

**VIEIRA, Sulian.** Noções de forma na *Teoria Estética* de Theodor Adorno. Brasília: Universidade de Brasília. Universidade de Brasília; Professora Assistente 3. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB; Orientadora Roberta Matsumoto. Atriz.

## RESUMO

Ao reconhecer a forma estética como agregadora e produtora de sentido, Theodor Adorno equaliza a suposta diferença entre os enfoques da forma e do conteúdo, estendendo o domínio da forma ao domínio do sentido no intuito de superar os limites coercitivos do pensamento idealista que restringiriam o sentido somente ao conteúdo. Assim, o conceito de forma enquanto “significado sedimentado” habilita o seu reconhecimento como dimensão material do conteúdo. Enquanto o texto teatral no ocidente foi considerado como elemento coativo por algumas tendências do teatro moderno e contemporâneo, não sem motivos, a palavra tem sido pouco apreciada enquanto forma e associada estritamente ao conteúdo e à racionalidade abstrata. No contexto de produção teatral a partir de um texto teatral pré-definido, o conceito de forma permite o contato com textos teatrais a partir de sua dimensão formal, como propostas de agenciamentos com os corpos de atores, diretores e público.

**Palavras-chave:** Forma. Theodor Adorno. Materialidade. Texto teatral.

## ABSTRACT

By recognizing the aesthetic form as aggregative and meaning producer, Theodor Adorno equalizes the supposed difference between the approaches to form and content, extending the domain of form to the domain of sense in order to overcome the limits of coercive idealist thought that would restrict the meaning only to the content. Thus, the concept of form as "sedimented meaning" enables its recognition as the material dimension of the content. While the theatrical text in the West was considered as coercive element by some trends of modern and contemporary theater, not without reason, the word has been underappreciated as form and strictly linked to the content and abstract rationality. In the context of theatrical production based on a pre-defined theatrical text, the concept of form allows contact with theatrical texts from its formal dimension, as assemblage's proposals with the bodies of actors, directors and audiences.

**Keywords:** Form. Theodor Adorno. Materiality. Theatrical text.

Ao reconhecer a forma estética como agregadora e produtora de sentido, Theodor Adorno equaliza a suposta diferença entre os enfoques da forma e do conteúdo, estendendo o domínio da forma ao domínio do sentido. Acreditamos que esta emancipação do conceito de forma nos ofereça aporte para propor uma reflexão sobre o texto teatral, situado na dimensão da

representação, e as relações entre a escrita, a palavra e a cena propriamente dita. Assim, cabe-nos perguntar: em que consiste a forma de um texto teatral?

O texto teatral tem sido considerado como elemento coercitivo por algumas vertentes do teatro moderno e contemporâneo; não sem motivos, alguns dos quais referentes ao predomínio de tradições de cunho literário que sobrepujam o lugar o texto teatral ao diversos elementos da encenação. Tal perspectiva tem gerado várias desconfianças em relação ao texto teatral nos contextos de produção teatral e de formação de atores que acreditamos serem estendidas também à palavra em cena.

Enquanto representação gráfica de uma proposta cênica que tem como código primário o código escritural fonético, ou seja, a escrita como a conhecemos hoje, o texto teatral tende a privilegiar as palavras na cena, uma vez que a representação dá conta somente do discurso verbal. Daí, entendemos recorrer a associação direta entre o texto teatral e a palavra em cena que, historicamente, já tem sido associada maiormente ao conteúdo e à racionalidade abstrata.

Contudo, entendemos que tanto o texto teatral quanto a palavra em cena possam reaver credibilidade enquanto materialidade cênica quando confrontados à noção de forma adorniana. Enquanto representação, o texto teatral estará geralmente impresso em códigos escriturais sobre papel, contudo ao ser abordado para a cena entramos em contato com tal representação e podemos supor uma série de situações desenvolvendo-se, relacionando-se no tempo e no espaço, geradas diretamente pelas palavras ou pelas situações físicas que elas possam sugerir. Deste modo, observamos que o texto teatral abriga uma forma, ou seja, certas situações que combinadas articulam sentido, do mesmo modo que as palavras em cena comportam mais do que o conteúdo abstrato.

Há mais que conteúdo no relevo das palavras. O exemplo da poesia parece ser mais elucidativo para este caso: o valor da forma, no caso da poesia, parece ser mais explícito uma vez que o sentido da poesia perpassa desde a métrica utilizada à sonoridade das palavras, que podem concentrar, simultaneamente, diversos níveis de informação e/ou sensações. No entanto, o que pretendemos ressaltar é o fato de também podemos identificar a forma como conteúdo sedimentado em qualquer outro modo oral em cena.

Em acréscimo, o texto teatral tem sido muitas vezes associado ao elemento fixo do teatro, uma vez que a representação por meio da escrita pressupõe certa estabilização. Contudo, importa-nos observar que em agenciamentos com atores e diretores, ao ter seu universo de sentidos singulares projetado no tempo e no espaço, o texto teatral pode ser considerado, conforme Silvia Davini, como um “mapa instável da cena”, uma vez que admite a produção de variadas versões (2007, p. 157). Tal potencialidade do texto teatral para o múltiplo, por outro lado, explicita sua fluidez, contrastando-se àquelas associações previamente apresentadas entre o texto teatral e o que é sedimentado.

Dito isso, compreendemos que a forma no teatro remete à dimensão *performática* da cena, ou seja, a como o tempo e o espaço da cena são

“moldados” em suas dimensões visuais e acústicas, considerando a atualização de um texto do repertório teatral ou a realização de qualquer forma teatral contemporânea. Assim, vislumbramos, nesta perspectiva histórica e não idealista da forma, condições para que o texto teatral e a palavra em cena sejam reconhecidos em suas materialidades e diferenças, colaborando para a definição do tempo e do espaço da cena na produção de sentidos semântico, acústico e imagético.

Desse modo podemos traçar uma forte diferenciação entre a representação da cena pela escrita por meio do texto teatral e a sua potencialidade produtiva em performance. O texto teatral como representação da cena comportaria a proposta da forma que, apresenta-se, contudo enquanto evidências.

A *Teoria Estética*, publicada em 1970, reflete o contexto estético dos anos 1930, no qual a defesa da arte moderna significava resistir às tentativas da racionalidade totalitária que pretendia aniquilar a presença da arte. Contudo, Marc Jimenez observa que a obra “fecha o ciclo das grandes filosofias da arte inaugurado por Kant e Hegel. Ela constitui hoje a última tentativa sistemática visando a apreender a significação da arte no plano geral da filosofia da história” (1999, p.358). Assim, acreditamos que, mesmo que o exame de Adorno esteja extremamente associado aos objetivos iniciais da Teoria Crítica, a potência de sua análise ressoa muito positivamente para a compreensão de elementos da produção artística atuais, como é o caso da questão da forma nos diversos modos artísticos, ao nosso entender.

No tópico “Consonância e Sentido” de *Teoria Estética*, Adorno problematiza pontualmente o conceito de forma associado ao pensamento idealista, apresentando diversas relações dinâmicas do conceito em múltiplos contextos, resultando em seu descentramento. Para iniciar sua crítica, Adorno propõe, já nas primeiras páginas da obra em questão, seu conceito de forma indicando assim a importância dele para sua teoria estética:

Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente buscar a mediação no fato de a forma estética ser conteúdo sedimentado (ADORNO, 2011, p.17).

A definição de forma como “conteúdo sedimentado” repercute a nossa compreensão de que no teatro os sentidos são atualizados nas materialidades visuais e acústicas da cena, nos eixos de tempo e espaço, em relação sempre dialógica e contingente com um dado público.

Uma das intenções de Adorno nesta iniciativa parece ser evidenciar a falta de reflexão sobre a questão da forma no pensamento estético ocidental. O autor entende que essa questão deveria ter lugar central para a produção da arte e não poderia ser relegada a um plano secundário pela Estética: “É espantoso tão pouco a estética refletiu sobre esta categoria, quão frequentemente esta, enquanto distinta da arte, lhe pareceu problemática” (ADORNO, 2011, p. 215).

Complementarmente, o filósofo explicita também a dificuldade, por parte da crítica, de reconhecer a distinção entre a noção de arte e a noção de forma: ele observa que a discussão sobre a obra de arte não necessariamente contempla a discussão sobre a forma propriamente dita, pelos motivos que destacaremos a seguir.

Diante da observação crítica de Adorno a propósito da escassez de discussão sobre a forma, interessa-nos destacar dois aspectos relevados pelo autor em *Teoria Estética*. Esses aspectos são tomados como imanentes à questão da forma e não favorecem à sua explicitação como conceito: a questão da onipresença da forma e de sua pressuposição no evento estético. Ambos os aspectos serão considerados por nós como resistências para a efetivação de tal discussão no pensamento estético do século XX.

Nesse contexto, o autor destaca a invisibilização da forma na obra de arte gerada, paradoxalmente, pela sua excessiva presença: “Os numerosos e prejudiciais equívocos do conceito de forma remontam à sua ubiquidade, que leva a chamar forma tudo o que na arte é artístico” (ADORNO, 2011, p.218). Entendemos que, ao tomarmos a forma como a totalidade do evento artístico, ela se anula perdendo assim suas contradições e sua própria evidência, dispersando seus contornos e sua diferenciação no contexto social do qual emerge. Adorno também se refere nessa passagem à qualificação de forma para “tudo o que na arte é artístico”, aludindo à associação direta entre a forma estética e os materiais artísticos propriamente ditos. Cabe ressaltar que essa associação é rescindida por Adorno, quando ele explicita as diferenças entre as noções de material e de forma propriamente dita, assunto que abordaremos adiante neste capítulo.

Adorno também entende que a forma, por ser um pressuposto da arte, também tende a ter a sua presença drenada do evento estético:

Porque a estética já pressupõe sempre o conceito de forma, seu centro, no fato concreto da arte, precisa de todo o seu esforço para o pensar. Se ela não deseja emaranhar-se na tautologia, é referida ao que não é imanente ao conceito de forma, ao passo que este nada quer esteticamente fora do seu próprio termo (ADORNO, 2011, p.217).

É possível entrever, a partir das considerações de Adorno, que a importância do conceito de forma para a arte e para a estética tende a ser proporcional às dificuldades de abordá-lo. O filósofo prossegue em sua argumentação explicitando a dificuldade, por exemplo, de caracterizar a forma e o conteúdo em suas singularidades, devido às diversas tramas que permitem suas relações, que sugerem por sua vez, a existência de uma unidade absoluta entre ambos. Para Adorno,

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, para não ter de ser vítima daquela abstração pela qual a estética da arte reacionária costuma aliar-se (2011, p.215).

Observamos que esses aspectos constituem argumento para o adiamento da discussão que evidencia o valor da forma por parte das correntes

idealistas na arte. Não somente desconsiderar, mas preterir a noção de forma passa a ser uma estratégia por parte do pensamento “culturalmente conservador”, que parece se inclinar a valorizar a abstração do conteúdo em detrimento da objetividade da forma. Esta estratégia, ao invés de explicitar a unidade entre forma e conteúdo, que já neutraliza a relevância da forma, investe na hierarquização da relação entre a forma e o conteúdo, na qual a forma é submetida ao conteúdo, ou seja, ao pensamento associado à linguagem verbal que, nesta ordem, teria maior valor.

A crítica conservadora à arte moderna passou a considerá-la pejorativamente como “formalismo”. Importa observar que tal adjetivo constitui-se a partir da crítica idealista ao formalismo kantiano, que entendia que a forma estética se bastasse a si mesma, sendo possível isolá-la de qualquer tipo de juízo, uma vez que o belo era tido neste contexto como “universalidade não conceitual” (JIMENEZ, 1999, p.126-35).

Segundo Adorno, tal crítica parte da definição automática de que entre a forma e o conteúdo social há oposições radicais que explicita as tensões entre a arte moderna e a crítica conservadora. Diante de tal tensão, Adorno aponta que, enquanto a forma é percebida pelo pensamento conservador como algo imposto e arbitrário ao conteúdo social, para a arte moderna ela só é significativa quando não exerce nenhuma violência quanto ao conteúdo social (2011, p. 217). Assim, quanto à aversão ao valor que a forma passa a ter na arte moderna, o filósofo ainda pondera:

As características da arte radical, por causa das quais ela foi ostracizada como formalismo, provêm sem exceção do fato de o conteúdo nelas palpitar de um modo vivo, e de não ter sido antes talhado à medida pela harmonia em vigor. A expressão emancipada em que surgiram todas as formas da arte nova protestou contra a expressão romântica através do seu elemento protocolar, que reage contra as formas (2011, p. 222).

Considerando o comprometimento de Adorno para propor uma noção de forma que pudesse superar os limites coativos da noção idealista, o autor abre, a exemplo de seu modo de construir o discurso filosófico, uma constelação de noções sobre o conceito de forma, cujas mais expressivas são ao nosso entender as de forma como “mediação”, como “crítica” e como “intervenção”.

Por outro lado, os questionamentos que Adorno provoca a partir desta definição crítica abrem caminhos para a análise de diversas instâncias estéticas associadas à questão da forma. Podemos considerar, como exemplos desses casos, a questão do estilo e dos materiais na produção estética, ambas de grande valor para nossa investigação no que diz respeito à abordagem de textos teatrais do repertório ocidental hoje.

## Referências:

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ARTE DA CENA:  
A PESQUISA EM  
DIÁLOGO COM  
O M U N D O

VII Reunião Científica  
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013  
UFMG - Belo Horizonte



DAVINI, S. O Beijo de Romeu e Julieta. MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F.M.; MATSUMOTO, R. K. (Org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. pp. 149-168.

JIMENEZ, M. **O que é estética**. Trad. Fúlvia Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.