

I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

Expressividade estética em Theodor W. Adorno e sintomas (de)formativos da sociedade contemporânea.

Da Silva, Alex Sander.

Cita:

Da Silva, Alex Sander (2015). *Expressividade estética em Theodor W. Adorno e sintomas (de)formativos da sociedade contemporânea. I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-079/238>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EXPRESSIVIDADE ESTÉTICA EM THEODOR W. ADORNO E SINTOMAS (DE)FORMATIVOS DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Alex Sander da Silva

Universidade do Extremo Sul Catarinense –UNESC/ BRASIL

alexanders@unesc.net

MESA 39 | Teoría crítica de la sociedad y experiencia estética:

el umbral de la dialéctica de la apariencia

Resumo:

O cenário do século XXI delineia ares de um contínuo desencantamento do mundo, no qual a racionalidade meramente instrumental lograria êxito em todos os terrenos da vida humana, particularmente, no âmbito econômico. Mas a confiança e o otimismo que animavam os rumos do mercado econômico foram substituídos pela dúvida e pelas incertezas de uma crise de caráter global. Isto envolve reconhecer, atualmente, que esta crise (não só econômica) vem colocando novas suspeitas nos rumos da própria humanidade. Trata-se, aqui, portanto, de colocar os efeitos da própria racionalidade instrumental nos contornos da vida cotidiana sob o crivo da reflexão crítica. Propomo-nos aqui pensar os aspectos da crítica da razão instrumental, considerá-la, portanto, a partir de seus desdobramentos formativos da expressividade estética. Este texto tem como objetivo problematizar a racionalidade contemporânea, a partir de alguns aspectos fundamentais do pensamento estético de Theodor W. Adorno. O que significa possibilitar a capacidade de abertura e de sensibilidade estética para compreender os desafios apontados pelo sentido da expressividade na formação cultural contemporânea.

Palavras-chave: Expressividade. Estética. Formação. Racionalidade

Introdução

O cenário do século XXI delineia ares de um contínuo desencantamento da racionalidade meramente instrumental, cuja estratégia de controle, lograria êxito em todos os terrenos da vida humana, particularmente, no âmbito econômico. Mas a confiança e o otimismo que animavam os rumos do mercado econômico foram substituídos pela dúvida e pelas incertezas de uma crise de caráter global. Isto envolve reconhecer, atualmente, que a crise (econômica, moral) vem colocando sob novas suspeitas os rumos da própria humanidade num mundo altamente racionalizado.

Este mundo racionalizado, ao revelar suas inúmeras crises políticas, econômicas e socioculturais, tem gerado insegurança a homens e mulheres, idosos, jovens e crianças de todas as partes do globo. Os processos de desenvolvimento

científico e tecnológico, obliterados pela razão instrumental, têm levado a termo a própria racionalização da vida. Trata-se, aqui, portanto, de colocar os efeitos da própria racionalidade instrumental nos contornos da vida cotidiana sob o crivo da reflexão crítica.

O propósito aqui é pensar alguns aspectos da crítica da razão instrumental e problematiza-la, portanto, nos seus desdobramentos formativos a partir da expressividade estética de Theodor W. Adorno. O que isso significa, significa possibilitar a capacidade de abertura e de sensibilidade estética para compreender os desafios apontados pelo sentido da expressividade na formação cultural contemporânea.

Trata-se aqui, em primeiro lugar, de assinalar o modo como Adorno, em sua *Teoria estética*, concebe a dialética das obras de arte no potencial expressivo da racionalidade. Isto é, a relação entre arte e filosofia não configura meramente numa relação assimétrica de uma com a outra, mas, nas suas formas de exprimir seu conteúdo de verdade da obra ambas ainda se encontram no conceito. A seguir, indicar a noção de expressividade estética como condição necessária para a abertura da racionalidade (do conceito), e indicar alguns sintomas (de) formativos da sociedade contemporânea.

Teoria estética e a dialética das obras de arte em Adorno

É possível ler a *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno como fuga ao pesadelo do primado do conceito sobre a análise da obra de arte, usando a estética como esconderijo e uma trincheira menos ameaçadora a racionalidade. Isso é facilmente reconhecido na medida em que seu pensamento faz referência à “ideia de verdade sem dissolver-se a si mesmo, sem assimilar-se à realidade constituída, sem submeter-se a ela e converter-se em sua pura reprodução” (ZAMORA, 2008, p. 286).

Adorno concebe a dialética das obras de arte como potencial expressivo da própria racionalidade. Nesse movimento, temos dois momentos paradoxais de um mesmo pensador. De um lado, temos um Adorno com um pensamento explosivo, um “homeopata político que nos alimenta com a doença para nos curar” (EAGLETON, 1993, p. 261). Por outro lado, temos um pensador que ainda tem esperança de que, pela estética, saíamos do outro lado, num lugar *inominável*.¹

¹ Mauricio Garcia Chiarello, em sua tese *A filosofia, a arte e o inominável: três estudos sobre a dor da finitude na obra de T. W. Adorno*, ressalta que para Adorno arte e filosofia confluem no esforço de

Adorno percebeu, a arte como o lugar do *inominável*, que quer dar expressão ao *não-idêntico*, pois, somente ela inauguraria a multiplicidade do diferente e figuraria a ideia de reconciliação. Desse modo, podemos entender a estética como aquele campo no conhecimento artístico que oferece um novo paradigma para se pensar no conceito, sendo mais que um simples deslocamento do pensamento filosófico.

Mas, para Adorno, arte e filosofia, tem seus devidos lugares, ou seja, arte é arte e filosofia é filosofia. Na sua *Dialética Negativa* (2009), indica explicitamente ser contra qualquer tentativa de se estetizar a filosofia. Muito embora o lúdico, o sensível e o estético não sejam acidentais, há um elemento, a saber, da distância do pensamento em relação ao objeto. Nesses termos, a arte se oferece como modelo a um pensamento filosófico que se recusa a traduzi-la de volta, de modo que a passagem do teórico ao artístico não pode implicar numa ruptura definitiva entre ambos.

A desconstrução do conceito estético pela arte nunca é inteiramente realizada, de modo que a filosofia continuará a viver dentro de seu outro (no seu não-idêntico, diria Adorno). Dessa forma, podemos dizer que o pensamento adorniano apresenta-se como uma força filosófica da arte ou até uma força artística da própria filosofia. Isso significa compreender a distância do pensamento crítico da busca de uma verdade absoluta do/no próprio conceito.

Nesse sentido, a teoria estética adorniana busca na obra de arte uma expressividade alternativa ao conceito estereotipado e petrificado (daquilo que define as coisas), que permita enfrentar as “ilusões” da identidade, e, ao mesmo tempo, não renunciar a este próprio conceito. Assim, escreve: “Somente os conceitos podem realizar aquilo que o conceito impede” (ADORNO, 2009, p. 53). Desta forma, o trabalho do “conceito” não pode ser entendido fora do processo de coisificação, isto é, na ênfase da subordinação entre as ideias e as coisas.

Mas como entender isso no âmbito da crítica social da arte? A ideia de ordenar o mundo caótico está muito próxima de uma forma de “purificação”, ou seja, de purificar a linguagem de suas conotações históricas em favor de um momento que pretende se impor. Dessa forma, o apelo às obras de arte é uma recusa em se definir termos e construir sistemas (pois que “*o todo é o falso*”, diria Adorno), numa busca por

expressão do *inominável*. Segundo o autor: “Embora de perspectivas diferentes, todos os três estudos gravitam ao redor de um mesmo ponto *inominável*, que poderíamos denotar pela expressão ‘dor da finitude’, caso ela lograsse projetar sobre nossa existência a sombra de *Auschwitz*, com sua carga imensurável de dor surda e morte anônima” (CHIARELLO, 2002, p. 5).

enfrentar os problemas de múltiplas perspectivas e principalmente aquelas encobertas pelo conceito absoluto.

Isso implica pensar numa ancoragem mimético-estética o próprio conceito de obra de arte. Dessa forma, importa aqui indicar o modo como a dialética da obra de arte é imanente a experiência estética. Segundo Freitas (2003, p. 1), Adorno, em sua *Teoria estética*, procurou compreender o movimento de constituição e desdobramento da arte a partir de vínculos contraditórios entre diversos pólos: o indivíduo e a sociedade, a arte e a cultura de massa, forma e conteúdo, o belo artístico e o belo natural, entre outros.

O conteúdo da arte mantém uma instância inalcançável para a racionalidade meramente instrumental. Nesses termos, a chave interpretativa encontra-se na *mimesis* da experiência estética com a obra de arte, cuja diretriz é mais que mera imitação, ou ajuste do pensamento a um modelo de racionalidade. Podemos dizer que a experiência estética reside na exposição do sujeito à própria experiência mimética. Ou seja, considerar que os momentos da *mimesis* não se reduzem a cópias ou a imitação, mas regresso do irracional como racionalidade completa.

Nesse sentido, a *mimesis* é o impulso contrário à razão instrumental, porém, saindo dela mesma. Adorno remete à *mimesis*, tanto para uma interpretação antropológica da racionalidade – como é o caso das análises da condição da subjetividade na *Dialética do esclarecimento*² – quando a *mimesis* é tratada em dois movimentos: de um lado, é entendida como um traço característico dos animais em sua tentativa de proteger-se contra os perigos da natureza, que, nos seres humanos, liga-os diretamente ao mimetismo, ou seja, ao horror provocado pela natureza à humanidade: “A proteção e pelo susto é uma forma de mimetismo. Essas reações de contração do homem são esquemas arcaicos da autoconservação: a vida paga o tributo de sua sobrevivência assimilando-se ao que é morto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 168).

Por outro lado, a *mimesis* torna-se o oposto de tal esquema, tornando-se assim aquilo que não se deixa dominar pela objetividade racional, é a possibilidade aberta ao comportamento do sujeito ao impulso mimético. Assim, envolveria não só a assimilação ao que é morto na universalidade, mas a assimilação ao que é exprimível na natureza

² Isto está manifesto na *Dialética do Esclarecimento*, sobretudo, no Excurso I: *Ulisses ou mito e esclarecimento*. In: ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

interna e externa. Desse modo, a condenação do mimetismo, no seu sentido negativo, aparece quando o indivíduo, para livrar-se do medo do desconhecido, abandona a diferença entre a entidade em que se confronta e o seu próprio eu.

A *mimesis* carrega duas tarefas importantes: primeira, conserva a imagem do seu objeto obstruída pela racionalidade; segunda, convence o estado de coisas existentes de sua irracionalidade, de sua absurdidade (ADORNO, 1992, p. 68), e expõe aquilo que foi reprimido na natureza. Nesse registro, o intuito do pensamento de aproximar-se do objeto procura reconhecê-lo, mas não domesticá-lo ou anulá-lo. Procura-se, assim, um conhecimento que reconheça suas próprias fronteiras, e que não se oriente pela exigência de ultrapassá-las. Pois, como indica Adorno: “a arte é refúgio do comportamento mimético” (ADORNO, 1992, p. 68).

Nesse particular, o potencial mimético está na possibilidade de se contribuir para alterar o sentido do próprio *domínio da natureza*. Para Jimenez (1977, p. 178-179) “a antítese do mimético e do construído, aparente na estrutura, designa a oposição do momento de irracionalidade ao momento de racionalidade, pecado original da arte”. O conceito mimético consiste no pré-espíritual, enquanto o construído vem a ser trabalho do espírito. A *mimesis* significa, portanto, a força da expressividade da racionalidade, sobretudo, daquilo que ela própria, no mundo administrado, insiste em esquecer.

Segundo Barbosa (1996, p. 59), a dialética entre *mimesis* e racionalidade é imanente à própria configuração da obra de arte. Assim, o resgate desta relação perdida torna possível a autorreflexão da racionalidade para além do mero esclarecimento. No componente mimético está em jogo a própria conduta da racionalidade enquanto conceito. A reflexão conceitual sobre seu próprio sentido faz superar a aparência pretensiosa da objetividade como unidade de sentido por si só.

A *mimesis* faz o conceito autotematizar-se. Trata-se, enfim, de pensar o momento mimético inalienável ao sentido de toda racionalidade. Será possível, assim, mostrar que a experiência estética possui uma dinâmica propriamente de imbricação entre razão e sensibilidade, pensamento e corpo, sujeito e objeto. Pode-se dizer que a arte é recolhida da realidade empírica no momento em que procede a tentativa de eliminação da irracionalidade em favor de outra racionalidade, a saber, o da expressividade estética das obras de arte.

A expressividade estética e sintomas (de)formativos da sociedade contemporânea

Adorno atribui à arte uma nova dimensão ao defrontar-se com os problemas do seu tempo. Ele questionava, justamente, a busca da verdade, como fonte de todo o saber. Nesse sentido, a obra de arte não pode representar seus conteúdos específicos de outra forma que não seja na sua *expressividade estética*. O que isso significa? Isso significa manifestar o reflexo do existente, que na obra de arte demonstra o que teria de ser modificado na realidade, isto é, no seu conteúdo de verdade.

O conteúdo de verdade das obras de arte não é algo de imediatamente identificável. Assim como ele é conhecido só mediatamente, é mediatizado em si mesmo. O que o elemento fático transcende na obra de arte, o seu conteúdo espiritual, não deve associar-se ao dado sensível singular, mas constitui-se através dele. Nisso consiste o caráter mediatizado do conteúdo de verdade (ADORNO, 1992, p. 150).

Adorno considera que a obra só detém sua *verdade* no momento em que vai além do que é simplesmente representado no conceito. É no deslizamento interior, na sua impossibilidade de coincidir exatamente consigo mesma, que a obra de arte fornece a fonte mesma de seu poder crítico (EAGLETON, 1993, p. 253). Por isso, *as imagens estéticas* estão aí, não para mostrar a verdade dos objetos petrificados em seu momento de identidade, mas para abalar seu próprio momento de verdade.

Em oposição a uma racionalidade que domina e escraviza o mundo, essas imagens postulam o enfrentamento da obra em superar o possível “trauma” de perder lugar seguro na teoria. O desafio de Adorno, na sua teoria estética, foi muito mais o de compreender a arte como algo conceitual, enquanto pretendia também esticar o conceito até experimentá-lo no limite da própria arte.

De acordo com Tiburi,

[...] poder-se-ia dizer que a *Teoria Estética* – enquanto teoria que assume a consciência do recalque constitutivo de toda teoria – é aquela que assume a consequência desta realidade, pois é só através de uma problematização do fundo estético de toda teoria – a consciência de que há nela uma composição fundada no irracional e na matéria mais bruta – que ela pode vir a ser autocrítica e crítica da racionalidade. A importância da arte para a autocrítica da teoria reside no fato de que esta seria a face denunciatória de uma injustiça feita à natureza e condensada na teoria e na racionalidade, que absolutiza o conceito e condena a verdade a um aparecer previamente estabelecido, oposto frontalmente ao aparecer da arte (TIBURI, 2005, p. 200).

A utopia do pensamento estético adorniano seria abrir o conceito ao não-conceitual, sem torná-los equivalentes. Isso implica ao conceito, de algum modo, abrir-se às experiências artísticas. Na experiência estética, a mistura de entusiasmo e reflexão, de emoção e análise racional das obras de arte pode tornar o sujeito consciente de sua

condição reprimida pela razão dominadora. Por mais escapatória que seja a experiência estética, nela resplandece a possibilidade de uma expressividade do sujeito que não se apropriaria de modo imperioso do estranho e do diferente, mas que encontra nele sua própria substância (ZAMORA, 2008, p. 220).

Do mesmo modo como a arte potencializa os esforços para se escapar ao horror da objetificação, também seu elemento expressivo potencializa os aspectos formativos. Isso tem algo a ver com uma inscrição da potencialidade *mimética* inscrita nas obras de arte. Ao mesmo tempo se sobressai a dimensão da sensibilidade e expressividade que a razão instrumental reprimiu em si mesma.

Ora, um dos principais elementos em que Adorno vislumbrava a possibilidade expressiva da arte é a estreita relação entre esta e a sociedade. Para Adorno, a obra de arte é uma “antítese social da sociedade” (ADORNO, 1992, p. 19). Tal compreensão pode servir-nos como fio condutor para penetrar as suas complexas reflexões estéticas e tentar solucionar as aparentes dissonâncias entre a arte e o mundo social. No entanto, essa tarefa para a arte não é muito simples, como também não significa uma pura resignação da própria obra. Mas, demonstra uma elevada intenção de preservar-se, enquanto obra de arte, no seu caráter temporal, histórico.

As relações conflituosas da arte com o mundo social levam a mais avançada consciência estética, cuja preservação da sua autonomia ocorre por meio de uma “autotransformação interna”. Quando Adorno fala de arte, refere-se à arte moderna que não pode oferecer nem consolo e nem reconciliação (GEYER, 1985, p. 150). A arte tem sempre que identificar seu lugar num mundo cada vez mais contraditório, sendo forçada a tematizar a si mesma. E, nessa experiência, constrói sua *expressividade estética* autêntica.

Adorno chama essa postura de *desartificação da arte* (*Entkunstung der Kunst*). Isso significa dizer que a opção da arte, no domínio do capitalismo tardio, é pela ruptura das pretensões de universalização e de objetificação adotadas pelo conceito. Adorno articula o sentido da desartificação da arte com a metáfora dos *fogos de artifício*. Esta metáfora, por seu caráter fugídio e como *aparição expressiva fulgurante*, mostra uma possível saída para o conceito. Ou seja, Adorno aplica o rigor do conceito a este mesmo e por este motivo acaba o convertendo em algo menos totalizante.

Segundo Adorno, *Entkunstung* é a arte que deixa de ser o que é e perde sua especificidade. É uma práxis que não reflete a própria arte. Neste sentido: “a arte deve ir além do seu próprio conceito para lhe permanecer fiel. A ideia de sua morte honra-a, à medida que presta homenagem a sua exigência de verdade” (ADORNO, 1992, p.43). Desse modo, não é possível comparar a arte como consciência de sofrimento, como simples consolo afirmativo.

Essas considerações se fazem necessárias ao esquema correlato de “essência e aparência”, que é obrigatório para a constituição da teoria estética adorniana. A “arte autêntica” é aquela que não consegue se identificar à realidade, tanto mais se torna diferente. Ao querer se assemelhar à realidade, a arte torna-se um outro, *aparência* daquilo a que ela tentou se assemelhar. Portanto, a obra de arte é *aparência* de uma realidade que ela própria não é.

O fato da arte ser aparência da realidade, recupera o caráter autônomo da obra: é exatamente porque a arte é aparência da realidade, um outro diferente da realidade, que ela é autônoma. Ao reafirmar o caráter autônomo da arte, ou seja, o fato de ela ser algo em si mesma, Adorno restitui seu caráter crítico. A autonomia artística não é algo separado do mundo, fechado em uma redoma de vidro. A arte é autônoma exatamente porque tenta se assemelhar à realidade, fazendo-se diferente desta, criticando-a e deformando a própria imagem da sociedade a que tenta se assemelhar.

A *Teoria estética* reúne em uma mesma análise a investigação da forma artística e o juízo da crítica social, e é marcada, sobretudo, pela indeterminação da própria obra de arte. É por isso que a arte tem um caráter ambíguo – ela é, ao mesmo tempo, autônoma e um fato social. As obras de arte são *mônadas sem janelas*:

que as obras de arte, como mônadas sem janelas, representem o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo fato de que sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialética da natureza, não é da mesma essência que a dialética exterior, mas se assemelha sem a imitar (ADORNO, 1992, p. 16).

Isso só é possível porque a análise da obra artística deve ser realizada através de um método imanente da sua aparição. A obra de arte não se confunde com a sociedade, ela é diferente da sociedade, mas ela só é passível de definição através do seu outro, ou seja, da sociedade que ela própria tenta criticar. Uma prerrogativa, não menos importante, é que qualquer que seja o conteúdo da obra de arte, não se pode esquecer-se da sua autenticidade e autonomia.

Nesse sentido, o que faz de *Guernica*, de Picasso, uma obra de arte autêntica não é o fato de tematizar a Guerra Civil Espanhola, mas o fato de ter representado a guerra através de formas fragmentadas e autônomas. Ou, como na obra *Operários*, de Tarsila do Amaral, sendo mais do que um retrato de trabalhadores industriais, apresenta inúmeras possibilidades de se compreender a obra.

O critério de avaliação da obra deverá ser simplesmente estético, pois o que faz uma obra de arte ser crítica não é o que ela tenta tematizar, mas é fato de ela conter, na sua própria estrutura, os antagonismos sociais existentes. O que é social na arte não é a sua tomada de posição manifesta, mas o fato de ela se identificar de maneira imanente na realidade. Uma leitura artística não é perceber o conteúdo social da obra apenas pela aplicação de métodos e técnicas de análise, mas sua expressividade estética.

Mas, que relevâncias teriam a expressividade estética de Adorno para analisar a sociedade atual? Como reconhecer esse sentido, diante da avalanche de obras produzidas no contexto imperativo da indústria cultural? Trata-se, pois, de ter em vista que esta descrição possui uma perspectiva enriquecedora para a experiência formativa. Poder-se-ia pensar, assim, na forma com que a arte reconstitui o que foi reprimido e como isso pode potencializar a experiência formativa atual.

De acordo com Adorno:

Aquí tem seu lugar a ideia da arte como reconstituição da natureza oprimida e implicada na dinâmica histórica; ela é verdadeiramente na arte um não-ente. Trata-se, para a arte, daquele outro para o qual a razão identificadora, que o reduziu a matéria, possui a palavra natureza. Este outro não é unidade e conceito, mas pluralidade [...]. Menos do que imitar a natureza, as obras de arte traduzem a sua transposição. Em última análise, deveria derrubar-se a doutrina da imitação; num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte (ADORNO, 1992, p. 152s.).

Nos termos da experiência estética adorniana, no reconhecimento do impulso mimético, o estético converge com o vivido, no sentido de que ambos implicam uma dinâmica não-restritiva. Essa experiência se registra na dificuldade de expressão do próprio fenômeno imanente, seja a arte ou a vida em sociedade. Porém, se a experiência estética é de um “estremecimento” do eu diante da natureza que clama pelo não-idêntico, a experiência formativa será, analogamente, a de uma destituição da segurança do eu, da razão dominadora.

Nesse sentido, ao pensarmos na condição atual da formação, notamos inúmeros mecanismos de enrijecimento promovidos pela insistência da racionalidade instrumental

em diversos âmbitos. Com o avanço das tecnologias digitais, a pretensa ordem objetiva tem abordado o problema da formação, por exemplo, a partir de um discurso programado e proposital, situando-se num contexto de *aligeiramento* formativo.

Dessa forma, esse aligeiramento tem assumido apenas um caráter instrumental, restringindo sua forma de expressividade crítica. Assim, os discursos em prol da universalização do modelo educacional hegemônico, baseados na aplicação indiscriminada de processos tecnológicos, escondem atrás de si, conforme Balandier (1999, p. 62),

(...) o mercado mundial e seus focos de poder tecnoeconômico, atrás da proclamação das vitórias da racionalidade se escondem o instrumento e o poder primeiro da técnica, os interesses particulares da razão calculista; atrás da liquidação das ideologias consideradas em fase terminal esconde-se o recuo da política em proveito da economia e da competição que a dinamiza.

Assim, quanto mais se busca escapar ao processo de instrumentalização, mais ele se intensifica. Os exemplos se multiplicam aos nossos olhos. O aligeiramento da formação torna o modelo de educação questionável, quando este, se reverencia somente as exigências condicionadas às demandas do mercado. Uma vez reconhecidos os limites da educação para o mercado mundial, na sua referência ao problema do todo social e nas promessas de felicidade, é ainda a essa educação que é preciso recorrer. Não para buscar uma forma de síntese, nem para levar adiante um autoesclarecimento “acéfalo”, mas, antes, para compreender a existência dos problemas relacionados à *persistência da razão instrumental nos processos educativos*.

Quando se caracteriza o estranhamento promovido pela experiência estética ao mundo como momento da arte, manifesta-se a intenção de uma identidade sem violência que se opõe à razão identificadora. O estranhamento, como momento da negatividade, permitiria a realização das potencialidades humanas, em vez de reprimi-las, o que evitaria a massificação do todo social que produz o enrijecimento do próprio pensamento.

Ao mesmo tempo em que se busca constituir-se uma formação adequada para a competitividade do mercado, com essa formação aligeirada pelos ditames econômicos, corre-se o risco, deles mesmos, de acabarem invertendo o papel da própria formação. Desse modo, na escola, limita-se a desenvolver e repassar conteúdos de forma autoritária, conhecimentos pré-estabelecidos e cristalizados.

Considerações finais

A experiência educativa, na sua configuração estético-formativa, permitiria uma compreensão da realidade que ultrapasse o mero uso de esquemas conceituais. Ao proporcionar o contato com o “outro”, a educação permitiria experiências enriquecedoras, que ao dissolver os mecanismos de repressão e formação reativos, inaugure uma nova relação da consciência com o mundo. Desse modo, é importante notar quais os pressupostos formativos que se apresentam como norteadores das elaborações didáticos-metodológicos da ação educativa.

A ênfase no desencantamento da educação se justifica diante da crise de referências que tem pautado as abordagens tanto da reflexão educacional quanto da atividade pedagógica contemporânea. Nelas se alteram significativamente os sentidos e a compreensão que estão exigindo outros critérios de análise, que estejam fora da lógica da dominação. O que se exige da educação é, segundo Seligmann-Silva (2003, p. 38) “que recupere a capacidade de autorreflexão; que dialogue com indivíduos autênticos, e não com membros de uma massa amorfa”.

A necessidade é que a educação seja mais do que o simples “*ajuste das pessoas*” a um determinado sistema social, mas o de compeli-las para propostas que atendam às exigências para formação de “espíritos livres”. O desafio é manter-se no caminho *da resistência e da utopia filosófica*. Esta proposta requer o caminho da contradição, que reclame elementos de uma *razão negativa*.

Talvez este seja o principal problema a ser enfrentado na educação contemporânea, isto é, na sua pretensa verdade formativa, resolver na sombra da suposta ignorância da arte os limites da experiência formativa. Na conjunção entre educação e estética abre-se o espaço para o confronto com aquilo que é reprimido pela lógica instrumental. Isto é, o espaço da sensibilidade, desse modo, abrir-se as formas contemporâneas da pluralidade conceitual e da racionalidade das obras de arte.

E, só um tal modo de vida plural criaria a força expressiva que se colocaria como força vivificadora da educação. Para isso, a educação precisa voltar-se para si mesma, abrindo-se para a dimensão do “outro” da obra de arte, que faculta um novo modo de olhar e compreender o mundo.

Referencias

- ADORNO, Theodor. **Educação e Emancipação**/trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- _____. **Dialectica negativa**. Trad. de José Maria Ripalda, revisada por José Aguirre. Madrid: Taurus ediciones, 1975.
- _____. **Minima moralia**. Trad. Luiz Eduardo Bicca. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. **Teoria Estética**. Trad. Artur Mourão. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. Teoria da Semicultura (*Hallbildung*). Trad. Newton Ramos de Oliveira com colaboração de Bruno Pucci e Cláudia Moura Abreu. In: **Educação e Sociedade**, Campinas, nº 56, ano VXII, p. 388-411, dez. 1996.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- BALANDIER, G. **O dédalo**: para finalizar o século XX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BARBOSA, Ricardo C. **Dialética da reconciliação**: estudo sobre Habermas e Adorno. Rio de Janeiro: Uapê, 1996.
- CHIARELLO, Mauricio Garcia. **A filosofia, a arte e o inominável: três estudos sobre a dor da finitude na obra de T. W. Adorno**. três estudos sobre a dor da finitude na obra de T. W. Adorno. Tese (Doutorado em Filosofia) - Unicamp, Campinas, 2002.
- COHN, Gabriel, (ORG). **Theodor W. Adorno**. 2ª ed. Editora Ática, 1994.
- DUARTE, Rodrigo. Notas sobre modernidade e sujeito na Dialética do Esclarecimento. IN: **Adornos**: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997 (p.45-63).
- _____. Apuros do particular: uma leitura de *Mínima Moralia*. IN: **Adornos**: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997 (p.145-159).
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. GIACÓIA JR., Osvaldo. A ética na era da globalização à luz do pensamento de Adorno. In: LASTORIA, Luiz A. C. N.; COSTA, Berlamino C. G.; PUCCI, Bruno. **Teoria crítica, ética e educação**. Piracicaba/Campinas: Ed. UNIMEP/Ed. Autores Associados, 2001.
- FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

GEYER, Carl Friedrich. **Teoria crítica: Max Horkheimer e Theodor W. Adorno**. 1. ed. Barcelona, Editorial Alfa, 1985.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2002.

JAY, Martin. **As ideias de Adorno**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. SP: Cultrix, 1988.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

MAAR, Wolfgang Leo. À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa. In: ADORNO, Theodor. **Educação e Emancipação**/trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. Educação, sujeição e crítica na perspectiva de Adorno. In: DALBOSCO, C. et al. **Sobre filosofia e educação: subjetividade-intersubjetividade na fundamentação da práxis pedagógica**. Passo Fundo: UPF, 2004.

_____. Adorno, semiformação e educação. In: **Educação e Sociedade**, Campinas, v.83, n.24, 2003. p.459-476.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Adorno**. São Paulo: Publifolha, 2003.

TIBURI, Márcia. **Metamorfose do conceito: ética e dialética negativa em Theodor Adorno**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

_____. **Uma outra história da razão e outros ensaios**. São Leopoldo, RS: Editora da UNISINOS, 2003.

TÜRCKE, Christoph. Pronto-socorro para Adorno: fragmentos introdutórios a dialética negativa. In: ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B.; RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. (Orgs.). **Ensaio frankfurtianos**. São Paulo: Cortez, 2004. p. 41-59.

_____. O nascimento mítico do logos. In: DE BONI, Luis A. (org). **Finitude e transcendência: Festschrift em homenagem a Ernildo J. Stein**. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 81-90.

ZAMORA, José A. **Th. W. Adorno: pensar contra barbárie**. São Leopoldo, RS: Nova Harmonia, 2008.

ZUIN, Antônio Álvaro S. **Indústria cultural e educação: o novo canto da sereia**. São Paulo: FAPESP e Autores Associados, 1999.

