante pergunta, na qual se apresenta a abertura para infinitas possibilidades que podem levar a diferentes concepções e interpretações. Sobre a vida, o personagem continua:

Se sim, a ‘vida’ consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou pelo menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o ‘salto mortale’... – digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento-problema, podendo sobreviver com a simples pergunta: - ‘*Você chegou a existir?*’. Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? (Rosa, 1962/2005, p. 120; itálico e aspas no original).

A despeito desses questionamentos, a organização do conto, como dito na *Introdução*, suscitou questões que fizeram com que ele se tornasse pano de fundo desta pesquisa. Em semelhança ao personagem do conto, que em um lavatório de um edifício é levado a uma descoberta inevitável, não seria o artista tomado pela fatalidade de um trabalho do qual ele não pode escapar? Estaria condensado nesse trabalho algo de uma vida sofrida que grita pela sua realização? E, mais que isso, em que medida estaria no ato da criação a possibilidade de universalização de um ato singular? Encerrado na trama da tensão entre *não ver* e *ver* os aspectos ideológicos da cultura – os quais lhe embotam os sentidos –, o artista empreende forças no anseio de objetivar algo que, em um movimento preciso, traz a objetivação do sofrimento; nesse movimento, ele se *perde* no precipício da criação. A necessidade cega de realização da obra pode se transformar em cegueira total,

pois a força do impulso criativo pode, também, revelar a sua fraqueza no *não ver* e ceder à mera forma que remete aos produtos da *Indústria cultural*.

Em busca de uma compreensão ou aproximação plausível do que seria o objeto, o artista 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, no 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 que configura a vida neste tipo de organização social. Vale ressaltar que o artista, em certo sentido, paga o preço da denúncia com sua própria psicologia, já que a sua elaboração não se resolve na dimensão subjetiva: este é o preço da participação de sua subjetividade no processo artístico, desamparo sentido devido a uma exibição para além do espelho.

O processo de criação artístico revela o homem como ser social e historicamente determinado que, por meio do contato com as suas cicatrizes e deformações, trabalha contra as exigências da divisão social do trabalho. Com base nas contribuições de Adorno, expostas nos capítulos anteriores, pode-se afirmar que é possível reconhecer o seu potencial de nomear a violência do externo que deteriora o interno. Por estar organizados na obra elementos que remetem à interioridade, o processo de criação de uma obra de arte, ao condensar as impressões do artista, só o faz considerando-o como mediação social que, ao sentir as impossibilidades da realização do humano, revela uma sociedade aquém de suas realizações. Como um encontro entre o universal e o particular, o processo criativo traz em si o desdobramento do conteúdo de verdade da obra de arte. A profundidade do movimento empreendido pelo artista no momento da criação revela sua capacidade de dizer não só das suas mutilações, como revelar as de todos, e, como representante do sujeito social, o artista testemunha e denuncia as marcas e cicatrizes provocadas pela intensificação da dominação (Adorno, 1953/2003).

Desse modo, como forma de conhecimento de uma realidade socialmente constituída, a arte torna-se capaz de fornecer indícios do sofrimento humano, pois, como historiografia do sofrimento e guardião da lembrança de um mundo melhor, permite pensar a sociedade, suas contradições e seu entrelaçamento na formação da subjetividade. Para Adorno (1970/1988, p. 291), [...] *valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento [...] como sua expressão e como substância da forma*. E,

não por acaso, o autor se interroga de maneira enfática: *Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?* (p. 291). Longe de uma resposta plausível a essa questão, resta pensar a possibilidade de um mundo livre da imperiosidade da luta pela autoconservação. Nesse mundo, a arte estaria perpassada 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. Nesse sentido, *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, quem sabe o artista possa lembrar o *visitante* e transpor [...] *a soleira deposta, restituindo à vida desbotada todas as suas cores com um imperceptível: 'Aqui estou eu de novo/vindo de bem longe'* (p. 156; aspas no original).

Para Adorno (1951/1993, p. 97), 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 poderia ser experimentada quando a história não mais se apresentasse como a descrição do sofrimento, dada sua proscricção e a realização da humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. W. (1986). Acerca de la relación entre sociología y psicología. In H. Jensen (Org.). *Teoría crítica del sujeto* (pp. 36-83). Buenos Aires: Ed. Siglo XXI. (Obra original publicada em 1955; *Postscriptum* publicado em 1965).

Adorno, T. W. (1988). *Teoria estética* (A. Morão, Trad.). (408p.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1970).

Adorno, T. W. (1991). La actualidad de la filosofía. In T. W. Adorno. *Actualidad de la filosofía* (J. L. A. Tamayo, Trad.). (pp. 73-102). Barcelona: Paidós. (Obra original de 1931, publicada em 1973).

Adorno, T. W. (1991). La idea de historia natural. In T. W. Adorno. *Actualidad de la filosofía* (J. L. A. Tamayo, Trad.). (pp. 103-134). Barcelona: Paidós. (Obra original de 1932, publicada em 1973).

Adorno, T. W. (1991). *A atualidade da filosofia* (B. Pucci, Trad., N. Ramos-de-Oliveira & A. A. S. Zuin, Rev.). Recuperado em 30 de maio de 2009, de <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>.

Adorno, T. W. (1991). *A idéia de história natural* (B. Pucci, Trad., N. Ramos-de-Oliveira & A. A. S. Zuin, Rev.). Recuperado em 30 de maio de 2009, de <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>.

Adorno, T. W. (1993). *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada* (L. E. Bicca, Trad.). (2ed., 216p.). São Paulo: Ática. (Obra original publicada em 1951).

Adorno, T. W. (1995). Educação contra a barbárie. In T. W. Adorno. *Educação e emancipação* (W. L. Maar, Trad.). (pp. 155-168). São Paulo: Paz e Terra. (Obra original publicada em 1968).

Adorno, T. W. (1995). Sobre sujeito e objeto. In T. W. Adorno. *Palavras e sinais: modelos críticos 2* (M. H. Ruschel, Trad.). (pp. 181-201). Petrópolis, RJ: Vozes. (Obra original publicada em 1969).

Adorno, T. W. (1996). Teoria da semicultura (N. Ramos-de-Oliveira, Trad., B. Pucci, & A. S. Zuin, Rev.). *Educação & Sociedade*, 17(56), 388-411. (Obra original publicada em 1966).

Adorno, T. W. (2001). A arte é alegre?. In N. Ramos-Oliveira, A. A. S. Zuin, & B. Pucci (Orgs.). *Teoria crítica, estética e educação* (N. Ramos-de-Oliveira, Trad.). (pp. 19-25). Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Editora UNIMEP. (Obra original publicada em 1996).

Adorno, T. W. (2003). O ensaio como forma. In T. W. Adorno. *Notas de Literatura I* (J. Almeida, Trad.). (pp. 15-45). São Paulo: Duas Cidades/Ed.34. (Obra original publicada em 1958).

Adorno, T. W. (2003). Palestra sobre lírica e sociedade. In T. W. Adorno. *Notas de Literatura I* (J. Almeida, Trad.). (pp. 65-89). São Paulo: Duas Cidades/Ed.34. (Obra original publicada em 1957).

Adorno, T. W. (2003). A ferida Heine. In T. W. Adorno. *Notas de Literatura I* (J. Almeida, Trad.). (pp. 127-134). São Paulo: Duas Cidades/Ed.34. (Obra original publicada em 1956).

Adorno, T. W. (2003). O artista como representante. In T. W. Adorno. *Notas de Literatura I* (J. Almeida, Trad.). (pp. 151-164). São Paulo: Duas Cidades/Ed.34. (Obra original publicada em 1953).

Aguilera, A. (1991). Lógica de la descomposición. In T. W. Adorno. *Actualidad de la filosofía* (J. L. A. Tamayo, Trad.). (pp. 9-70). Barcelona: Paidós. (Obra original de 1931, publicada em 1973).

Almeida, J. M. B. (2007). *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte* (320p.). Cotia, SP: Ateliê Editorial.

- Barbosa, R. J. C. (2006). O ensaio como forma de uma “filosofia última”. Sobre T. W. Adorno. In F. M. Pessoa (Org.). *Arte no pensamento contemporâneo* (pp. 354-374). Vitória: Museu Vale do Rio Doce.
- Bosi, A. (1986). *Reflexões sobre a arte* (2a ed., 80p.). São Paulo: Ática. (Obra original publicada em 1985).
- Cohn, G. (2004). Indiferença, nova forma de barbárie. In A. Novaes (Org.). *Civilização e barbárie* (pp. 81-89). São Paulo: Companhia das Letras.
- Crochík, J. L. (1998). Os desafios atuais do estudo da subjetividade na psicologia. *Psicologia USP*. 9(2), 69-85.
- Crochík, J. L. (1999). Notas sobre a formação ética e política do psicólogo. *Psicologia & Sociedade*. 11(1), 27-51.
- Crochík, J. L. (2001). A formação do indivíduo e a dialética do esclarecimento. *Nuances*. 7, 1-9.
- Crochík, J. L. (2005). Notas sobre a dicotomia corpo-psique. *Interações*. 10(19), 103-122.
- Crochík, J. L. (2007). Razão, consciência e ideologia: algumas notas. *Estilos da clínica*. 12(22), 176-195.
- Crochík, J. L. (2008). T. W. Adorno e a psicologia social. *Psicologia & Sociedade*. 20(2), 297-305.
- Duarte, R. (1993). *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno* (205p.). (Coleção Filosofia: 29). São Paulo: Loyola.
- Duarte, R. (2001). Expressão estética: conceito e desdobramentos. In R. Duarte, & V. Figueiredo (Orgs.). *Mimesis e expressão* (pp. 85-105). Belo Horizonte: UFMG.
- Fabiano, L. H. (2003). Adorno, arte e educação: negócio da arte como negação. *Educação e sociedade*. 24(83), 495-505.
- Franciscatti, K. V. S. (2005). *A maldição da individuação: reflexões sobre o entrelaçamento prazer-medo e a expressão literária*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Franciscatti, K. V. S. (2007). Entre o gris e a irisação: limites da teoria e da práxis ante a ideologia afirmativa do existente. In C. Mayorga, & M. A. M. Prado (Orgs.). *Psicologia social: articulando saberes e fazeres* (pp. 81-98). Belo Horizonte: Autêntica.

Freitas, V. (2006). *Unidade instável. O conceito de forma na Teoria Estética de Theodor Adorno* (72p.). (Rev. Ed.). [Versão eletrônica]. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG. (Obra original de 1996).

Freitas, N. A. (2006). *Algumas relações entre arte e psicanálise a partir da Teoria Crítica*. Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Freud, S. (1974). O interesse científico da psicanálise. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (O. C. Muniz, Trad.). (v. 13, pp. 195-226). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1913).

Freud, S. (1974). Dostoiévski e o parricídio. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. O. A. Abreu, Trad.). (v. 21, pp. 201-227). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1927[28]).

Freud, S. (1974). O mal-estar na civilização. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. O. A. Abreu, Trad.). (v. 21, pp. 73-171). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1929[30]).

Freud, S. (1976). Moral Sexual Civilizada e Doença Nervosa Moderna. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad. sob a direção de.). (v. 9, pp. 185-208). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1908).

Furlan, R. (2008). A questão do método na psicologia. *Psicologia em estudo*, 13(1), 25-33.

Gagnebin, J. M. (1993). Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas*, 16, 67-86.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1956a). Indivíduo. In M. Horkheimer, & T. W. Adorno (Orgs.). *Temas básicos da sociologia* (A. Cabral, Trad.). (2a ed., pp. 45-60). São Paulo: Cultrix. (Obra original publicada em 1973).

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1956b). O grupo. In M. Horkheimer, & T. W. Adorno (Orgs.). *Temas básicos da sociologia* (A. Cabral, Trad.). (2a ed., pp. 61-77). São Paulo: Cultrix. (Obra original publicada em 1973).

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1973c). Cultura e civilização. In M. Horkheimer, & T. W. Adorno (Orgs.). *Temas básicos da sociologia* (A. Cabral, Trad.). (2a ed., pp. 93-104). São Paulo: Cultrix. (Obra original publicada em 1956).

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1973d). Ideologia. In M. Horkheimer, & T. W. Adorno (Orgs.). *Temas básicos da sociologia* (A. Cabral, Trad.). (2a ed., pp. 184-205). São Paulo: Cultrix. (Obra original publicada em 1956).

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1985). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (G. A. Almeida, Trad.). (254p.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1947).

Jay, M. (1995). *As idéias de Adorno* (A. U. Sobral Trad.). (10a ed., 176p.). São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo. (Obra original publicada em 1984).

Junkes, D. (2001). Liberdade e emancipação: o papel da arte e do esclarecimento em Adorno. *Phrónesis*, 3(1), 44-50.

Kafka, F. (1998). *Um artista da fome e A construção* (M. Carone, Trad.). (116p.). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1922[24]).

Kant, I. (1992). Resposta à pergunta: o que é iluminismo? In I. Kant. *A paz perpétua e outros opúsculos* (pp. 11-19). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1784).

Maia, A. F. (2007). Theodor Adorno e os conceitos de Ideologia e Tecnologia. In J. L. Crochík, D. R. S. Pedrossian, F. R. Torezin, G. Gonçalves Jr., J. M. Imbrizi, M. A. P. Minhoto, M. I. F. C. S. Batista, P. F. Silva, R. Casco, & T. L. Oliveira (Orgs.). *Teoria Crítica e formação do sujeito* (pp. 115-127). São Paulo: Casa do Psicólogo.

Matos, O. C. F. (1993). *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo* (127p.). (Coleção Logos). São Paulo: Moderna.

Matos, O. C. F. (1995). *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução* (357p.). São Paulo: Brasiliense. (Obra original publicada em 1989).

Matos, O. C. F. (2003). Ética e comunicação: o problema do visível. *Inter-Ação: Revista da Faculdade de Educação, UFG*. 28(1), 51-66.

Melo Neto, J. C. (1994). *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Nunes, B. (1989). *Introdução à filosofia da arte* (2a ed., 128p.). São Paulo: Ática. (Obra original publicada em 1966).

Passos, J. R. C. (2001). O conteúdo de verdade das obras de arte na Teoria Estética de Theodor Adorno. *Augustus*. 6(12), 42-50.

Pedroso, G. J. T. (2007). *A realidade como ideologia: sobre o problema da ideologia na obra de Theodor W. Adorno*. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Platão. *A República* (E. Corvisieri, Trad.). (352p.). (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural. (Edição publicada em 2000).

Reale, G. (1997). *Introdução a Aristóteles* (A. Morão, Trad.). (10a ed., 197p.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1974).

Resende, A. C. A. (2010). Arte e conhecimento. In A. C. A. Resende, & J. C. Chaves (Orgs.). *Psicologia social: crítica socialmente orientada*. (pp. 77-92). Goiânia: Ed. da PUC Goiás.

Rosa, J. G. (2001). *Grande sertão: veredas* (19a ed., 9a impressão, 624p.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Obra original publicada em 1956).

Rosa, J. G. (2005). *Primeiras histórias* (1a ed. especial, 217p.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Obra original publicada em 1962).