

CRISE DA ARTE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM THEODOR ADORNO E VILÉM FLUSSER*

ART CRISIS AND AESTHETIC EXPERIENCE IN THEODOR ADORNO AND VILÉM FLUSSER

Bruno Luciano de Paiva Silva**

RESUMO

O escopo deste trabalho consiste em abordar o tema da crise da arte e suas consequências para a experiência estética em Theodor Adorno e Vilém Flusser. Assim, o trabalho se divide em dois momentos: (1) abordaremos, inicialmente em Adorno, o tema da crise da arte a partir das ideias de desartificação da arte e indústria cultural, para, em seguida, analisar as suas consequências para a experiência estética e suas possíveis alternativas para a crise da arte; (2) no segundo momento, veremos que o tema da crise da arte, em Flusser, está relacionado com a ideia de cultura de massa. Mostraremos as consequências que a crise da arte provoca, na perspectiva de Flusser, para a experiência estética, e apontaremos, ainda, possíveis saídas para a crise da arte. Foi utilizada como metodologia a pesquisa bibliográfica, que forneceu os elementos necessários para a escrita do texto. Como resultado esperamos estimular, mesmo que de forma introdutória, a aproximação entre Adorno e Flusser.

PALAVRAS-CHAVE: crise da arte; experiência estética; cultura de massas; Theodor Adorno; Vilém Flusser.

ABSTRACT

The scope of this paper is to address the theme of the crisis of art and its consequences for the aesthetic experience in Theodor Adorno and Vilém Flusser. Thus, the work is divided into two parts: (1) we will initially address the theme of the crisis of art in Adorno, based on the ideas of the disarticulation of art and the cultural industry, and then analyze its consequences for the aesthetic experience and its possible alternatives for the crisis of art; (2) in the second part, we will see that the theme of the crisis of art, in Flusser, is related to the idea of mass culture. We will show the consequences that the crisis of art causes, from Flusser's perspective, for the aesthetic experience and we will also point out possible solutions for the crisis of art. The methodology used was bibliographical research, which provided the necessary elements for writing the text. As a result, we hope to stimulate, even if in an introductory way, the rapprochement between Adorno and Flusser.

KEYWORDS: crisis of art; aesthetic experience; culture of masses; Theodor Adorno; Vilém Flusser.

* Artigo recebido em 08/04/2025 e aprovado para publicação em 20/05/2025.

** Doutorando em Filosofia pela UFMG. Mestre em Filosofia pela FAJE. Graduado em Filosofia pela PUC Minas. Professor de Filosofia e Sociologia do Centro Universitário Newton Paiva. E-mail: brunopaiva1818@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Um dos principais sintomas da crise da arte, presente na reflexão estética de Adorno e Flusser, localiza-se na perda da função modificadora da arte diante da sociedade. A arte perde, segundo Adorno, o seu caráter de evidência, perde inclusive o seu próprio direito de existência, o que provocará, como veremos ao longo do texto, consequências para a experiência estética do indivíduo. A relação dialética entre indivíduo e sociedade e da própria arte (obra de arte) e sociedade enfrentará problemas, o que abrirá, como aponta Adorno, para uma total adaptação ao mundo administrado ou, nas palavras de Flusser, ao total domínio do Aparelho. Nesse sentido, o escopo principal do artigo consiste em entender as causas que levam à crise da arte, a partir de Adorno e Flusser, dentro de um contexto cultural e filosófico mais amplo, e de refletir sobre os desdobramentos que ela produz na experiência estética do indivíduo. Com isso, a escolha do tema justifica-se por resgatar, por um lado, o papel modificador da arte e, por outro, provocar uma pequena fratura no mundo administrado (Adorno) ou no Aparelho (Flusser), abrindo uma pequena fenda onde entrará uma luz viva e intensa de esperança, que iluminará uma vida que ainda vive, resiste. Com isso, a hipótese de trabalho consiste em mostrar que o diagnóstico da crise da arte na contemporaneidade, construído por Adorno e Flusser, constitui um elemento fundamental para o desenvolvimento dos seus respectivos diagnósticos de tempo presente, seja para construir potenciais de resistência contra a integração total ao mundo administrado, em relação ao primeiro, ou resgatar o papel modificador da arte na sociedade, no caso do segundo.

Desse modo, o artigo está dividido em duas partes: (1) a primeira apresentará a tentativa adorniana de entender a crise da arte a partir dos conceitos de desartificação da arte e de indústria cultural. Apresentaremos as consequências que a desartificação da arte provoca para a experiência estética e, por fim, apontaremos possíveis saídas para essa crise; (2) veremos, no segundo momento, como Flusser aborda o tema da crise da arte, as consequências que ela provoca para a experiência estética e como constrói, a partir da sua vasta produção filosófica, alternativas para esse problema. Para este artigo foi utilizada como metodologia a pesquisa bibliográfica, que forneceu os elementos necessários para o desenvolvimento da hipótese. Espera-se, como resultado, que o artigo possa contribuir para a compreensão de um tema ainda pouco investigado no pensamento estético de Adorno e Flusser e de buscar, também, estimular, mesmo que de maneira tímida, uma aproximação

teórica entre os filósofos, que mesmo compartilhando trajetórias distintas acerca da Filosofia, conseguem dialogar em torno da ideia de cultura de massas.

1 CRISE DA ARTE: CAUSAS, DESDOBRAMENTOS E PERSPECTIVAS EM ADORNO E FLUSSER

DESARTIFICAÇÃO DA ARTE, INDÚSTRIA CULTURAL E O PAPEL DA ESTÉTICA EM THEODOR ADORNO

“A vida não vive”
(Kürnberger, 1855)

Antes de falarmos sobre a relação entre os conceitos de desartificação da arte e indústria cultural como uma das causas da crise da arte em Adorno, precisamos destacar um importante texto adorniano, *O fetichismo da música e a regressão da audição* (1938), que mostra a regressão da audição, isto é, um enfraquecimento da experiência estética do indivíduo devido à transformação da música em mercadoria de entretenimento para as massas. No começo do texto, Adorno associa a decadência do gosto musical – aquela capacidade de escolher com autonomia, utilizando de critérios que aproximam dos critérios de conhecimento, como, por exemplo, lógico, ilógico, verdadeiro, falso – com a transformação da arte (música séria) em arte para as massas (música de entretenimento). A decadência do gosto musical muda, segundo Adorno, o próprio julgamento estético, que não se orienta mais pelos termos de gostar e não gostar, mas pelo critério de a canção (música) ser conhecida e de sucesso. Ser conhecida e considerada de sucesso por todos é sinônimo de gostar, ou seja, o gosto musical está ligado com o fato do simples reconhecimento da música. Outro aspecto destacado por Adorno da decadência do gosto musical, que reflete a liquidação do sujeito, é a perda da capacidade de fazer oposição ao “esquema autoritário”, que transforma cada indivíduo em “testemunhas da autoridade ditatorial do sucesso comercial” (Adorno, 1983, p. 168).

A música séria se transforma em música de entretenimento para as massas pelas características de mercadorias que elas assumem. O caráter fetichista da mercadoria, descrito por Marx e com que Adorno concorda, entende como veneração, adoração do que é autoproduzido, que, com efeito, aliena o produtor e o consumidor do seu valor de troca. Para Adorno (1979, p. 173), este é o verdadeiro segredo do sucesso:

É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor “fabricou” literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele. [...] É nesse quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem o objeto e ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição “psicológica”.

O fetichismo da música muda, segundo Adorno, a própria relação entre arte e sociedade, uma vez que atua diretamente na psicologia das massas. No segundo momento do texto, quando Adorno reflete sobre o polo oposto ao fetichismo da música, a regressão da audição, ele mostra que os ouvintes são desviados do que é mais importante e submetidos a assumirem um comportamento sadomasoquista, cultuando aquele que o escraviza. Assim, Adorno mostra, nesse texto, que a transformação da arte (música elite) para arte de massas (música de entretenimento) coloca a arte em crise, pois perde o seu poder modificador diante do real. A arte deixa de cumprir um papel importante na experiência formativa dos indivíduos e, com isso, ocorre, como fica exposto no texto ao discorrer sobre a regressão da audição, uma deformação da experiência estética do sujeito, que não é mais capaz de “perceber” a expressão estética das obras, ou seja, não consegue perceber que a expressão da obra de arte reflete, como será desenvolvido na *Teoria estética*, de 1970, a externalização do sofrimento humano.

A arte é expressiva onde a partir dela, subjetivamente mediatizado, algo objetivo fala: luto, energia, nostalgia. Expressão é a face lamentosa das obras. Elas mostram-na àquele que resiste a seu olhar, mesmo onde elas são compostas em alegres tons ou divinizam a vie opportune do rococó. Se a expressão fosse mera duplicação daquilo que é subjetivamente sentido, ela permaneceria uma nulidade; o desprezo do artista por um produto que é percebido, mas não inventado, sabe disso muito exatamente (Adorno, 1990, p. 131).

Vimos, no texto *O fetichismo da música e a regressão da audição* (1938), que a ideia de “fetichismo das mercadorias culturais”, que resulta no “prestígio do consumo cultural refinado sobreposto a uma fruição direta das obras”, torna-se um dos pontos-chave para a compreensão do conceito de desartificação da arte¹, que relacionado com a ideia de indústria cultural, na obra *Teoria estética*, passa a ser decisivo para entender a crise da arte e suas ressonâncias para a experiência estética. Na seção “Desartificação da arte; crítica da indústria cultural” da obra *Teoria estética*, Adorno (1990) entende inicialmente – já que esse conceito

¹ Para este tema ver: Duarte (2007).

será abordado em outras passagens do livro – a desartificação como a abordagem que o público, já influenciado pela indústria cultural, faz da arte ainda não incorporada pela cultura de massas e que, por isso, ainda guarda vestígios de autonomia:

Os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo da vida social atual – mas não a falsidade deste – muito mais claramente do que aqueles que ainda se recordam do que era outrora uma obra de arte. Impelem para a *Entkunstung* da arte. A paixão do palpável, de não deixar nenhuma obra ser o que é, de acomodar, de diminuir a sua distancia em relação ao espectador, é um sintoma indubitável de tal tendência (Adorno, 1990, p. 28).

Em outra importante passagem nessa seção, Adorno compreende a desartificação² como uma projeção desse vazio existencial do público vítima da reificação da indústria cultural sobre as obras, que resulta em uma degradação por não estar no mesmo nível das obras de arte:

Os polos da sua *Entkunstung* são os seguintes: por um lado, torna-se coisa entre coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento este mecanismo e explora-o (Adorno, 1990, p. 29).

A incapacidade da interpretação das obras de arte, por parte das massas, é fruto de um processo de pseudoformação a que a indústria cultural submete o indivíduo. No capítulo sobre a indústria cultural, na *Dialética do esclarecimento*, de 1947, Adorno e Horkheimer (2006) analisam alguns operadores, como a ideia de manipulação retroativa, a usurpação do esquematismo, a domesticação do estilo, a despotencialização do trágico e o fetichismo das mercadorias culturais, este último analisado no texto *O fetichismo da música e a regressão da audição* (1938). Para o nosso artigo, destacaremos apenas a ideia de usurpação do esquematismo, pois ajuda a entender, a um só tempo, o mutismo das obras resultado da incapacidade de sua interpretação pelas massas, a crise da arte e o enfraquecimento da experiência estética do sujeito.

A ideia de usurpação ou expropriação do esquematismo desenvolvida por Adorno e Horkheimer (2006), no capítulo “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” na obra *Dialética do esclarecimento*, remete à filosofia kantiana e, em particular, ao capítulo sobre o esquematismo dos conceitos puros do entendimento da *Crítica da razão pura* (1999). Para Kant, esquematismo designa o processo psíquico de referir nossas percepções

² O nosso artigo explorará mais o aspecto subjetivo do que o aspecto objetivo da desartificação da arte.

sensíveis a conceitos fundamentais, que são designadas de categorias. Segundo Adorno e Horkheimer, a expropriação do esquematismo do indivíduo feito pela indústria cultural acontece na manipulação não só de nossa sensibilidade, mas de nossas categorias, o que provoca um imenso poder de influenciar o nosso modo de perceber o mundo e influenciar nossos comportamentos morais e políticos. Uma vez usurpado o esquematismo dos indivíduos, a indústria cultural influencia decisivamente no modo como o sujeito se relaciona com o mundo e a sua experiência estética da arte. Por isso, em outra passagem da *Teoria estética*, intitulada “Caráter de enigma e compreensão”, Adorno (1990) aponta uma dificuldade de convencer os indivíduos, já submetidos pela ideologia e pelo processo de reificação do sistema produtivo, sobre a importância da arte, pois perderam a capacidade de distinguir entre arte autônoma e arte de massa.

É impossível explicar a brancos o que é a arte; não poderiam introduzir na sua experiência viva a compreensão intelectual. Está neles tão sobrevalorizado o princípio da realidade que interdiz sem mais o comportamento estético; aguilhoada pela aprovação cultural da arte, a amusia transforma-se frequentemente em agressão e é esta que move, hoje, a consciência geral para a *Entkunstung* da arte (Adorno, 1990, p. 141).

A desartificação da arte e sua relação constante com a ideia de indústria cultural constituíram um aspecto fundamental para entender a questão da crise da arte, isto é, entender a perda do caráter de evidência da arte no mundo contemporâneo, a perda do seu direito de existência. Vimos que a expropriação do esquematismo dos indivíduos, por parte da indústria cultural, conduz a uma incapacidade de interpretação das obras de arte, que se mantêm mudas diante desse estado de alienação do espectador, o que provoca uma situação de crise na arte: ela perde a sua função modificadora da sociedade, dissolve a tensão entre indivíduo (obra de arte) e sociedade. Com esse enfraquecimento da sua experiência estética, há uma diminuição da capacidade de resistência à ideologia do mundo administrado, resultando em um sujeito adaptado ao sistema. A ausência de tensão com o mundo é observado com a anulação ou desaparecimento da experiência de abalo (*Erschütterung*), uma das únicas responsáveis por diferenciar entre obras de arte autênticas e mercadorias culturais. A experiência de abalo, resultado do contato com o conteúdo de verdade das obras de arte, é contrária ao enfraquecimento do “eu” promovido pela indústria cultural.

Por isso, Adorno aponta, como alternativa para essa crise da arte, entendida como a perda do seu caráter de evidência, o resgate do papel da Estética como uma reflexão filosófica

que capta o conteúdo de verdade. O conteúdo de verdade das obras de arte torna-se uma possibilidade de resgatar a experiência de abalo, a única capaz de retroceder o processo de usurpação do esquematismo provocado pela indústria cultural. Além disso, o conteúdo de verdade pode funcionar como um momento de tensão entre indivíduo/arte/sociedade, evitando a adaptação e reificação do mundo administrado. Em suma: Adorno entende a crise da arte como a perda do seu caráter de evidência na contemporaneidade, provocada pela indústria cultural que conduz à desartificação da arte e ao enfraquecimento da experiência estética do sujeito. Como alternativa para esse contexto, Adorno revitaliza o papel da Estética frente a esse processo de pseudoformação a que o indivíduo é submetido no mundo contemporâneo na tentativa de deixar a vida viver! Passaremos, agora, à filosofia de Vilém Flusser e de como ele interpretou a crise da arte e pensou o seu desdobramento na experiência estética.

A CRISE DA ARTE E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM VILÉM FLUSSER

Continuo convencido que, para quem sofreu na própria carne e no íntimo da mente a ruptura atual do solo que nos sustenta, a única atitude digna é a de procurar reconquistar o conteúdo perdido com a vivência concreta. E de, em seguida, procurar articular o inarticulável (Flusser, 1990, p. 5).

Vilém Flusser procura entender, a exemplo de Theodor Adorno, a questão da crise da arte dentro de um contexto mais aberto e oferecer, com isso, um panorama mais amplo do problema, sobretudo no que tange aos desdobramentos da crise da arte no enfraquecimento da experiência estética do sujeito e de suas consequências para a sociedade. Para entender o conceito de arte e das causas que levaram a arte contemporânea a uma crise, utilizaremos, inicialmente, o texto de Flusser (2011a) *A arte: o belo e o agradável*, em que o filósofo theco-brasileiro desenvolve de modo direto conceitos fundamentais da tradição estética.

A experiência concreta do homem com o mundo é modelada, segundo Flusser, pela “nossa condição cultural”, que permite comunicar uma experiência que é única e privada, mas que ganha voz devido à capacidade que temos de simbolizar o incomunicável. A experiência é modelada pela arte, responsável por criar modelos que estruturam nosso modo de perceber e sentir. A arte, para Flusser, é o nosso modo de viver a realidade, um modo de vida humano (*Lebenswelt*) e não apenas um sistema ecológico (*Um Welt*). Ela programa a nossa experiência do real, modela as nossas emoções (alegrias, tristezas, prazeres, etc.), a experiência visual (cores, formas), auditiva (sons), táteis (tessituras) e olfativas (perfumes).

Por isso, Flusser define arte como *poiesis*³, como criação do real para a nossa experiência. Para Rainer Guldin (2010), essa definição flusseriana de arte é menos mimética, no sentido de imitação da realidade, e mais poiética: produtores de sentido que orientam a experiência humana da realidade. Assim, a ideia de obra de arte será definida, por Flusser, não como generalizações da experiência concreta do artista, mas como modelos criados pelo artista para estruturar experiências futuras, isto é, obras de arte são entendidas como redes para apreender experiências novas. Flusser dá como exemplo uma poesia que aborda o tema do amor, entendida não como uma generalização da experiência amorosa particular do artista, mas como uma possibilidade (modelo) para entender uma nova maneira de amar. O artista não se interessa em comunicar a sua experiência privada, pretende, ao contrário, propor novas formas para nossas experiências futuras, e assim enriquecer a nossa realidade.

Após definir a arte como *poiesis* e a obra de arte como modelos produzidos pelos artistas que ajudam a estruturar nossas experiências e, com isso, enriquecer a nossa realidade, Flusser define os conceitos de belo e agradável. Flusser define o conceito de belo, presente na obra de arte e dentro do universo artístico, como um modelo de experiência que é distinto de todo modelo anterior, pois a beleza amplia e cria um novo domínio da realidade, ela aumenta, alarga a nossa percepção do real. Este é o problema, para Flusser (2011, p. 12), do artista: “é caminhar pela trilha estreita que separa a banalidade da loucura, a redundância do ruído. Encontrar essa trilha é persistir: é o que chamávamos, antigamente, o gênio”. Se a beleza é perigosa e transgressora, porque altera não apenas a nossa percepção da realidade, mas altera também nossos modelos de comportamento (ética) e de conhecimento (epistemologia), ela não é agradável, se quisermos alargar nossos horizontes. Diferentemente do belo, o conceito de agradável, para Flusser, é definido como “estar dentro do meu programa de experiência”. Viver agradavelmente significa estruturar nossa experiência por meio de “modelos velhos”, como faz a arte de massas: “ela é agradável porque reforça nossas experiências do real e as petrifica”. A arte de elite, por outro lado, fica cada vez mais restrita em círculos fechados e, com efeito, torna-se mais hermética. Essa é uma das causas da crise da arte, segundo Flusser, a impossibilidade de comunicar e modificar nossas experiências do real. A consequência da crise da arte apontada pelo filósofo theco-brasileiro foi a petrificação de nossa experiência estética e a coisificação para uma manipulação tecnocrática. Desse modo, abre-se espaço para substituição do homem pelo funcionário, instalando definitivamente a entropia.

³ A concepção poiética da arte já estava desenvolvida, por Flusser (2007), no capítulo 4 do livro *Língua e realidade*, em que aborda a ideia da poesia como criadora da realidade.

No capítulo intitulado “Do funcionário”, presente no livro *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*, Flusser (2002) desenvolve conceitos importantes, que ganharão maior sistematicidade em textos posteriores, como de aparelho – que pode ser aproximado do conceito adorniano de mundo administrado – e de funcionário, não designado pelo termo “homem”, já que se trata para Flusser de um novo tipo de ser. Em outro livro, *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, no capítulo “Nosso programa”, Flusser (2011c) aprofunda esses conceitos, destacando o de programa, que necessita da existência de aparelhos, ou seja, de equipamentos que dão funcionamento aos programas e, por fim, necessita de funcionários para operar os aparelhos. É nesse contexto mais amplo da pós-história que Flusser situa a crise da arte. O mundo dominado pelo aparelho é o mundo da entropia. Por isso, é papel da arte, como destacado por Flusser (2001), no texto *Pós-história e crítica da arte*, combater a anestesia (ausência de experiência) provocada pelos aparelhos e abrir caminho para o novo, ou seja, para modelos que provoquem a ampliação de nossas experiências com o real. Assim, a arte com seu potencial libertador e emancipador aponta para elementos que subvertem a ação dos aparelhos e ajudam a superar a crise da arte e amenizar os seus efeitos para a experiência estética do sujeito.

Em outro texto intitulado *Crise em arte*, Flusser (2001) coloca a questão “Há crise em arte?” em um contexto mais amplo, e constata a existência de duas artes na atualidade: a da elite e da massa. A arte de massa é entendida, por Flusser, como um conjunto de modelos de vivências, criados pela “elite” e transmitidos pelos meios de comunicação de massa, com o propósito de manter o comportamento de consumo. Por outro lado, a arte de elite “é um conjunto extremamente rico e rapidamente progressivo de modelos de vivências emitidos pela elite [...] Tal arte está em crise estrutural e social, e tende a decair em esterilidade (‘morte da arte’)” (Flusser, 2009, p. 2). No entanto, Flusser (1983, p. 5) aponta uma saída para a crise em que a arte se encontra na contemporaneidade:

A arte assim reestruturada estaria em constante contato com a massa e dela receberia retroalimentação constante. Isto significaria que a dimensão estética penetraria a cultura de massa a todo instante, e passaria novamente, (como, por exemplo, na Idade Média), a fazer parte da vida diária de todos. Com efeito: a dimensão estética passaria a estabelecer-se enquanto um dos motivos da atividade de todos. Pois embora não se saiba atualmente definir de maneira satisfatória o significado do termo “dimensão estética”, não resta dúvida que tal significado tem a ver com “revelação da realidade vivida”. De forma que a infiltração constante da dimensão estética pelos canais de comunicação de massa teria sobre a cultura de massa um efeito poderosamente desalienante.

Essa alternativa, apontada nesse trecho por Flusser, coloca que o centro de interesse da arte do futuro não será mais o material a ser utilizado, mas o canal de comunicação escolhido. Com isso, o artista se tornará um programador de programas abertos, criando assim uma arte nova, que se apresenta como síntese entre arte de elite e de massa.

Vista assim, a chamada “crise em arte” pode significar isto: ponto crítico no qual ou será superada a divisão entre arte de “elite” e arte de “massa” por novo tipo de atividade artística, ou será implantada definitivamente a arte de “massa” como arte da humanidade toda. A segunda alternativa equivale ao fim da história da humanidade num sentido existencialmente significativo (Flusser, 1983, p. 6).

Flusser indica, ainda, outra saída para a crise da arte, que consiste na proteção da dúvida, diferente de Descartes que duvidou da dúvida, isto é, o filósofo francês duvidou para parar de duvidar, depois de chegar à certeza: “Penso, logo existo”. Porém, Flusser critica a dúvida metódica de Descartes, pois essa concepção científica centrada em certezas conduz a um triste destino: Auschwitz e Hiroshima. Por isso, é preciso proteger a dúvida, aquela que em doses moderadas estimula o pensamento e se constitui o ponto inicial do conhecimento. É essa dúvida, que é ferramenta indispensável da arte, que impede a reificação da arte enquanto *poiesis* e garante, a partir disso, o espanto, pois ela mantém o sujeito em constante tensão com o real, diferentemente, por exemplo, do divertimento que torna a relação sujeito-mundo imediata. No capítulo intitulado “Em louvor do espanto”, Flusser (2011) mostra que é preciso, como ensinou Aristóteles, afastar-se um pouco da realidade para um estranhamento diante do sempre igual, abrindo espaço para o espanto com a beleza da vida. O espanto diante do real é fundamental para a arte ao permitir articular, como está na epígrafe da parte sobre Flusser, o inarticulável. Portanto, a dúvida que conduz ao espanto é fundamento da arte entendida como *poiesis*, que contribui, desse modo, a solucionar a crise da arte, já que ela estimula a criação de modelos que ampliam nossa experiência e evita que a cultura de massa sufoque a arte de elite.

CONCLUSÃO

Vimos que Adorno entende a crise da arte como a sua perda de evidência que compromete, conseqüentemente, a sua própria existência na sociedade. Identificamos que um dos motivos que levam a essa crise da arte está na operação que a indústria cultural realiza no indivíduo, usurpando o seu esquematismo, impossibilitando de uma percepção correta e ampla do real, o que leva, com efeito, a uma desartificação da arte, isto é, a uma incapacidade

de interpretação das obras de arte. A crise da arte, entendida desse modo por Adorno, provoca o enfraquecimento da experiência estética do indivíduo, pois ele perde a experiência de abalo, resultado do contato com o conteúdo de verdade das obras de arte, e passa a se adaptar ao mundo administrado, tornando-se um sujeito totalmente reificado. No segundo momento, vimos que Flusser, a exemplo de Adorno, analisa a questão da crise da arte a partir de um contexto mais amplo. Para o filósofo theco-brasileiro, a crise da arte origina-se da falta de diálogo entre arte de elite e arte de massa, em que não acontece mais uma retroalimentação entre elas. Assim, o enfraquecimento da experiência estética, resultado da crise da arte, transforma o ser humano em funcionário, instalando definitivamente a entropia. Contudo, Flusser aponta para esse cenário de crise algumas saídas, entre elas a ideia da dúvida como estratégia para manter o sentimento de estranhamento (espanto), garantindo assim o papel modificador da arte contra a reificação proposta pela cultura de massa.

Aproximar dois grandes filósofos, com formações e orientações distintas em relação à Filosofia, em torno de um tema comum, a crise da arte e o enfraquecimento da experiência estética do indivíduo, constituiu um grande desafio, sobretudo quando sabemos que Flusser foi influenciado, principalmente no começo da sua carreira, por Heidegger e Wittgenstein, autores esses combatidos no plano filosófico por Adorno. Mesmo com essas diferenças, que em alguns casos criam distâncias que impossibilitam a construção de um diálogo autêntico, é possível superar esse hiato e criar pontes entre eles em torno de um dos problemas fundamentais da estética contemporânea: a crise da arte. Constatamos e mostramos ao longo do texto que Adorno e Flusser, em relação ao tema, se aproximam, já que eles buscaram compreender a crise da arte dentro de um contexto mais amplo e refletiram sobre as ressonâncias que tal crise provocara na experiência estética do indivíduo hoje. Essa aproximação proposta entre Adorno e Flusser se constitui apenas uma possibilidade, dentre várias outras maneiras de aproximações, mas que na nossa percepção, diante de uma literatura secundária sobre ambos, caracteriza uma tentativa válida, pois amplia, nos dizeres de Flusser, a comunicação (diálogo) ao alimentar a conversa com novas informações e, assim, evitar que nosso trabalho de reduza a uma conversa fiada sobre a crise da arte!

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **A arte e as artes & Primeira introdução à Teoria estética**. Tradução e organização de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2017.

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

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDO, Gustavo. **A dúvida de Flusser**: filosofia e literatura. São Paulo: Globo, 2002.

DUARTE, Rodrigo. A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. **Arte Filosofia**, Ouro Preto, v. 2, p. 19-35, 2007.

DUARTE, Rodrigo. Adorno e Flusser: um diálogo possível. *In*: BRAYNER, André (org.). **Vilém Flusser**: filosofia do desenraizamento. Porto Alegre, Editora Clarinete, 2005. p. 10-18.

FLUSSER, Vilém. **Arte na pós-história**. Berlin: Vilém Flusser Archiv, doc. Núm. 229 M7-ARTSP-01, 01. dez. 1983 (datiloscrito).

FLUSSER, Vilém. **A arte**: o belo e o agradável. (Tradução feita em 2011 por Rachel Cecília de Oliveira Costa, para uso acadêmico, a partir do arquivo original *L'art: Le beau e le jolie* gentilmente cedido pelo Vilém Flusser Archive), 2011a.

FLUSSER, Vilém. **A dúvida**. São Paulo: Annablume, 2011b.

FLUSSER, Vilém. **Crise em arte?** Berlin: Vilém Flusser Archiv, doc. núm. 2837 X, 2015 (datiloscrito).

FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade**: a literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história**. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011c.

FLUSSER, Vilém. **Pós-História e crítica da arte**. 2000. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/art533.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2017.

GULDIN, Rainer. Arte é “poiesis”: ela cria a realidade. Considerações sobre a concepção de arte em Vilém Flusser. *In*: COSTA, Murilo Jardelino (org.). **A festa da Língua**: Vilém Flusser. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010. p. 35-45.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

KÜRNBERGER, Ferdinand. **Der Amerikamüde**: Amerikanisches kulturbild. Frankfurt am Main: Verlag von Meidinger, Sohn & Cia, 1855.