

Adriane Pisani

Forma, Material e Efemeridade:

uma discussão sobre alguns aspectos da autonomia da arte a partir
da *Teoria Estética* de Theodor Adorno

Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP

2008

Adriane Pisani

Forma, Material e Efemeridade:

uma discussão sobre alguns aspectos da autonomia da arte a partir
da *Teoria Estética* de Theodor Adorno

Dissertação apresentada ao programa de
mestrado do Instituto de Filosofia, Artes e
Cultura da Universidade Federal de Ouro
Preto, como requisito à obtenção parcial do
título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Teoria e História da
Estética.

Orientador: Prof. Dr. Romero Alves Freitas.

Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP

2008

AGRADECIMENTOS

Este trabalho contou com o apoio financeiro da Capes.

Agradeço ao meu orientador, Romero Freitas, pela orientação ora rigorosa, ora mais livre, que me permitiu a liberdade de desenvolver temas e questões de meu interesse, sem nunca deixar de lado o trabalho a ser cumprido ao longo desses dois anos. Agradeço, também, pela amizade.

Agradeço aos professores do programa de mestrado com os quais tive o prazer de dialogar nesses dois anos, de conhecer suas pesquisas e, claro, de aprender como se faz filosofia.

Meus agradecimentos ao prof. Rodrigo Duarte pelos primeiros passos na filosofia, pela orientação ao longo dos três anos iniciais deste projeto de pesquisa, pela presença na banca final e, claro, pelas sugestões que certamente enriqueceram este trabalho.

Ao professor Douglas Garcia Alves Júnior também pela presença na banca final e pela correção criteriosa que evitou que alguns erros imperdoáveis permanecessem na versão final. Também agradeço pelas perguntas que certamente motivarão futuras pesquisas.

Obrigada aos colegas de mestrado, em especial a Francesco Napoli, pela amizade, pela atenção e pela paciência com minhas intermináveis discussões filosóficas.

Aos meus alunos durante o estágio de docência – os meus primeiros – com quem certamente pude aprender muito mais do que ensinar, meus sinceros agradecimentos.

Agradeço, sobretudo, à minha família e amigos, sem os quais nada disso teria graça. Dedico meu trabalho a eles.

ÍNDICE

Introdução.....	6
Capítulo 1: FORMA, CONTEÚDO, VERDADE.....	19
Capítulo 2: MATERIAL, TÉCNICA, PROGRESSO.....	48
Capítulo 3: EFEMERIDADE, EXPRESSÃO, MÍMESIS.....	75
Conclusão.....	99
Bibliografia.....	108

*“A educação hoje deve envolver a mente e o corpo, a razão e a imaginação,
as necessidades intelectuais e instintivas”*

H. Marcuse

INTRODUÇÃO

A questão da “autonomia da arte” foi desenvolvida por Adorno para discutir o caminho que a arte, desde as primeiras vanguardas modernas, havia tomado, recusando uma relação direta com a sociedade e voltando suas discussões para questões internas a si mesma. A mudança de foco resultou no questionamento radical de tudo o que dizia respeito à arte: a experimentação, ao lado da recusa da tradição eram, não só recorrentes nas obras modernistas, como dados necessários para que elas fossem consideradas como arte.

Na prática, o resultado eram questionamentos tais como a necessidade do tema (como em Claude Monet ou Paul Cézanne), a descoberta de materiais inusitados (o Dadaísmo de Francis Picabia), o surgimento de novos procedimentos do fazer artístico (mesmo a valorização do próprio processo como, posteriormente, na pintura Jackson Pollock), a experimentação de suportes diferentes dos tradicionais e, ainda, o próprio conceito de arte colocado em cheque (bem representado na obra de Marcel Duchamp). As vanguardas artísticas não estavam mais preocupadas em atualizar ou contestar movimentos anteriores, mas em revolucionar tudo o que dizia respeito à arte: mesmo seu conceito, finalidade e direito à existência são desconstruídos à exaustão.

Discutir a autonomia, portanto, não se limita a definir a obra como portadora de liberdade formal. O termo pressupõe a discussão da relação entre arte e sociedade, que se desenvolve a partir do momento em que aquela se distancia desta e volta suas questões não mais a fatores externos, mas internos à própria arte. Também é preciso compreender como, mesmo retirando tudo o que a compõe da empiria, a arte consegue dar o salto que a liberta de seu ponto inicial.

*

Em obras anteriores à *Teoria Estética*, Adorno faz uma crítica ao processo de racionalização do mundo ocidental dizendo que se trata não de um progresso, como normalmente se interpreta, mas de um caminho que nos leva à emergência do irracional nas relações entre o homem e a natureza. E o movimento não se restringiria à economia e à política, mas também atingiria a moral, a ciência, a cultura, enfim, todas as esferas da vida.

A *Dialética do Esclarecimento*, dele e de Horkheimer, é talvez a obra mais representativa desta crítica. O título do livro já anuncia a tese. Em linhas gerais, o Esclarecimento (*Aufklärung*) seria a tentativa da humanidade de se libertar do medo e da submissão às forças da natureza, um “desencantamento do mundo”. É quando espírito e natureza se separam, para que o primeiro domine a segunda. Logo, o processo não estaria reduzido ao Iluminismo do século XVIII como sugerem algumas traduções e interpretações da obra, mas remontaria a um período bastante anterior.

A tese central da obra é a de que o mito é já o primeiro passo da razão na tentativa de entender e ordenar o mundo, uma espécie de proto-racionalidade. A magia aparece como uma forma de técnica através da qual se estabelece uma relação mais próxima com os deuses a fim de que o homem possa, ainda que precariamente, interferir em seu destino no mundo e não apenas aceitá-lo.

Já percebemos, por exemplo, nos mitos gregos¹, um primeiro passo no caminho da abstração conceitual na relação com a natureza. Os deuses não são mais as forças da natureza por elas mesmas, mas suas alegorias. O sol por si mesmo não é a divindade em questão, mas Apolo toma seu lugar como sua representação. Uma ressalva à qual retomaremos adiante é a de que nos mitos há uma aproximação imagética, concreta, com o objeto a ser manipulado, enquanto que na razão moderna essa relação é substituída por outra puramente abstrata.

A história do desenvolvimento do pensamento ocidental apresenta uma razão que chegaria ao mundo moderno de modo bastante distinto. Na tentativa de explicar todo e qualquer evento natural segundo regras racionais, lógicas, imutáveis, o processo de abstração conceitual chega a um extremo e se distancia cada vez mais de seu objeto. Esse conhecimento teórico que em nada mais se relaciona ao mundo empírico ou ao que podemos experimentar, ganha o nome de razão instrumental. Trata-se da razão com fim em si mesma, e não mais como meio para se conhecer algo. Ela se torna coisa, portanto, mundo por si só. O prazer com o conhecimento do mundo é posto de lado em nome de

¹ O processo de racionalização atinge a filosofia de igual maneira: se para os filósofos pré-socráticos não há a separação corpo e espírito, e as reflexões sempre se conectam a dados empíricos (como, por exemplo, a busca por um princípio primordial para o universo em elementos da natureza), em Platão, a cisão entre natureza e espírito se consolida e os princípios deixam de ser concretos para se deslocarem para um mundo abstrato e imutável. Ou seja, as reflexões filosóficas mais “elevadas” que devem nortear a vida, só são possíveis àqueles que conseguem se afastar ao máximo do dado sensível. A filosofia não parte mais do mundo, mas determina o que o mundo deve ser.

uma subjugação da natureza interna e externa, tanto das coisas quanto dos outros homens. Qualquer representação sensível deve ser adequada aos conceitos puros do entendimento.

Para Adorno e Horkheimer, toda conceituação é violenta. Eles referem-se justamente à redução da multiplicidade sensível dos objetos a um conceito universal abstrato. Quer dizer, o mundo se torna algo cada vez mais restrito: a alienação dos homens com relação às coisas potencializa seu domínio sobre elas, mas faz crescer em igual medida o estranhamento com o que deveria ser conhecido. Conhecimento e dominação, para Adorno e Horkheimer, teriam a mesma origem. O homem só investe no alargamento de seu entendimento do mundo para dominá-lo com mais presteza ².

O âmbito da cultura, que escapa a esta lógica por um tempo, também é atingido, completando o ciclo. O surgimento da Indústria Cultural no século XX inaugura o que Adorno e Horkheimer chamam de “cultura de massa”. O próprio termo já indica: trata-se de lidar com o mundo da cultura segundo padrões industriais, ou seja, um valor ou um desejo deve servir para todo e qualquer homem, independente de sua subjetividade.

Esse sistema viria para lidar com um problema que se agrava no modo de vida do homem moderno. A subjugação da natureza não é assim tão pacífica: é impossível eliminarmos de nós, seres humanos, a corporeidade, a subjetividade, os desejos, as

² A tese não é unânime entre os frankfurtianos: Herbert Marcuse, em seu livro *Eros e Civilização*, por exemplo, entende que o conhecimento tem sua origem em Eros, ou seja, no amor pelo conhecimento e não na dominação. O problema seria o modo como se desenrolou o processo de racionalização: a cisão definitiva de corpo e espírito, natureza e cultura, colocada por Platão, define o caminho coincidente de dominação e conhecimento. Fica instituída uma superioridade ontológica de espírito (ou cultura) com relação ao corpo (ou natureza). Em síntese: o privilégio no mundo ideal em relação ao mundo material. Herbert Marcuse. *Eros e Civilização. Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969; e Imaculada Maria Guimarães Kangussu. *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. Tese. Belo Horizonte: UFMG, 2001, pg.17-70.

fantasias, a relação com o outro. Marcuse, em *Eros e Civilização*, diz que a história da civilização é a história do “retorno do reprimido”. Toda a frustração pela impossibilidade de uma vida plena retorna de forma violenta ou indesejável em um mundo administrado. Esta força “negativa” precisa ser deslocada de modo a integrar-se socialmente e dispersar-se do modo mais eficiente possível.

Se nem todos podem ter acesso à abundância material oferecida pelo capitalismo resta, ainda, esperança de experimentar valores nobres em um universo subjetivo. Civilização e cultura são definitivamente separadas. É o que Marcuse chama de “Cultura Afirmativa”, a trincheira para apaziguar a reivindicação de satisfação plena na *práxis*. A possibilidade de satisfação passa a ser apenas espiritual, em outro plano. Na prática, o homem fica mais sujeito à disciplina do corpo, já que tem a garantia da liberdade da alma: um estoicismo moderno. Vale lembrar que, se no mundo grego o mundo espiritual era apenas para alguns, na modernidade há livre acesso a qualquer homem, através de sua interioridade.

Porém, a Indústria Cultural trata de eliminar o último espaço de liberdade que ainda insiste em existir, ainda que em outro plano. Os produtos culturais externalizam a subjetividade por uma cultura não mais abstrato-interna, mas concreto-externa. Esse “a mais” que as mercadorias culturais encarnam é o fetiche: os valores mágicos ou espirituais atribuídos artificialmente a algo industrialmente produzido. O amor, a felicidade, a bonança podem ser fruídos a partir do controle remoto da TV, e não mais pelo desenvolvimento da interioridade do sujeito.

Adorno e Horkheimer também voltam suas análises ao modo como conhecemos as coisas. Para explicar as conseqüências dessa colonização absoluta do homem, apropriam-se do conceito kantiano de “esquematismo”, ou seja, nossa capacidade de subsumir casos específicos sob regras gerais. A Indústria Cultural teria a capacidade de direcionar o processo de tornarmos comensurável uma imagem ou um objeto empírico a um conceito puro do entendimento.

Antes o sujeito podia referir a multiplicidade sensível a conceitos fundamentais por si mesmo. Agora já é dito de antemão o que se deve esperar. O produto vem classificado e decifrado, colado a conceitos que correspondem a um valor subjetivo que se pretende, ainda que falsamente, vender. Por exemplo, já se identifica uma música por determinadas categorias antes mesmo de ela ser ouvida. A fruição estética é substituída pela simples satisfação com o reconhecimento fácil. Mesmo obras de arte que desafiam classificações fáceis acabam recebendo etiquetas classificatórias que desviam a atenção do público de sua fruição para a satisfação de ter contato com um cânone. Lê-se a classificação da obra, mas os sentidos desconhecem o objeto ao qual a classificação se refere.

A idéia até aqui era somente introduzir, ainda que de modo breve (e infelizmente um tanto simplificador), o cenário que justificaria a proposta desse trabalho. Em síntese: um mundo administrado em todas as esferas da vida. Uma situação em que o último refúgio da liberdade para o homem moderno, sua subjetividade, foi conquistado por um sistema que visa apenas o lucro e a manutenção do *status quo*. Por fim, um estado de coisas em que a imaginação é reprimida e a capacidade criativa é anulada, já que o prazer pelo

esforço mental é substituído por uma gama de respostas prontas e reconfortantes que criam a ilusão de que a integração social está garantida.

Mas haveria, então, um modo diferente de articularmos razão e sensibilidade? Haveria a possibilidade de um sujeito formar sua identidade sem que, no processo de sua formação, houvesse a submissão do diverso? A síntese feita por nós no processo de entendimento poderia permitir a permanência da multiplicidade? Um indivíduo só poderia se integrar em uma unidade coletiva através de sua supressão a princípios universais? Seria possível ser social sem se submeter?

De algum modo todas essas questões reaparecem na última obra de Adorno, a *Teoria Estética*, publicada um ano após sua morte, em 1970. O interesse do filósofo pela arte vem do pressentimento de que discutir o momento artístico pode ser um caminho para um outro entendimento da estrutura social e das questões do homem desencadeadas com a afirmação de um modo de produção hegemônico e com a busca pela modernidade enquanto promessa de progresso em todos os sentidos.

E a modernidade na arte parece de fato ter instituído, a partir de uma exigência histórica, uma outra relação com a sociedade. A arte se afasta e recusa um diálogo direto, se recolhe a um domínio isolado, exige sua autonomia com uma radicalidade nunca antes vista. Ser alienada de um mundo alienado é não só condição de existência da arte como algo necessário para que ela consiga falar criticamente (e mais verdadeiramente) daquilo de que ela se separa: sua função cultural é apontar ao homem a possibilidade de um mundo que não é idêntico ao dele, contrariamente ao que faria a Indústria Cultural.

Se por um lado todo o conhecimento passa a ser regido por regras abstratas às quais se deve referir tudo o que ocorre no mundo, caminho seguido mesmo pela filosofia, por supervalorizar o “mundo das idéias” e desprezar dados que venham do “mundo sensível”, a arte teria a proposta e a capacidade de fazer o caminho inverso. Não se trata de negar os avanços conseguidos pela razão e pela técnica até aqui, mas de fazer uma negação determinada, recusar aquilo que há de falso nesse tipo de conhecimento.

O estado de coisas atual usualmente concilia de um jeito falso antagonismos presentes na realidade. O resultado é a inconsciência do sujeito sobre sua própria condição no mundo e sobre suas relações com os outros homens. O que mudaria na arte seria o fato de ela não se esquivar dos conflitos de fato, de deixar que as tensões permaneçam, de resistir à compulsão pela síntese, ainda que isso termine por comprometê-la em todos os sentidos, inclusive com relação ao seu direito de existência.

Uma obra de arte deve, portanto, através de relações mediadas e por vezes bastante complexas, conter as contradições que experimentamos de modo não refletido na vivência cotidiana. Mas o potencial crítico da arte não é garantia de que conseguirá ser apreendido por quem quer que tome contato com a obra. Adorno deixa claro que, para o contato com a arte, especialmente aquela feita a partir do modernismo, é necessária uma sensibilidade que a alcance, que consiga se abandonar ao jogo sensível e racional colocado por cada obra.

Se concordarmos até aqui com a oposição dessas duas formas de relação com o mundo – a da arte e a da razão instrumental – ficamos diante de um outro impasse: como é

possível transitarmos entre os dois? Como alcançar essa sensibilidade diferenciada para tocar no que há de fundamental na arte? Como é possível se abandonar ao jogo estético e racional colocado por cada obra?

Na relação exigida por cada construto artístico, fica em cheque a hierarquia privilegiada do sujeito. Não cabe mais somente ao homem dizer do mundo, mas ser determinado em igual medida pelo mundo. A relação aparece em uma das interpretações do conceito adorniano de “expressão” artística: a aproximação entre obra e sujeito, que não mais mantêm uma separação exata, mas se confundem quando o segundo se abandona ao jogo mimético exigido pela primeira. O filósofo chega a dizer que se houvesse a possibilidade de uma “expressão total”, esta coincidiria com o fim dos limites que determinam o que é o sujeito e o que é o objeto. Os dois são aproximados em um jogo no qual cada relação entre eles é singular, funda suas próprias regras e exige uma postura específica de quem a vivencia. Essa relação exigida pela obra significa que não há como entendê-la por regras dadas de fora, mas é preciso compreendê-la por sua singularidade, por regras imanentes.

Qualquer semelhança com o que foi dito sobre o conhecimento mimético anteriormente não é mera coincidência. Diz Adorno: “A expressão é um fenômeno de interferência, tanto função do procedimento técnico quanto mimética”.³ Em outras palavras, a expressão é a manifestação especificamente artística da mimesis. Trata-se justamente de resgatar a dimensão concreta do conhecimento a partir do âmbito da estética, que nos exigiria tanto o emprego da razão quanto da sensibilidade.

³ Theodor Adorno. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982, pg.134. Identificaremos a obra apenas como TE a partir daqui, sempre acompanhada da referência da página da qual o trecho em questão foi retirado.

*

Tentamos nesse trabalho investigar a efetividade desse potencial crítico da arte a partir da construção de três pequenas constelações conceituais, que têm como objeto três conceitos centrais da *Teoria Estética*.

No primeiro capítulo o objeto central é o conceito de “forma”, que se relaciona principalmente com conceitos como os de conteúdo, material e verdade. A idéia foi esclarecer como a arte consegue articular seus elementos de modo qualitativamente diferente do mundo empírico. Segundo esse conceito, a unidade da forma estética alcançaria a síntese sem negar abstratamente à multiplicidade, bem diferente do modo como procederia a razão instrumental, essencialmente castradora do diverso. A forma ressoaria, no âmbito estético, a racionalidade científica e filosófica, mas não se reduziria a ela: a idéia é que caminhe no sentido se ultrapassá-las, de negar aquilo que aparece como falso.

Mas a forma só se constrói a partir da articulação de dois outros elementos: conteúdo e material. Os elementos se definem a partir de mediações entre eles. O conteúdo é histórico, mas só pode se instituir pela mediação da forma, que pode ser usada mesmo como material para constituição da obra. Se a mediação é recíproca, a forma também se define em relação ao conteúdo: é conteúdo sedimentado. Uma obra só pode ter determinada forma porque existem, antes dela, algumas experiências estéticas. Seria impensável a existência das *performances*, por exemplo, se não houvesse a crise de outras formas de arte que se valiam de suportes tradicionais, como no caso da pintura.

O segundo tema escolhido é o conceito de “material” (e de suas relações com os conceitos de “progresso” e “técnica”), elemento absolutamente histórico e que traz um forte traço da heteronomia. Só é possível para um artista dispor de determinado material se o contexto em que produz sua obra assim o permite. Para um artista pré-moderno, por exemplo, a utilização de matéria orgânica em suas composições seria impossível.

O modo como o material é trabalhado na arte também tem suas especificidades. Segundo Adorno, o trabalho utilizado na transformação do material é da mesma natureza do trabalho útil. No entanto, no âmbito artístico não há o mesmo grau de violência sobre o material, quase como se ele desse, em parte, limites para sua modificação. Ainda que o homem imprima valor no objeto com seu trabalho, esse objeto não é algo sem vida, passivo, mas sim um elemento de interação na constituição da obra.

O trabalho do artista rumo à construção de uma obra de arte chama à cena a discussão de um outro conceito-chave para a temática do terceiro capítulo: o conceito de expressão artística. Algo que faz a ponte entre o múltiplo sensível e a unidade da forma artística. O conceito de expressão também se refere à relação entre sujeito e obra e esclarece o tipo de postura que é exigida do sujeito para que ele consiga penetrar no universo instituído pela arte. Os dois sentidos do termo nos remetem ao fato de que o equilíbrio entre múltiplo e sensível em um sentido, e entre sujeito e obra no outro sentido, são momentos apenas, e não relações definitivas. Assim, a questão da efemeridade na arte é tematizada no terceiro e último capítulo.

Adorno argumenta a necessidade de a arte atual ser como “fogos de artifício” que iluminam o contexto no momento em que aparecem e se esvaecem no processo. O momento em que a arte acontece é quando se dão as trocas entre o sujeito e a arte. A necessidade da relação específica do sujeito com a obra frequentemente aparece na *Teoria Estética* acompanhada do conceito de “aura” de Benjamin. Algo na arte que não é passível de apreensão pela Indústria Cultural e, menos ainda, de reprodução. Podemos ver, a partir do conceito de aura, uma reação da arte na tentativa de se proteger da planificação feita pela cultura de massa, e do mesmo modo, uma exigência da postura diferenciada por parte do sujeito para quem quer fazer o contato com a arte.

É possível fazermos uma observação com relação a esse ponto. Adorno não parece abrir mão do conceito de obra de arte. Sua defesa das vanguardas é voltada ao modernismo clássico, especialmente aos expressionistas.⁴ Embora a questão da efemeridade possa nos remeter, a princípio, às *performances* e aos *happenings*, e ainda que seja possível retirar elementos da teoria adorniana para compreender tais procedimentos artísticos, a discussão não parece apontar para o questionamento da obra de arte enquanto tal. Conservadorismo? Ou a discussão se refere a algo muito distinto dessas questões? Cabe ainda a pergunta: a estética de Adorno se prende ao modernismo ou vai além tanto por si mesma quanto pelo fato de que o modernismo, em grande medida, está sedimentado no que hoje chamamos de arte contemporânea?

⁴ O comentador Marc Jimenez diz com relação às referências de Adorno na arte: “Suas referências artísticas referem-se essencialmente à Segunda Escola de Viena: Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton von Webern; em literatura cita, sobretudo, Mallarmé, Kafka, Proust, Valéry, James Joyce, o poeta Paul Celan e Samuel Beckett, ao qual dedica *Teoria Estética*. No domínio das artes plásticas [...] menciona os impressionistas, os pintores expressionistas alemães, Klee, Kandinsky, Picasso, mas ignora os movimentos dos anos 60”. Marc Jimenez. *O que é estética*. Tradução de Fúlvia Moretto. São Leopoldo: Ed.Unisinos, 1999, pg.349.

O tema da efemeridade, ao lado dos conceitos de expressão e aura, foi desenvolvido no terceiro e último capítulo da dissertação.

“Toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício.”

W. Benjamin

CAPÍTULO 1

FORMA, CONTEÚDO, VERDADE

A questão da forma, a primeira aqui trabalhada, aparece como uma das mais importantes na estética adorniana, além de ser considerada como um dos componentes fundamentais para a existência de uma obra de arte.⁵ Para se ter uma idéia da centralidade do conceito para Adorno, desde seus primeiros escritos sobre música o tema já está presente.

Em 1922, por ocasião de uma das primeiras resenhas que escreveu para a revista especializada em arte, *Neue Blätter für Kunst und Literatur*, ele exalta, a respeito do compositor Philip Jarnach, sua “afirmação da forma como produtora de sentido numa época e numa arte sujeitas a um esfacelamento anárquico”, mas chama a atenção para o fato de que “não se pode chegar à objetividade se encerrarmos a subjetividade sob formas estranhas, presas a outros pressupostos metafísicos, estéticos, sociológicos [...]”. Em outra resenha, Adorno critica o compositor Igor Stravinski e sua suposta orientação dadaísta, por se revelar como uma “alma sem forma” que “deleitava-se com as ruínas

⁵ Em um breve trecho da *Teoria Estética*, diz Adorno: “Para a obra de arte e, portanto, para a teoria, o sujeito e o objeto constituem os seus próprios momentos; são dialéticos por **os componentes das obras – o material, a expressão e a forma** – estarem sempre associados dois a dois.”. Grifos nossos. TE, pg.189.

das antigas formas partidas”.⁶ O que se pretende demonstrar com esses trechos é apenas a centralidade e a recorrência do conceito de forma:

Adorno formulou, desde o começo, uma exigência precisa para as obras de arte: elas deveriam oferecer formas inspiradas. Era, para ele, evidente que a realidade não oferecia nenhuma pátria à alma. No entanto, estava seguro da possibilidade de formas constituídas por uma alma no domínio da arte situada no interior do mundo: a música de Schönberg era uma prova disso.⁷

Logo a princípio algo já caracteriza o conceito de forma. O trecho acima deixa claro que a forma marca a separação da arte com relação ao mundo. O conceito de forma, que pressupõe a síntese de múltiplos elementos, traz à cena questões em torno da efetividade da arte como um espaço *sui generis* de conhecimento: um modo de articulação de elementos qualitativamente diferente do que realiza a razão instrumental.

Através do conceito de forma, a arte conseguiria se valer desta razão, mas se apropriaria criticamente do elemento racional, superando-o. A forma ressoaria, portanto, no âmbito estético, as racionalidades científica e filosófica, mas não se reduziria a elas: a idéia é que caminhe no sentido de ultrapassá-las, de negar aquilo que aparece como falso, de superar um procedimento que tem como único fim o domínio da natureza e não mais o conhecimento.

O contraponto a esta razão deveria, assim, procurar se esquivar de problemas como aqueles já colocados na introdução deste trabalho. Retomando brevemente: se há a

⁶ Os trechos foram retirados do livro de Wiggershaus sobre a história da Escola de Frankfurt, por conta da dificuldade de se encontrar publicações menos conhecidas e/ou traduzidas. Os trechos acima, segundo Wiggershaus, estão nas publicações alemãs *Neue Blätter für Kunst und Literatur* de 18 de setembro de 1922, e *Zeitschrift für Musik* de 11 de agosto de 1923, respectivamente. Rolf Wiggershaus. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, pg.103.

⁷ Rolf Wiggershaus, *Op.cit.*, pg. 103

possibilidade de uma identidade formada sem que, no processo de sua formação, haja a supressão do diverso; se a síntese feita por nós no processo de entendimento pode permitir a permanência da multiplicidade; se só é possível integrar tal multiplicidade em uma unidade coletiva através de sua subsunção a princípios universais.

Embora a unidade expressa na forma não consiga dar conta de tudo o que circunscreve o fenômeno estético, ela se mostra como condição para a existência de uma obra de arte, para sua compreensão, para se pensar a lógica diferenciada que aparece no fenômeno artístico. Uma obra só é reconhecida enquanto tal na medida em que articula seus elementos sob certa totalidade, uma “coerência dos artefatos – por mais antagonista e quebrada que seja [...]”.⁸

Se procuramos uma lógica diferenciada, é preciso investigar como Adorno concebe esse elemento do âmbito da estética. Não por acaso, no capítulo da *Teoria Estética* em que o conceito de forma mais aparece⁹, este é precedido por uma detalhada explicação sobre a lógica, além de outros elementos como causalidade, tempo e o conceito kantiano de “finalidade sem fim”.

A logicidade presente no conceito de forma apresenta uma ambigüidade a princípio: é preciso que a arte faça uso da lógica “comum” ao mesmo tempo que a nega. Se houvesse a completa recusa de logicidade, então o potencial crítico se perderia em uma organização excessivamente hermética. Não haveria qualquer possibilidade de compreensão. Elementos que o entendimento consegue abarcar precisam estar presentes

⁸ TE, pg. 163

⁹ Trata-se do capítulo identificado na edição portuguesa da *Teoria Estética* por nós utilizada com o título de “Consonância e Sentido”, pg.157-83.

na arte para que sua crítica se efetive, para que haja um convite ao desvelamento do jogo que ali se institui. Nas palavras de Adorno:

Embora as obras de arte não sejam conceituais 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.¹⁰

Seu aspecto formal, no entanto, comporta a lógica da causalidade. Segundo Adorno, mesmo nas artes visuais, os elementos precisam ser sucessivos, precisam manter uma “relação causal empírica”. O rigor lógico se justificaria por sua necessidade de síntese, de resultar numa forma sensível. Se não houvesse qualquer critério imanente, mas apenas uma dispersão dos elementos, seria impossível qualquer objetivação e, portanto, uma obra de arte. Mas mais uma vez fica claro que “a lógica da arte, paradoxal segundo as regras da outra lógica, é um processo raciocinante *sem conceito e juízo*”.¹¹

Curiosamente, Adorno compara a arte à matemática, sob o seguinte aspecto: tanto uma quanto a outra são aconceituais devido ao caráter formal. Ou seja, também a matemática possui símbolos que nada designam diretamente do mundo ou da existência. A unidade da arte a coloca como semelhante à lógica da experiência por um lado, e por outro “seus procedimentos, seus elementos e as suas relações se afastam dos da empiria prática”.¹² A arte rompe com a matemática na medida em que hipostasia sua lógica e a subverte a qualquer momento. As obras de arte não se tornam irracionais, apenas chamam para si uma razão diferenciada. Ou seja, o domínio da arte se apropria da razão instrumental, imitando-a, até o ponto em que a ultrapassa.

¹⁰ TE, pg.157

¹¹ TE, pg.157. Grifos nossos.

¹² TE, pg.157

Artistas como Arthur Bispo do Rosário ilustram bem o modo como a lógica instrumental é apropriada e subvertida. Bispo, convicto de ser um escolhido por Deus para reconstruir o mundo após seu fim, levou com rigor a missão de recolher, classificar e ordenar centenas de objetos do cotidiano ao longo de 50 anos, algo como um Noé do mundo da cultura. O resultado são listas infinitas de nomes e imagens bordadas, além de uma profusão de elementos que, em seu conjunto, explicitam a impossibilidade de uma total reconstrução do mundo mesmo após exaustiva coleção de elementos que o compõem: mesmo a tentativa de um conhecimento lógico rigoroso se mostra frustrada diante da multiplicidade do mundo.

Também valendo-se dos sistemas racionais de classificação e mostrando, ao mesmo tempo, os pontos em que tais sistemas transbordam e se rompem, temos a literatura de Jorge Luís Borges. Sua “Biblioteca de Babel” é outra tentativa obsessiva de dar uma imagem a um “conhecimento total”. Borges constrói uma minuciosa descrição da biblioteca que abrigaria todo o conhecimento do mundo, e cuida de pincelar sua descrição com elementos absurdos. O recurso discretamente denuncia a arbitrariedade e insuficiência de qualquer conhecimento sistemático para explicar qualquer que seja o objeto, em sua totalidade. Tanto Bispo quanto Borges, guardadas suas devidas diferenças, implodem o sistema racional utilizando regras imanentes até o limite ¹³.

Com relação aos dois artistas, poderíamos lembrar o trecho em que Adorno diz: “A lógica das obras revela-se imprópria ao conferir a todos os acontecimentos particulares e às soluções uma margem de variação muito maior do que na lógica formal [...]”.¹⁴ O trecho vale não somente para os exemplos. Se por um lado a arte comporta o rigor

¹³ Maria Esther Maciel. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, pg.34-5.

¹⁴ TE, pg.158

daquela lógica que pretende criticar, por outro, ela renuncia a fins empíricos e talvez nisso resida o fato de ela não precisar se prender a tal lógica. O resultado é uma lógica de “caráter obscuro, ao mesmo tempo contido e folgado”.¹⁵

A peculiaridade da lógica no âmbito artístico está, portanto, no modo como a razão no âmbito da estética lida com os elementos a serem ordenados sob uma forma. Adorno explica que tais elementos, embora alcancem uma síntese qualitativamente diferente, são os mesmos na realidade empírica. O modo como são dispostos convida o nosso poder subjetivo de síntese a um jogo não violento. Não cabe mais apenas ao sujeito determinar e classificar o que ali se encontra, já que os elementos estão liberados da necessidade de se adequarem a conceitos previamente estabelecidos. O mesmo acontece com o espaço, a causalidade e o tempo, categorias que normalmente estabelecem e ordenam o mundo. Explica Adorno:

Se essas formas [Adorno se refere a espaço, tempo e causalidade, A.P.] são na existência externa as formas determinantes do domínio da natureza, são, por sua vez, dominadas na arte; lida-se com elas livremente. Através da dominação do dominante, a arte revê profundamente o domínio da natureza. [...] Sem dúvida essas categorias são afirmadas, seu poder não é negado, mas desapossadas de sua obrigação. Sob este aspecto, a arte paradoxalmente, segundo o próprio ponto de vista de seus constituintes formais que a libertam da empiria, é menos aparente, menos cegada pelas leis subjetivamente ditadas, do que o conhecimento empírico.¹⁶

Quer dizer, a partir da arte, não há mais significado *a priori* para as categorias acima referidas, mas fica evidente que tais significados são mediados pela obra e pelo contexto que esta instaura. Trata-se da refração¹⁷ que a obra de arte promove, ou seja, desloca

¹⁵ TE, pg.158

¹⁶ TE, pg.159

¹⁷ TE, pg.158

elementos de seu sentido “costumeiro” (mesmo aqueles considerados como dados, e não como passíveis de interpretação) abrindo a possibilidade para que sejam resignificados: aponta para a possibilidade de reflexão e, em última instância, de liberdade.

O exemplo da *Teoria Estética* para o tema é o da música.¹⁸ Adorno diz que o tempo na música, embora seja algo evidente (a música é uma sucessão temporal de sons), não se define em absoluto pelo tempo empírico. Quando muito o segundo aparece na obra pela parcela heterogênea que toda a arte possui. Mas o tempo musical é passível de ser interrompido, caso assim o queira o artista que executa uma música, e retomado intacto quando assim convier. O fato de o tempo empírico continuar a correr enquanto o tempo musical congela, em nada afeta este. O tempo é manipulado a partir de regras imanentes, e não dado de fora a partir de convenções às quais nos submetemos na vida cotidiana. Vale ainda lembrar que não é o tempo em si que se altera, mas o modo como ele é trabalhado no contexto estético: o meio no qual se insere é que se mostra qualitativamente diferente.

A importância do deslocamento de tais categorias é a de chamar o sujeito ao jogo estético. “Se uma música comprime o tempo, se um quadro redobra o espaço, concretiza-se a possibilidade de conseguir algo de diverso”.¹⁹ A arte precisa instituir um outro universo, um outro modo de lidar com os elementos da percepção. A lógica da arte, embora derive inteiramente da lógica formal, jamais se iguala a esta última. Para Adorno a arte se aproxima do pensamento dialético ao aceitar e negar ao mesmo tempo

¹⁸ TE, pg.159

¹⁹ TE, pg.159

a lógica formal. O movimento nunca cessa: cada obra possui em si a tensão dos dois momentos sem nunca optar por um dos lados.

Fica mais fácil compreender esse movimento aparentemente antagônico a partir de determinados artistas. Tomemos o exemplo de Mondrian: nada é mais evidente do que o fato de que o artista utilizava-se sobremaneira de elementos matemáticos e lógicos na construção de seus quadros. Sua busca por conhecer a essência das coisas além da percepção a princípio nos remeteria ao equívoco que se pretende evitar na arte: a de que o sensível, a experiência, precisam ser eliminados na busca por uma verdade. “Porque Mondrian, depois de ter reduzido o fenômeno a uma idéia, representa a idéia como fenômeno?”²⁰ Mondrian buscava a conexão imediata entre a sensação visual e o pensamento. Ele estava em busca de uma experiência legítima, que não partisse de conceitos abstratos, mas do mundo mesmo. O artista acreditava que a idéia de que a experiência sensível é confusa era preconceito da tradição. E ele ia além: para Mondrian a verdade abstrata e o mundo sensível eram uma só coisa, não havendo nenhum sentido a cisão platônica entre corpo e espírito.

O ponto que se quer destacar a respeito de Mondrian é simples: a partir de um rigor matemático extremo e levado às últimas conseqüências, o artista dá testemunho da insuficiência do pensamento lógico-científico para compreender as questões do mundo sensível. Sua trajetória artística caminha em certa concordância com a filosofia de Adorno e suas idéias sobre a arte: nela devem estar presentes tanto o sensível quanto o racional, já que somente a tensão entre os dois possibilita um conhecimento mais livre e mais verdadeiro.

²⁰ Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pg.412

Que a arte não pode coincidir com a lógica formal já está claro. Por outro lado, pender para o lado da sensibilidade apenas, comprometeria o próprio entendimento da arte:

Se a arte não tivesse absolutamente nada a ver com a logicidade e a causalidade, passaria por alto a relação com o seu *outro* e *a priori* funcionaria em vão; se as tomasse à letra, dobrar-se-ia ao constrangimento; só graças ao seu duplo caráter, que suscita um conflito permanente, é que se subtrai um pouco a tal fascínio.²¹

A heteronomia da arte é inseparável de seu conceito. Tudo o que há na arte provém, de algum modo, do mundo. Para Adorno as categorias estéticas devem se definir pela relação da arte com o mundo: por sua aceitação ou recusa, ou ambos ao mesmo tempo. Independente de seu posicionamento perante a empiria, a arte não deixa de ser conhecimento sobre o mesmo. Em outras palavras, para ser conhecimento do mundo, a arte não pode perder a conexão com seu objeto. Além disso, sua crítica à racionalidade que objetiva apenas a dominação da natureza precisa, em igual medida, da ligação com o estado de coisas do qual a arte se alimenta e critica esteticamente.

Não é enquanto negação abstrata da *ratio* [...] que a arte procura fazer justiça ao que é oprimido, mas ao revogar o ato violento da racionalidade pela emancipação desta relativamente ao que na empiria parece ser o seu material inalienável. Ela não é, como deseja a convenção, síntese, mas dissocia as sínteses com a mesma força que as realizava.²²

Se o tempo e a causalidade – elementos que anunciamos como estreitamente relacionados à questão da lógica *sui generis* da arte – foram expostos acima, falta ainda

²¹ TE, pg.159

²² TE, pg.160.

o terceiro elemento que também aparece como fundamental para o entendimento de tal lógica: o conceito kantiano de “finalidade sem fim”.

A temática surge, em parte, da questão de como se dá a separação da arte com relação ao mundo empírico. Que sua parte heterônoma é necessária, não resta dúvida. Mas o momento em que a separação se faz merece mais explicação. O modo como a arte se apresenta é de fundamental importância para a efetivação de sua autonomia. Adorno diz que um dos pontos principais que diferencia a forma artística das demais é sua insistente recusa por uma utilidade.

A questão da recusa da utilidade pode ser entendida a partir do que Kant define, em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*²³, como o terceiro momento da Analítica do Belo, ou a questão da finalidade sem fim: “a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim”.²⁴

O que Kant tenta explicar é como é possível percebermos uma finalidade em uma forma sem que, no entanto, seja possível determinar seu fim. A conformidade a um fim é a de um objeto que tem como causa seu conceito. Quer dizer, sua forma ou existência são possíveis somente através de um conceito prévio que as determine. Fica fácil compreender quando pensamos em objetos utilitários: uma cadeira é fabricada para

²³ É possível fazer uma aproximação do que Kant conceitua como “Belo”, com o que Adorno coloca como pressupostos de uma obra de arte. Especialmente os segundo e terceiro momentos da analítica do belo parecem encontrar concordância com a teoria adorniana. São eles: “Belo é o que apraz universalmente sem conceito” (pg.64); e belo é “a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim”. (pg.82). Os dois aspectos são tratados com mais detalhes ao longo deste capítulo. Vale ressaltar que o primeiro momento da analítica do Belo é enfaticamente refutado por Adorno: “Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante a complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo.” (pg.55). Os trechos foram retirados de: Immanuel Kant. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: 1993.

²⁴ Immanuel Kant, *Op.cit.*, pg.82.

servir como apoio ao corpo, ou seja, sua forma é determinada por seu conceito que pressupõe tal função.

Mas em alguns objetos este fim parece ser intangível. Não é possível determiná-lo, embora seja possível perceber que o objeto foi ordenado de tal forma e de acordo com uma certa regra. Nenhum conceito dá conta da causalidade por trás da disposição dos elementos presentes naquele objeto.

Quando isso acontece, quando precisamos unir a multiplicidade sensível, mas não encontramos um conceito que a abarque, então temos o que Kant chama de “livre jogo”. As faculdades de imaginação e entendimento ficam em tal disposição que nenhuma das duas se sobrepõe à outra. Quer dizer, nem o conhecimento dá conta da multiplicidade de relações possíveis apresentadas pela imaginação, nem a imaginação se curva à conformidade às leis do conhecimento. Tal relação tende a se manter porque é harmônica e prazerosa para o sujeito.²⁵

Como isso retorna na teoria adorniana? Adorno atribui a falta de finalidade possível nas obras de arte à sua origem mágica. Ainda que os rituais tenham feito a separação entre homem e natureza, para que o primeiro dominasse a segunda, com o desenvolvimento racional a magia renuncia à pretensão de uma influência efetiva no mundo.

A especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem [a origem mágica, A.P.].

²⁵ Cf. Verlaïne Freitas. *Unidade instável: o conceito de forma na Teoria Estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: FAFICH / UFMG, 1996, pg.13-4.

O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma.²⁶

O conteúdo é sinônimo da história sedimentada na arte. Se por um lado existe a razão e seus princípios abstratos, por outro a arte não pode se furtar de sua origem mágica e de sua correspondência imagética. Os dois modos de conceber o mundo, não opostos, mas distintos, são sedimentados e convivem em tensão dentro de cada obra.

Mas apenas a origem mágica não explica a relação com o conceito kantiano. Vamos adiante: segundo Adorno a arte teria a função cultural de mostrar ao homem um mundo que não é idêntico ao dele, contrariamente ao que faria a Indústria Cultural, que apresentaria um mundo idêntico, porém idealizado, criando uma satisfação ilusória no sujeito. A obra de arte não poderia ceder à pressão pela síntese, portanto, ela deve manter a evocação de um mundo qualitativamente outro. Dar uma imagem positiva, realizar a utopia da reconciliação entre sujeito e objeto, seria o mesmo que contradizer tal idéia.

Em outras palavras, a arte não pode dar imagens positivas do mundo, ela deve deixar aberto um espaço para que o sujeito possa atuar, refletir, imaginar. Para manter seu potencial crítico a arte precisa se abster de dar a imagem pronta de um mundo reconciliado e deixar ao sujeito a possibilidade de construí-la.

A obra de arte deveria, portanto, utilizando as palavras de Kant, estabelecer o “livre jogo” entre imaginação e entendimento. Seus elementos são ordenados de tal maneira que supomos uma finalidade implícita, sem poder determiná-la por conceitos. Mas é

²⁶ TE, pg.161

impossível determinar o “para quê” desse objeto. A arte não “serve” para nada, ela recusa a utilidade imediata. Ainda que ordenada em uma forma, qualquer incursão do entendimento diante de uma obra de arte é barrada pela abertura de uma constelação infinita de possibilidades de interpretação.

Só é possível compreender uma obra a partir da aceitação do jogo cognitivo e sensível estabelecido por ela: a partir de suas regras internas. O emprego direto de conceitos do entendimento na experiência estética é insistentemente frustrado, já que a arte subverte absolutamente tais conceitos.

Um dos primeiros movimentos do Modernismo, o Impressionismo, propunha a superação simultânea do clássico e do romântico, retomando uma relação direta com o mundo, “libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade”.²⁷ Nenhuma experiência com as coisas poderia ser determinada por nada prévio. A idéia era criar uma arte que conseguisse ignorar qualquer modelo de sensibilidade ou entendimento já consolidados e promover experiências estéticas que pudessem acontecer como se fossem pela primeira vez. A apreensão “mecânica” da realidade era a tentativa da efetivação dessa neutralidade anterior à experiência, proposta que, não por acaso, inicia um diálogo muito próximo entre a representação do mundo na pintura e sua apreensão instantânea pela fotografia.²⁸

Mas as obras não caem na completa derrição como muitas vezes se coloca. No jogo estabelecido, mesmo não havendo efetivamente o conhecimento, há a indicação de sua

²⁷ Giulio Carlo Argan. *Op.cit.*, pg.75.

²⁸ Sobre a relação da arte com o surgimento da fotografia falaremos no capítulo 3, a partir da discussão de Walter Benjamin em seu texto “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”.

possibilidade. Isso está presente tanto na estrutura do fenômeno do belo kantiano quanto no conceito de obra de arte de Adorno. Elementos da razão estão presentes e há uma coerência interna, uma lógica, em cada construto artístico.

O ponto que se quer insistir até aqui é sobre a capacidade da forma artística de propor uma outra ordem em que os particulares podem ser articulados sem que se promova a síntese violenta da razão instrumental, sem que se valha da rigidez racional da realidade empírica. A ordem diferenciada seria a busca por se falar mais verdadeira e criticamente do estado de coisas no qual estamos inseridos, em que cultura e natureza estão definitivamente cindidos: e não é uma aparência de reconciliação dada, por exemplo, pela Indústria Cultural, que sanaria a questão. Ao contrário, é a constante tensão entre a unidade da forma e sua insuficiência que consegue dar voz aos particulares normalmente abafados em uma identidade forçada.

*

O contexto para se falar especificamente do conceito de forma já foi dado. Seguindo os próprios caminhos da discussão de Adorno, passaremos agora à explicação mais estrita do conceito de forma.²⁹ O filósofo inicia um de seus parágrafos dedicados a este conceito com o seguinte trecho: “[...] a substância de todos os momentos de logicidade ou, mais ainda, a consonância das obras de arte é o que se pode chamar sua forma”.³⁰

²⁹ Embora nossa tentativa aqui seja a de fazer um estudo no sentido de definir conceitos utilizados por Adorno em sua *Teoria Estética*, esgotar qualquer um deles é praticamente impossível pelo próprio procedimento de estudo que Adorno utiliza: o de construir constelações que cerquem o objeto, mas que nunca o fixam em definitivo.

³⁰ TE, pg.162

Segundo Adorno, tal conceito de forma se confundiu, em alguns artistas modernos, com conceitos como os de simetria e repetição. O questionamento de tudo o que diz respeito à arte coloca em cheque a unidade – freqüentemente tomada como sinônimo de forma – e tenta substituí-la por tais elementos. Mas a tentativa revela-se como um recurso vão:

Não há necessidade de contestar que, se se quisesse reduzir o conceito de forma a invariantes, a semelhança e a repetição apresentariam o mesmo desenvolvimento que o seu contrário, a dissimetria e o contraste. [...] As análises musicais [...] mostram que mesmo nas obras mais desorganizadas e mais opostas à repetição existem analogias, que numerosas partes correspondem a outras em quaisquer características e que apenas pela referência a elementos idênticos é que se realiza a não-identidade procurada; sem nenhuma semelhança, o caos permaneceria, por seu turno, um invariante.³¹

Portanto tal concepção de forma apenas como um elemento constante não é válido. Para Adorno este é um exemplo de como tal conceito, por ser central para a estética como representação do fato concreto da arte, normalmente não é pensado a fundo, mas definido por conceitos superficiais. E exatamente por ser central, o esforço em pensá-lo deveria ser redobrado. Afinal, é o conceito de forma que “assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica”.³²

Igual equívoco é o de conceber a forma como oposição ao que é poetizado, ao que é pintado, enfim, à multiplicidade sensível transposta para arte. Se assim o fosse, a forma se configuraria como algo de imposto, de forçado. Ao contrário, a forma deve emergir daquilo que é formado *sem violência*. E a relação precisa ser recíproca: se a forma emerge do formado – seu conteúdo – este também só é possível a partir da forma: o

³¹ TE, pg.162-3

³² TE, pg.163

conteúdo revela-se como “impulsos miméticos arrastados para esse mundo das imagens que é a forma”.³³

Se a forma não é apenas oposição à multiplicidade sensível, tampouco é apenas subjetividade. Igualá-la ao subjetivo diz apenas que tudo o que está ordenado por uma forma foi esteticamente mediado, tudo o que na arte é artístico. A generalidade da definição de forma, na verdade, pouco define. Ainda que parta também da subjetividade, “a forma nas obras de arte é essencialmente uma determinação objetiva”.³⁴

A última objeção que se deve considerar sobre definições de forma é que, embora seja uma determinação objetiva, não se pode confundi-la com relações matemáticas, a despeito do que palavras como “logicidade” e “consonância”, além do que já se disse acima sobre as relações de causalidade e tempo, podem nos remeter. Sobre isso Adorno explica: “[As relações matemáticas, A.P.] não são porém a forma, mas o seu veículo, o meio de preformação do sujeito, pela primeira vez liberto e entregue a si mesmo, enquanto material concebido como caos e sem qualidade”.³⁵

Adorno cita o exemplo do dodecafonismo que, aos moldes do que dissemos de Mondrian nas artes plásticas, se valeu sobremaneira de relações apropriadas da matemática no processo de formação do material musical. O material é pré-formado a partir de relações quantitativas, “séries em que nenhum som deve ocorrer antes que o

³³ TE, pg.163

³⁴ TE, pg.164

³⁵ TE, pg.164

outro apareça”³⁶, e construído até o limite em que o caráter expressivo eclode. O rigor lógico de tais procedimentos artísticos precisa ser levado até o limite que ele negue a si mesmo. Somente a busca pela totalidade formal em detrimento de seus elementos heterogêneos – a multiplicidade sensível – recairiam em formas grosseiras e inexpressivas. Além disso, a busca por se falar universalmente a partir de formulações abstratas e universais elimina absolutamente o traço da particularidade que a arte quer manter.

Já dissemos até o momento que a forma é “a substância de todos os momentos de logicidade”, que é “uma determinação objetiva” nas obras de arte, e ainda, que é aquilo “que assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica”. A tais idéias acrescentamos mais um definição dada por Adorno:

[...] a forma estética é a organização objetiva de tudo o que no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efetivamente um desdobramento da verdade.³⁷

A explicação evidencia mais uma vez porque forma e relações matemáticas não podem coincidir. A arte mantém, o quanto é possível, o diverso em sua unidade formal. A violência conceitual que reduz todos os particulares a conceitos universais é contraposta a uma síntese dinâmica, em uma unidade que não é estável.

Por um lado, qualquer que seja a idéia, é preciso que ela tenha uma formulação sensível para que possamos percebê-la. Na arte isso é ainda evidente porque “[...] através da

³⁶ TE, pg.164. Sobre a relação de construção e expressão, ou mesmo da dialética entre forma e expressão, trataremos no capítulo 3 deste trabalho.

³⁷ TE, pg.165

forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante sua existência”.³⁸ Sem uma unidade, ainda que não seja uma definitiva, não há como fazermos a experiência com a obra de arte, não há como manter o apelo para a sensibilidade. Sem uma forma sensível não falamos de obras de arte, mas de idéias abstratas. A existência empírica da arte tanto permite sua separação com o mundo na medida em que apresenta uma ordenação qualitativamente diversa da ordinária, quanto a coloca como parte do mesmo contexto que pretende negar. Por seu caráter crítico diante do mundo, e pelo modo como organiza seus elementos minimizando o quanto é possível a violência da síntese, Adorno chama a forma de “elemento anti-bárbaro da arte”.³⁹

Ao mesmo tempo em que a forma é condição de existência da obra de arte, ela se mostra insuficiente para circunscrever a totalidade do que seria uma obra. Forma não é sinônimo de arte, mas apenas um momento desta que marca sua separação com relação à empiria. Forma por si só não é garantia de artisticidade, assim como não o são os outros elementos separados, como material, conteúdo, entre outros.

A questão da forma aparece sempre acompanhada da idéia de que a síntese efetuada não é definitiva, mas processo. E o fato de não se fixar definitivamente é condição de sua diferença com as sínteses conceituais: a evidência da impossibilidade faz a crítica direta à afirmação presente em produtos típicos da cultura de massa. A arte se recusa a instituir modelos ou conceitos e, a partir dessa síntese dinâmica⁴⁰, coloca até mesmo sua própria existência em cheque.

³⁸ TE, pg.165

³⁹ TE, pg.165

⁴⁰ A questão da efemeridade na arte é um dos assuntos chaves do terceiro capítulo desse trabalho. Por hora a idéia é apenas introduzir o ponto em que ela se relaciona com o conceito de forma, que será apenas brevemente tratado no último capítulo para evitar redundância.

Qualquer momento pode, na arte, negar-se, mesmo a unidade estética, a idéia de forma, que tornava essencialmente possível a obra de arte como uma totalidade e a sua autonomia. Nas obras modernas muito elaboradas, a forma tende a dissociar a sua unidade, quer por mor da expressão, quer como crítica da essência afirmativa.⁴¹

Por outro lado, seria ingênuo negar a forma como síntese. Como dissemos anteriormente, é preciso uma formulação sensível mesmo para percebermos a existência de uma obra e para que haja o apelo à sensibilidade. A forma é o que nas obras de arte as torna obras de arte. Ainda que tal elemento comporte ao mesmo tempo a ordem e os impulsos miméticos, ele limita aquilo que é formado. Se assim não fosse, a arte e aquilo que sofre o processo de formação não apresentariam mais diferença. Por não conseguir recusar absolutamente a supressão do diverso, Adorno diz que a arte mantém seu resquício que a iguala à síntese formal: “a forma [da arte, A.P.] é a sua amoralidade”.⁴²

A partir daqui é preciso articular mais dois outros elementos a fim de dar continuidade aos desdobramentos do conceito de forma. Se por ora fica a idéia deste elemento como uma certa “ordenação”, “síntese”, é preciso buscar o que está sob esta síntese, o que a constitui e como a constitui. São dois elementos os que aparecem com destaque na *Teoria Estética* nesta questão: conteúdo e material. Se a forma traz o traço da autonomia na medida em que impõe como condição sua separação relativamente ao mundo empírico, conteúdo e material trazem à cena o contraponto que constitui a dialética que define a autonomia, a saber, a heteronomia da arte ou sua conexão com a contingência.

⁴¹ TE, pg.162

⁴² Com relação a esse aspecto Adorno lembra a crítica de Nietzsche para quem a arte mantinha, negativamente, a separação entre forma e vida, quando na verdade a própria vida deveria comportar os valores “aprisionados” na idealidade da arte. A frase e a referência a Nietzsche estão na *Teoria Estética*, pg.166.

Os três elementos não possuem uma separação exata para Adorno, diferente do modo como normalmente se lida com eles. A dificuldade aparece em diversos trechos, tais como este: “A dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo [...]”.⁴³ A forma, então, aparece como uma mediação necessária do conteúdo, como o elemento que destaca a simples matéria da empiria e a resignifica como obra de arte. Vamos tentar então fazer uma aproximação de cada um dos elementos, sempre tendo como referência sua relação com a forma.

*

Retomemos o fio da discussão: dissemos que a forma estética, ao mesmo tempo em que mantém a violência da síntese, comporta a dispersão do sensível. Em outras palavras, de um lado marca sua separação relativamente ao mundo empírico e, por outro lado, tira todos os seus elementos do mesmo. Uma questão bem interessante sobre a relação entre sujeito e objeto nasce daqui:

A campanha contra o formalismo ignora que a forma, a qual é devida ao conteúdo, é em si mesma um conteúdo sedimentado; isto, e não a regressão à conteudalidade pré-artística, confere o seu objeto ao primado do objeto na arte.⁴⁴

O modo diferenciado de conhecimento que apresentamos através do conceito de forma, ou seja, um modo que nega o procedimento da lógica formal, reaparece com outra perspectiva. Aqui se exalta o “primado do objeto”: cresce sua importância diante de um sujeito que não é mais o responsável por dar sentido ao mundo a partir de si e de conceitos abstratos, mas que precisa ir até o mundo para defini-lo e ser definido.

⁴³ TE, pg.162

⁴⁴ TE, pg.166

Nota-se como fica difícil separar absolutamente cada elemento de uma obra de arte e como eles só podem ser definidos em relação uns aos outros. Em diversos trechos Adorno chama a atenção para os limites tênues entre eles e como, por vezes, atuam em posições diferentes. Por exemplo: “Tudo o que aparece na obra de arte é virtualmente conteúdo tal como forma, ao passo que esta permanece, no entanto, o meio de definição do que aparece e o conteúdo permanece o que se define a si mesmo”.⁴⁵

Mas a forma se mantém sempre como mediação para o conteúdo da obra. Em outras palavras, a obra nunca é entendida como dado imediato, mas através de uma rede de relações estabelecidas no momento da forma. O conteúdo da obra de arte não coincide com o que se lê nas partes, na simples soma de seus itens constituintes, ou então se igualaria à síntese racional utilitária. Mas vai se construindo na rede de relações de transformação do material rumo a uma forma. Tanto um trabalho que respeita as exigências do material, quando uma forma que abriga seus elementos em uma síntese não repressiva, “costuram” aquilo que deixará transparecer a história, ou seja, o conteúdo das obras.

É preciso chamar a atenção para o fato de que aquilo que se entende aqui por conteúdo não é dado pelo conjunto dos elementos que compõe uma obra. Não é a soma de significados que cada um traz em si, já que no momento em que são colocados sob uma forma, são refratados pela mesma. A forma refrata elementos retirados da empiria de modo que estes aparecem resignificados, deslocados de seu sentido costumeiro. Caso se

⁴⁵ TE, pg.167

mantivessem sem a citada refração, então em nada a arte se diferenciaria da razão instrumental na apropriação e transformação de elementos sujeitos a uma forma.

A mediação entre forma e conteúdo traz a possibilidade de permanência da multiplicidade do segundo elemento. Se as partes não são simplesmente unificadas, a diversidade do conteúdo se mantém na tensão unificadora da forma que, por sua vez, mantém uma coerência interna sem conseguir jamais se fechar definitivamente. Se a forma traz a marca da autonomia e é mediação para o conteúdo, ela faz o movimento também de tensão com a heteronomia trazida pelo conteúdo. O projeto da forma de concluir, portanto, é ilusório já que irrealizável.

O conteúdo ressoa o momento histórico, a vivência coletiva. Mas sua relação não se dá com a submissão da forma a regras prévias, quer dizer, mesmo com a carga histórica, o conteúdo não é um conjunto normativo para a forma. O diálogo dos elementos se dá sem que um se subtraia, sem que percam suas identidades, sem que formem uma síntese simplista do que podem ser. E esse “respeito” diz muito mais verdadeiramente das coisas do que uma suposta onipotência da “razão esclarecedora”. Em uma passagem bastante conhecida, Adorno explica em poucas palavras a relação forma/contéudo: “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade”.⁴⁶

Se a forma se constituiu como o momento especificamente artístico da obra – diferentemente de material e conteúdo que permitem sua parcela não-estética – ela ao

⁴⁶ TE, pg.16

mesmo tempo constitui-se como conteúdo em sua dimensão histórica. As contradições da sociedade se refletem como problemas, como tensões colocadas ao artista na construção e ordenação dos elementos materiais da obra. O caminho que surge desse trabalho de busca por resoluções dos antagonismos que se refletem na arte vai se sedimentando e transformando o fazer artístico. Nesse sentido a dinâmica social retorna à forma e a transforma. A obra de arte se configura como momento apenas e, ao mesmo tempo, como toda a história nela sedimentada.

Há, ainda, o elemento entre forma e conteúdo, que faz a mediação entre os dois: o material. Este, mais aproximado (porém não coincidente) do conteúdo, não se restringe à fisicidade, mas também contém em si o elemento histórico. Não é necessário insistir no ponto de que a relação dos três é necessária para que exista uma obra. Por hora deixaremos apenas aquilo que é fundamental sobre o conceito de material, já que o capítulo seguinte se dedica ao assunto. Aqui fica apenas o que é mais diretamente relacionado com a questão da forma.

*

Retornamos mais uma vez ao fato de que os elementos mantêm estreitas ligações entre si, não sendo possível colocá-los em categorias estanques: “Contra a divisão pedante da arte em forma e conteúdo, é preciso insistir na sua unidade e, contra a concepção sentimental da sua indiferença na obra de arte, insistir no fato de a sua diferença subsistir ao mesmo tempo na mediação [...] Do ponto de vista conteudal, o conceito de material é o que mais satisfaz à distinção mediatizada”.⁴⁷

⁴⁷ TE, pg.169

Mas logo de início Adorno também marca a diferença entre material e conteúdo, diferença bastante tênue, que nos dá pistas do que cada um quer dizer. O segundo seriam “situações flutuantes”, “o que acontece”, ou ainda, “os episódios, os motivos, os temas” de uma obra de arte. O primeiro se define pelo “que é formado”. Em outras palavras, o material:

[...] o material é 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.⁴⁸

O material é aquilo que passa pelo processo de formação, que é trabalhado rumo à unidade formal. Diferencia-se da simples matéria por ser necessariamente mediado esteticamente. A diferença com relação à racionalidade das outras esferas é que, aqui, a racionalidade que rege essa síntese é feita de modo que as partes não se submetam a regras exteriores. As regras são imanentes ao processo. Os elementos materiais, ou seja, a multiplicidade sensível, não é apaziguada. Outra vez a tensão entre múltiplo e síntese surge em um novo elemento, sob um outro aspecto.⁴⁹

*

Apenas para apontar algumas questões que surgem com o modo como Adorno ordena a relação forma/contéudo/material, faremos algumas considerações a respeito do caráter

⁴⁸ TE, pg.170

⁴⁹ Não nos alongaremos na questão do material nesse momento, já que ele é tema central do capítulo seguinte, ao lado de outros elementos como a técnica e o progresso.

de verdade da arte. Tal caráter se liga mais à questão do conteúdo: o conteúdo das obras de arte é a história sedimentada. O caráter de verdade seria a possibilidade de leitura desta história de modo que os conflitos vividos por nós e não conscientes se revelem. Não se trata, portanto, de uma verdade imutável e abstrata, mas de uma verdade construída sobre bases materiais, sobre um movimento histórico. Não podemos perder de vista que filosofia e arte precisam caminhar juntas, especialmente com relação à possibilidade de leitura desta verdade, já que a consciência crítica dos conflitos sedimentados na arte não é dada sem nenhuma mediação. Pelo contrário, a verdade é cifrada, repousa numa complexa rede de elementos sensíveis e racionais minuciosamente articulados na produção de cada obra.

Segundo Adorno, toda obra de arte é um enigma, algo que convida ao desvelamento e esse convite reside no compartilhamento de elementos já familiares ao nosso entendimento. O enigma não está, portanto, em sua composição, mas é relativo ao conteúdo de verdade das obras. Este é que precisa ser desvelado. A obra, “porque carece de juízo (*Urteil*)”⁵⁰, não consegue dar a resposta do enigma por si só. E como tal caráter de enigma se relaciona com uma suposta verdade presente na arte?

O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica.⁵¹

A necessidade da relação entre filosofia e arte, que para Adorno é o que justifica a estética, reforça a tese de que não há como entender uma obra apenas por sua parcela sensível. Sua interpretação depende da tensão entre as esferas do sensível e do racional.

⁵⁰ TE, pg.148

⁵¹ TE, pg.149

Se assim não o fosse, a linha que demarca a separação da arte com as outras esferas não existiria, não a colocaria numa lógica diferenciada de quaisquer outras.

Mas uma consideração precisa ser feita sobre o caráter de verdade. Ainda que ele, para ser desvelado, precise da filosofia, Adorno esclarece que não se trata de encontrar a “Idéia” na obra de arte. Esse teria sido o erro do idealismo que “reduz as obras a exemplos da Idéia como algo de sempre idêntico”.⁵² Isso significaria dar determinações para a arte externas a ela mesma, o que faria com que a arte permanecesse impenetrável à fruição do sujeito.

Adorno comenta sobre a relação entre as áreas: “A filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico”.⁵³ E a verdade na arte se constitui sempre em relação ao desenvolvimento rigoroso da forma. Isso porque as obras mais bem trabalhadas se esquivam à simples aparência, à uma resolução fácil dos antagonismos sedimentados em uma obra, mas que logo se revela como falsa:

Quanto mais profunda e totalmente as obras são formadas, tanto mais rebeldes se tornam contra a aparência organizada [...] as obras inteiramente organizadas, pejorativamente chamadas de formalistas, são as mais realistas por estarem em si realizadas e porque só em virtude de tal realização realizam também o seu conteúdo de verdade, o seu elemento espiritual, em vez de apenas o significarem.⁵⁴

Fazemos apenas a ressalva de que somente a auto-transcendência da obra não lhe garante o caráter de verdade. Para Adorno muitas obras são verdadeiras, mas na

⁵² TE, pg.149

⁵³ TE, pg.151

⁵⁴ TE, pg.150

revelação de uma falsa consciência. Ou seja, o que se depreende delas não é a verdade, mas a constatação de uma mentira. Embora pareçam, e o sejam em alguma medida, movimentos opostos, a revelação de uma falsa consciência também contém em si uma certa verdade: a de que a consciência autêntica ainda não existe para um sujeito irremediavelmente cindido e não totalmente ciente de sua situação no mundo.

Se procurávamos uma oposição à aparência de uma vida plena, dada por produtos culturais, por exemplo, a questão do caráter de verdade parece nos fornecer algumas pistas de como a arte se constitui como um universo qualitativamente distinto. Adorno constrói uma crítica do modo como a racionalidade ocidental se desenvolveu. A fim de dominar a natureza, o homem partiu em um caminho de aprofundamento da separação entre esta e a cultura. O caminho da racionalidade desenvolve-se não no sentido de conhecer, mas de submeter a alteridade a fins práticos, como no trabalho da ciência e da técnica. Todo o conhecimento é regido por regras abstratas às quais deve-se referir tudo o que ocorre no mundo.

Insiste-se no caminho inicial mesmo da filosofia, de supervalorizar o “mundo das idéias” e desprezar dados que venham do “mundo sensível”. A arte teria a proposta e a capacidade de fazer o caminho inverso ao procurar superar esse modo de lidar com o mundo com a recuperação de um modo diferenciado de conhecimento: a mimesis, sinônimo, aqui, de resgate da dimensão concreta do conhecimento.

Não se trata de negar os avanços conseguidos pela razão e pela técnica até aqui, mas de fazer uma negação determinada daquilo que há de falso nesse tipo de conhecimento. A aproximação imagética de quem conhece e do que é conhecido permite a identificação

com a alteridade, a permanência e o respeito desta. Transposta para a arte, a mimesis reaparece na esfera estética através do conceito de expressão artística: um de seus significados apresenta um jogo no qual obra e sujeito não mantêm uma separação exata, mas se confundem quando o segundo se abandona ao jogo mimético exigido pela primeira.

Não propõe-se tampouco um retorno à uma “proto-racionalidade”, mas da superação do estado de coisas atual que usualmente concilia de um jeito falso antagonismos presentes na realidade. O resultado é a inconsciência do sujeito sobre sua própria condição no mundo e sobre suas relações com os outros homens. O que muda na arte é que ela encara os conflitos de frente, mantêm as tensões, de resiste à síntese, ainda que isso comprometa sua possibilidade de existência: sem uma forma, que não deixa de ser uma síntese, não há obra de arte.

Mas não podemos nos esquecer de que a arte também não consegue se esquivar absolutamente da aparência. A síntese da forma artística, ainda que não seja definitiva, não deixa também de ser síntese. Traduz-se como aparência de resolução, na medida em que as contradições não se resolvem pelo fato de se ordenarem em uma forma. A arte, quando se manifesta sob uma forma, cria a ilusão de que o conflito foi resolvido naquela suposta síntese final. No entanto tal unidade nunca é pacífica como uma síntese conceitual, mas tensa e, mais uma vez, dinâmica. A forma é, em sua essência, o constante conflito entre a síntese que ela pretende com os particulares e a multiplicidade que nunca se dobra a ela.

Qualquer obra de arte deveria, através de relações mediadas e por vezes bastante complexas, conter as contradições que experimentamos de modo não refletido na vivência cotidiana. O potencial crítico da arte está dado, o que, ainda assim, não é garantia de que conseguirá ser apreendido por quem quer que tome contato com a obra. Adorno deixa claro que, para o contato com a arte é necessária uma sensibilidade que a alcance, que consiga se abandonar ao jogo estético e racional colocado por cada obra.

“Il faut être absolument moderne.”

Arthur Rimbaud

CAPÍTULO 2

MATERIAL, TÉCNICA, PROGRESSO

A frase de Rimbaud – citada por Adorno em sua teoria estética – não foi escolhida como epígrafe deste capítulo por acaso: ela tanto é índice do que Adorno concebe por material na arte como da crítica à estética adorniana, por vezes classificada como datada e insuficiente se pensada em referência ao contexto contemporâneo de arte. Para alguns comentadores, sua estética chega a ser conservadora.

O filósofo cita Rimbaud ao falar sobre a escolha e uso dos materiais na arte. Mas “ser absolutamente moderno” não se restringe aos materiais: se estende a toda arte. Adorno diz que a arte precisa recusar qualquer modelo prévio e deve buscar sempre o novo: a força de seu potencial crítico residiria no choque causado pelo ainda inédito.

A apologia do novo, de fato, é um fenômeno característico das vanguardas artísticas já em fins do século XIX. E por Adorno falar da obrigatoriedade do novo para a arte é que alguns vêem limites históricos em sua estética. Com o enfraquecimento e transformação das vanguardas e a mudança para a arte chamada de “contemporânea” – normalmente classificada por historiadores da área como aquela feita a partir da segunda metade no século XX, especialmente a partir dos anos 60 –, a arte parece de fato ter encontrado

outras questões como motivadoras de produção e ter superado a discussão do próprio conceito de arte ou qualquer outro ligado à obrigatoriedade do novo. Tais questões não desaparecem absolutamente, mas são incorporadas de tal modo que ressurgem como elementos das técnicas, dos materiais, dos procedimentos artísticos.

Não pretendemos aqui refutar todas as críticas contra a estética adorniana, mas apenas demonstrar que o filósofo deixa aberturas de interpretação que podem, em alguma medida, responder às críticas por vezes precipitadas sobre os limites de sua teoria. Em outras palavras, suspeitamos que a teoria de Adorno, conforme a abordagem, ainda demonstra fôlego para questões da arte atual. Para tanto nos apoiamos, neste capítulo, principalmente no conceito de material e naquilo que o envolve.

Tomemos como exemplo a crítica que Marc Jimenez faz à estética adorniana. Jimenez se detém exatamente na questão do novo ao comentar como Adorno entende a arte:

[...] toda modernidade envelhece e acaba por tornar-se clássica; é preciso, pois, promover constantemente as obras que evidenciam uma modernidade radical, aquelas que absorvem os materiais e os processos tecnicamente mais elaborados na época em que são criados. Adorno toma a Rimbaud sua fórmula: “É preciso ser resolutamente moderno”.⁵⁵

Ainda de acordo com Jimenez, Adorno teria perdido o caminhar da arte e suas referências seriam apenas aquelas tipicamente modernas:

No domínio das artes plásticas [Adorno, A.P.] menciona os impressionistas alemães, Klee, Kandinsky, Picasso, mas ignora os movimentos dos anos 60. Suas

⁵⁵ Marc Jimenez. *O que é estética?* Tradução de Fulvia Moretto. São Leopoldo: Ed.Unisinos, 1999, pg.356.

únicas alusões visam a denunciar indiretamente todas as tendências que procuram, em sua opinião, destruir a própria noção de obra, como a *action painting*, a arte conceptual, os *happenings* ou a arte bruta.⁵⁶

Apenas para darmos uma idéia mais completa da crítica do comentador a Adorno, citamos ainda um último trecho onde seu posicionamento fica bastante claro, especialmente com relação à insuficiência da estética adorniana para a arte mais atual:

[Adorno, A.P.] rejeita todas as formas modernas de mediações culturais que permitiriam concretamente a partilha das verdadeiras experiências estéticas. Esta recusa de qualquer compromisso com o universo da comunicação marca os limites históricos da teoria de Adorno no momento em que se impõe de forma irresistível a guinada cultural da estética.⁵⁷

A “guinada cultural estética” se refere exatamente aos movimentos artísticos surgidos na segunda metade do século XX. A morte das primeiras vanguardas, o surgimento e morte de novas vanguardas, a tentativa de ruptura com o ideal da arte moderna, o distanciamento de questões políticas, além do crescimento inesperado de um mercado de arte são alguns fatores que marcariam a superação da arte moderna.⁵⁸ A arte posterior aos anos 60 parece de fato ter se desvencilhado de questionamentos surgidos no início do século, talvez pela percepção de que tais questionamentos já não fizessem mais sentido: estavam historicamente datados e esgotados do ponto de vista estético.

Se Jimenez parece estar em sintonia com a história que se desenrola no cenário artístico, e disso não há dúvida, qual seria o ponto em que sua crítica a Adorno não procede? Para responder à questão, é preciso que passemos à explicação mais detalhada do que o

⁵⁶ TE, pg.349

⁵⁷ TE, pg.360

⁵⁸ TE, pg.361

filósofo diz sobre o progresso na arte, especialmente no que se refere à sua produção: o trabalho do artista, a escolha e utilização dos materiais, e finalmente como se dá a apropriação de elementos característicos do mundo reificado. Ao final retornaremos à discussão e tentaremos fazer um contraponto às críticas de Jimenez.

*

O progresso na arte, para Adorno, não se desenrola de modo tão contínuo quanto aquele visto em outros campos como o da técnica e da ciência. Já temos uma pista disto no que o filósofo diz sobre a forma artística: esta é conteúdo sedimentado ou, poderíamos dizer, história sedimentada. A arte e a sociedade mantêm uma correspondência com relação ao seu desenrolar, e ambos abrigam, simultaneamente, evoluções e involuções. Em síntese: na arte “[...] há tanto e tão pouco progresso como na sociedade”.⁵⁹

Adorno critica o modo como Hegel concebeu o desenvolvimento artístico. Seu sistema, que classifica a arte como um “desdobramento da verdade” – e sobre isso Adorno não discorda –, peca por entender a evolução artística como apenas uma manifestação da evolução do espírito. O fim da arte é proclamado pela fé que Hegel possui no efetivo progresso do espírito. “Que, segundo Hegel, a arte houvesse de um dia ter sido o grau adequado do espírito e já não o seja mais, traduz a confiança no progresso real da consciência da liberdade, confiança que foi amargamente decepcionada”.⁶⁰

Para Adorno, Hegel não soube ler nas manifestações mais modernas da arte o reflexo da sociedade. A “melhor arte” – a arte clássica – aquela que apresentava um equilíbrio

⁵⁹ TE, pg.234

⁶⁰ TE, pg.235

perfeito entre matéria e espírito, já havia sido feita. Daí em diante o único caminho é a morte da arte, de sua materialidade, já que esta não mais comporta o espírito. O otimismo hegeliano com o progresso histórico da razão não considera, portanto, o caminhar cheio de antagonismos do qual nos diz Adorno.

Vale lembrar que a arte à qual se refere Hegel como aquela portadora dos sinais do seu fim é a arte romântica, aquela de artistas como John Constable e Willian Turner, figuras que abrem as portas para o Impressionismo, anos mais tarde. E a aparente confusão da arte que se vê no momento, a degenerescência atribuída a esta arte, pode ser lida como o reflexo do que se experimenta na sociedade. Diz Adorno:

A natureza oprimida costuma manifestar-se mais puramente nas obras acusadas de serem artificiais, que progridem até ao extremo segundo o estado das forças produtivas técnicas, do que nas obras prudentes cujo *parti-pris* em favor da natureza está tão perto da real dominação da natureza como o amigo da floresta o está da caça. Não se deve proclamar nem negar um progresso na arte.⁶¹

Em outras palavras, “a dificuldade em julgar geralmente sobre o progresso da arte está ligada à estrutura da sua história. Esta não é homogênea”.⁶² As críticas constantemente encontradas na história da arte, que acompanham cada virada estética, ou seja, a tentativa frustrada de seus comentadores em classificá-la sob determinado conceito ou estilo que já lhes é familiar é, para Adorno, reacionária: “É impossível projetar uma teoria da história da arte sem contradições: a essência da história da arte é em si contraditória”.⁶³

⁶¹ TE, pg.235

⁶² TE, pg.235

⁶³ TE, pg.237

Mais uma vez, as histórias da arte e da sociedade se correspondem de alguma forma. A estrutura social de um momento é mediação para a arte e a determina em certa medida. Os artistas precisam lidar com os antagonismos sociais sedimentados na arte. Períodos históricos constantes não trazem desafios e transformações estéticas expressivas: “[...] em transformações estruturais sociais abruptas, como a pretensão de uma burguesia ascendente a erigir-se em público, os gêneros e os tipos estilísticos modificam-se de modo brutal”.⁶⁴

As ordenações históricas das sucessões de modelos estéticos são, portanto, sempre e em certa medida mecânicas. Não é possível construir uma história evolutiva perfeitamente encadeada entre obras ou estilos. Sequer um mesmo artista apresenta sempre uma linha evolutiva coerente de seu trabalho. Alguns retornam à questões e procedimentos anteriores de sua obra ou partem para experiências absolutamente inesperadas.

Podemos citar o exemplo historicamente destoante de Paul Gauguin, que se recusa a qualquer associação a movimentos artísticos de sua época e parte em uma busca – talvez um tanto ingênua – de uma natureza mítica e supostamente mais pura do ser humano (vale lembrar, ato semelhante ao de Rimbaud em viagem à África). Acredita que é preciso se afastar de uma Europa industrialmente desenvolvida que, com seu progresso, corrompe toda e qualquer experiência humana autêntica. Parte em expedições pela Martinica e Polinésia em busca de povos distantes.

Sua vontade de “rejuvenescer” numa mítica barbárie é uma sugestão ao mundo “civilizado” para que inverta sua rota. E tal sugestão era particularmente oportuna

⁶⁴ TE, pg.236

num momento em que o mundo “civilizado” sustentava seu progresso sobre a não-civilização, o escândalo moral do colonialismo. ⁶⁵

Gauguin anda na contramão de um cenário fortemente marcado pelo impressionismo de Monet e Cézanne: não está atrás da captura de um instante, mas acredita que as sensações trazidas pela memória são tão reais quanto a apreensão do mundo à maneira dos impressionistas. Produz uma pintura que retoma fortemente a figuração e utiliza cores e formas de maneira bastante distinta. Ainda que tenha se retirado do cenário artístico europeu para desenvolver suas próprias questões estéticas, acaba por influenciar o cenário que recusa: os *fauvistas*, que surgem na cena artística como um desdobramento do grupo dos impressionistas são, em grande medida, herdeiros de Gauguin.

O exemplo basta para entendermos a visão de Adorno sobre a história da arte. Ainda que seja desigual, heterogênea, apresenta uma certa coerência perceptível apenas com o devido distanciamento. Segundo Adorno, o que é comum aos artistas é a

[...] unidade do problema. O progresso, a negação do que existe por novos começos, tem lugar no interior desta unidade. Problemas, quer porque não foram resolvidos por obras anteriores, quer porque nascem das suas próprias soluções, aguardam o seu tratamento e isso força por vezes a uma ruptura. ⁶⁶

Embora falem de modos distintos, os artistas vivem os mesmos conflitos na arte. A busca pela resolução dos conflitos é interna à arte e estabelece uma ambigüidade impossível de ser resolvida. Ao mesmo tempo em que é socialmente determinada, a arte

⁶⁵ Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pg.131.

⁶⁶ TE, pg.236

mantém seu profundo caráter autônomo. Em outras palavras, sua autonomia é condição para que se mantenha como elemento social tal qual o é.

*

Essa ambigüidade também está presente no conceito de material. Seu progresso e domínio dialogam com elementos profundamente heterônomos e que trazem a marca da razão instrumental, como a técnica e elementos retirados, por exemplo, da Indústria Cultural. Ao mesmo tempo estes elementos parecem ser resignificados dentro do contexto artístico.

Do mesmo modo que ocorre com a história da arte em geral, a história do progresso e domínio do material também não é uniforme. Mas aqui um detalhe torna esse pensamento um pouco mais complexo: o domínio do material se dá através de alguma técnica, elemento que tem seu desenvolvimento em outro âmbito, aquele de um desenvolvimento mais homogêneo. Ou seja, o progresso técnico não corresponde necessariamente à melhora qualitativa da arte.

Os materiais históricos e o seu domínio, isto é, a técnica, progredem de modo incontestável; descobertas como as da perspectiva na pintura, da polifonia na música são disso os exemplos mais evidentes. [...] No entanto, um tal progresso evidente não é sem mais um progresso de qualidade.⁶⁷

O desenvolvimento de técnicas e a disposição de materiais têm, para Adorno, a mesma lógica da história da arte: são essencialmente contraditórios. O filósofo cita, por exemplo, quando a pintura moderna se livra da obrigatoriedade da perspectiva. A

⁶⁷ TE, pg.237-8

mudança traz de volta à cena a pintura pré-perspectivista como “superior” àquela pintura do tempo intermediário.

Sobre o uso e a importância da perspectiva os exemplos são incontáveis: dos impressionistas que privilegiam uma “perspectiva psicológica” no lugar da representação fiel do mundo aos desenvolvimentos internos da obra de Picasso, este último, exemplo citado pelo próprio Adorno.⁶⁸ Quando Picasso rompe definitivamente com a tradição em seu trabalho de 1907, *Les demoiselles d'Avignon*, todas as grandes questões da pintura são colocadas e esta é desconstruída ao “grau zero”. Já não se discute mais perspectiva: no lugar de espaço, privilegia-se o objeto, “um objeto que não admite relações com o ambiente, cria ao seu redor o vazio absoluto”.⁶⁹ Trata-se de um objeto-espaço.

O Cubismo acaba com a distinção de plano e fundo, decompõe objetos e espaços segundo o mesmo critério estrutural, apresenta objetos representados de diferentes ângulos simultaneamente, apresenta no espaço imagens sucessivas no tempo, enfim, implode qualquer representação tradicional da perspectiva. O resultado dessas e de outras questões é que os objetos criados não se referem mais a outros objetos da realidade. São dotados de estrutura e funcionamento próprios. Nas palavras de Braque, “não se imita aquilo que se quer criar”.⁷⁰

Mas o que aqui nos interessa é o que significa a manipulação do material e seu maior ou menor domínio através da técnica. O maior poder de modificação do material seria índice de um desenvolvimento técnico superior, em outras palavras (e relembrando a

⁶⁸ TE, pg.234

⁶⁹ Giulio Carlo Argan. *Op.cit.*, pg.302

⁷⁰ TE, pg.304

Dialética do Esclarecimento), de um maior domínio da natureza. Se por um lado tal progresso permitiu aos artistas elaborações estéticas mais complexas que dessem conta das questões dos antagonismos de seu tempo, por outro lado trouxe a marca da reificação, do esquecimento, da dominação.

Adorno trata dessa ambigüidade no seguinte trecho, sobre a arte que teria alcançado um maior grau de autonomia com relação às artes diretamente ligadas à práticas rituais:

É inegável que um poder de diferenciação mais sutil, que é sempre um aspecto do domínio estético do material, está ligado à espiritualização; correlato subjetivo de uma disponibilidade objetiva, capacidade de sentir o que se tornou possível; e a arte torna-se assim mais livre para protestar contra o próprio domínio do material. [...] O domínio do material implica a espiritualização que logo, enquanto autonomização do espírito perante seu outro, se põe de novo em perigo.⁷¹

O domínio estético do material é, portanto, uma “disponibilidade objetiva”, um procedimento técnico que se torna disponível conforme o desenvolvimento da razão avança. O sintoma mais evidente seria a perda da obrigatoriedade, o que, aliás, é fundamental para uma experiência íntima com a arte moderna na opinião de Adorno. Isso se revela, às vezes, na perda do próprio domínio do material. Seu exemplo para essa questão é a oposição entre a música “exótica” e a música européia. A primeira buscaria sua diferenciação em uma rigidez de procedimentos que a engessaria. Já a segunda passaria por um processo crescente de racionalização, ganharia sofisticação por ser sujeita à menor coação. Nesse sentido seu caráter expressivo ganha força pela extrema racionalização da arte: processos construtivos levados ao extremo fazem nascer internamente o caráter expressivo da arte.

⁷¹ TE, pg.239

Antes de passarmos para o conceito de material propriamente dito, vamos nos deter um pouco mais na questão da técnica. É preciso entender com mais clareza como é possível que a arte se valha de um recurso que traz a marca da violência do domínio técnico e, ainda assim, respeite a natureza deste material. O tema tem grande importância já que Adorno nos diz que o trabalho realizado na arte, a transformação do material, é da mesma natureza que o trabalho útil.

*

Assim como o material evolui historicamente, seu trabalho de transformação também se modifica. Ou seja, a técnica também é historicamente determinada:

O nome estético para o domínio do material, técnica, termo herdado do uso antigo que situava a arte entre as atividades artesanais, é de data recente no seu atual significado. Veicula as características de uma fase em que, por analogia com a ciência, o método surgia como independente do seu conteúdo.⁷²

Ou seja, todo o trabalho de domínio e transformação do material artístico está contido naquilo que denominamos técnica. Desde os primeiros métodos de trabalho na arte até os mais atuais, a técnica traz esta carga ambígua presente em seu conceito: por vezes os procedimentos utilizados na arte são os mesmos empregados em qualquer coisa produzida para consumo.

⁷² TE, pg.240

Sendo assim, onde estaria o traço que diferencia a técnica nas diferentes situações? A dica está no trecho acima: “o método surgia como independente do seu conteúdo”.⁷³ Ou seja, fora da arte a técnica empregada e o conteúdo são elementos absolutamente separados e a primeira opera sobre o material independente da carga histórica que este traz.

A diferença entre arte e artesanato, por exemplo, não residiria na utilização de máquinas ou qualquer elemento técnico, mas uma “livre disposição dos meios pela consciência”⁷⁴ presente no fazer artístico, que escapa ao artesanato ou aos produtos industriais. Isso significa que obras de arte não podem ser lidas apenas pelo conjunto dos aparatos e procedimentos técnicos utilizados por um artista. A técnica seria apenas um dos itens constitutivos mas, ao mesmo tempo, imprescindível para arte.

Para Adorno, o traço objetivo trazido por este elemento, ao mesmo tempo em que compromete sua autonomia, faz a conexão necessária entre a arte e seu entendimento. Em outras palavras, o traço objetivo possibilitaria a chave para “entrarmos” em determinada obra e finalmente nos abandonarmos ao jogo que esta institui. Num mundo que se propõe necessariamente livre, negativo e abstrato, a “[...] técnica é a figura determinável do enigma nas obras de arte, figura ao mesmo tempo racional e abstrata. Ela autoriza o juízo na zona do que é desprovido de juízo”.⁷⁵

A oposição para qual Adorno chama a atenção neste ponto é curiosa. Se por um lado o filósofo é acusado, como se disse no início deste capítulo, de rejeitar “todas as formas modernas de mediações culturais que permitiriam concretamente a partilha das

⁷³ TE, pg.240

⁷⁴ TE, pg.240

⁷⁵ TE, pg.241

verdadeiras experiências estéticas” ou ainda, de recusar “qualquer compromisso com o universo da comunicação”⁷⁶, tais acusações parecem ignorar o peso que Adorno dá ao elemento técnico dentro do universo da arte. E sua preocupação parece não residir apenas na questão da evolução de métodos utilizados na arte, mas também do diálogo desta com a sociedade.

Ao discutir o progresso na arte, Adorno usa expressões como “dependência tecnológica dos artistas vanguardistas” e “tendências imanentes que impelem ao radicalismo artístico”⁷⁷ referindo-se à apropriação de elementos da cultura industrial por artistas de seu tempo. O filósofo rebate as críticas de “intelectuais” ou da Indústria Cultural de tal apropriação ser uma pretensa mácula em uma arte que deveria ser pura e chama isso de “uma fé ingênua no estilo”⁷⁸, em outras palavras, de um conservadorismo estético indesejável.

A utilização de procedimentos ou suportes trazidos de empréstimo da Indústria Cultural, por exemplo, não é definitivamente condenada por Adorno. O determinismo como os elementos são trabalhados fora da arte é que recebe duras críticas. A técnica selecionada segundo a livre disposição da consciência e empregada de modo que respeite as particularidades de cada material é não só necessária como desejável para a obra de arte e seu convite à experiência do que ali se encontra.

O peso da técnica é superior ao que um irracionalismo estranho à arte gostaria de fazer crer; isso pode com facilidade ver-se no fato de, uma vez concedida à consciência a sua capacidade de experiência da arte, esta se desenvolver de um modo tanto mais rico quanto mais profundamente esta consciência penetrar na sua

⁷⁶ Marc Jimenez. *Op.cit.*, pg.360.

⁷⁷ TE, pg.234

⁷⁸ TE, pg.234

complexão. A compreensão aumenta com a da fatura técnica. Que a consciência mata, é lábia; só a falsa consciência é mortal.⁷⁹

Há também um outro aspecto que vale ser mencionado com relação à importância da técnica para a arte. A separação absoluta entre a arte e a cultura de massa, a insistência na “superioridade” da primeira, torna-se um discurso ideológico apropriado pela própria Indústria Cultural. Dizer que algo é arte lhe confere um grande *status* social. *Status* dividido entre aqueles que, de alguma maneira, conseguem compartilhar do universo da arte. Se assim não fosse, obras de arte apropriadas e transformadas pela Indústria Cultural em simples produtos não alcançariam tanto sucesso. Têm como apoio o fetiche da superioridade espiritual, moral e estética atribuída às obras de arte.

E esse movimento tem seus reflexos na questão técnica. Diz-nos Adorno: “[...] a técnica é constitutiva para a arte, porque resume nela o fato de cada obra de arte ser feita por homens e ser seu produto o respectivo aspecto artístico”.⁸⁰ Ou seja, a técnica traz o traço de que obras e produtos culturais são produzidos por um trabalho de mesma natureza, portanto, compartilham de algo em comum. A técnica seria o traço da “origem da práxis prosaica, de que a arte tem horror”.⁸¹ A suposta pureza da arte, qualidade de sua superioridade, seria maculada pela utilização de elementos que a tradição artística sempre recusou como não sendo dignos para arte. Como já dissemos anteriormente, o traço de objetividade no universo de subjetividade livre da arte costuma soar como indesejável.

⁷⁹ TE, pg.241

⁸⁰ TE, pg.240

⁸¹ TE, pg.244

Mas a técnica, segundo Adorno, é condição para a existência da arte: se não há objetividade, a obra de arte não passaria de “um aglomerado do fatidicamente existente”, e ainda, “este *mais* constitui seu conteúdo”. A ligação entre técnica e conteúdo, a princípio insuspeita, fica clara nesta comparação, especialmente se lembrarmos que Adorno diz que o conteúdo das obras de arte é a história. A técnica, na medida em que força alguma objetividade, pressiona pela síntese em uma forma, ordena os sedimentos históricos no interior de uma obra.

Retomemos o início da questão sobre a técnica: a de que seu desenvolvimento não é linear, assim como não o é o da arte em geral. Por sua conexão com o conteúdo – a história –, é impossível que a técnica artística se desenvolva do mesmo modo que a técnica utilizada em produtos para consumo. Embora tenham uma mesma origem, são apropriadas e utilizadas de modos bastante distintos.

A idéia de um progresso linear da técnica artística operaria ainda com um falso conceito de continuidade e não teria em conta o conteúdo; os movimentos de libertação técnicos podem ser afetados pela inverdade do conteúdo.⁸²

Tal heterogeneidade no desenvolvimento técnico sempre retorna à arte acompanhada de acaloradas discussões estéticas. O início dos movimentos de vanguarda históricos, por exemplo, tinha como motivação a liberdade estética e, claro, a libertação de técnicas artísticas já bastante sedimentadas.

Gustave Courbet, por exemplo, um dos mais importantes pintores e idealizadores do programa impressionista, determina para seu próprio trabalho a eliminação de técnicas

⁸² TE, pg.242

clássicas, como o uso do *chiaroscuro* e de tons intermediários. Estes elementos específicos privilegiados por Courbet fazem parte de um extenso programa do Impressionismo de investigação de novas técnicas pictóricas que buscavam legitimar o lugar da pintura diante da revolução trazida pela invenção de outro meio técnico: a fotografia.

Outros artistas fundamentais, como Monet, Renoir e Cézanne, também pertencem ao grupo que pretende defender a pintura como uma experiência plena e legítima da realidade. Uma experiência que não poderia ser, de nenhuma maneira, substituída por qualquer outro meio disponibilizado por novas técnicas. Para eles, “a técnica pictórica é, portanto, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural moderno, eminentemente científico”.⁸³

O questionamento incisivo de determinações prévias trouxe uma liberdade nunca antes experimentada no fazer artístico. Mas Adorno alerta logo nas primeiras linhas de sua *Teoria Estética*:

A extensão imensa do que nunca foi pressentido, a que se arrojaram os movimentos artísticos revolucionários cerca de 1910, não proporcionou a felicidade prometida pela aventura. Pelo contrário, o processo então desencadeado começou a minar as categorias em nome das quais se tinha iniciado. Entrou-se cada vez mais no turbilhão de novos tabus; por toda parte os artistas se alegravam menos do reino da liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida.⁸⁴

⁸³ Giulio Carlo Argan. *Op.cit.*, pg.76

⁸⁴ TE, pg.11

O movimento de libertação no âmbito artístico já é imediatamente sucedido por outro de “involução”. Percebeu-se de imediato que a abundância dos meios disponibilizados não corresponde necessariamente a uma evolução estética. Ou seja, não é a multiplicidade de possibilidades técnicas que significa progresso na arte. Às vezes a redução desta multiplicidade de meios disponíveis, ou ainda, o esquecimento de técnicas conquistadas, é mais progressista do que seu contrário: a acumulação de novas possibilidades.

Adorno cita como exemplo o que houve com a arte moderna: ao recusar o preciosismo técnico da tradição, uma “técnica reificada”, a arte retomou procedimentos que o filósofo diz se aproximarem do “selvagem, do bárbaro, das técnicas primitivas anti-artísticas”.⁸⁵ Tal escolha, a princípio regressiva, deu o tom de revolução no fazer artístico e provocou uma das maiores rupturas da história da arte.

O exemplo de Adorno para essa aparente regressão estética é o *fauvismo*⁸⁶: como já o dissemos, uma vertente artística que surge dos desdobramentos do Impressionismo. O grupo surge na primeira década do século XX e choca o meio artístico pela liberdade de expressão e pelo modo como distorciam a perspectiva, pela simplificação das formas e pelo uso exagerado das cores. A cor passa a ser utilizada para delimitar planos, criando assim a perspectiva e delimitando volumes. O desprezo por técnicas mais “eruditas” repousava na recusa da arte como representação da realidade: “O quadro será uma realidade viva e autônoma, e não mais uma representação”.⁸⁷ Tornou-se também totalmente independente do real, já que não era importante a concordância das cores com objeto representado. E esta concordância tornou-se responsável pela expressividade das obras.

⁸⁵ TE, pg.11

⁸⁶ TE, pg.11

⁸⁷ Giulio Carlo Argan. *Op.cit.*, pg.123.

*

Antes de passar ao conceito de material propriamente dito, retomemos o que foi dito até agora: tratamos do progresso na arte em geral e do progresso e domínio do material artístico. Em ambos os casos, o caminhar de uma pretensa evolução não é homogêneo como a evolução técnico-científica. O alto grau de subjetividade que conduz tal progresso, aliado ao fato de que a arte é um reflexo da sociedade, faz com que o progresso tenha a aparência de um processo truncado, dialético, contraditório.

Trataremos, agora, especificamente do conceito de material, tentando entender como estas questões reaparecem. O material, nas palavras de Adorno,

[...] é aquilo de que dispõem os artistas: o que se lhes oferece nas palavras, cores, sons, até as conexões de todo tipo, até modos de procedimento desenvolvidos para a totalidade: nessa medida também as formas podem tornar-se material; portanto tudo aquilo com que se defrontam, e sobre o que têm que se decidir. (...) O conceito de material é pressuposto por alternativas como esta: um compositor ou opera com sons inseridos na tonalidade e reconhecíveis em toda a parte como seus derivados, ou os elimina radicalmente; alternativa semelhante à da arte figurativa ou não figurativa, perspectivista ou aperspectivista.⁸⁸

De um modo mais objetivo, pode-se dizer que o material é aquilo que passa pelo processo de formação, que é trabalhado rumo à unidade formal. Diferencia-se da simples matéria por ser necessariamente mediado. Mas a racionalidade que rege essa

⁸⁸ TE, pg. 170

síntese, ou seja, o trabalho⁸⁹ feito com o material, é de tal forma executado que as partes não se submetem a regras exteriores, mas seguem suas próprias tendências e abrigam suas divergências. Ou seja, o movimento dos divergentes é o caminho dessa síntese dinâmica: cada uma das partes ressoa, de alguma forma, a totalidade da obra. A identidade de partes e todo é feita de outro modo daquele do mundo empírico, onde particular e universal se identificam por leis estranhas, externas aos elementos em jogo.

Mas como se dá a disponibilidade do material? “O material também não é um material natural, mesmo se aos artistas se apresenta como tal, mas inteiramente histórico”.⁹⁰ Para Adorno o material é absolutamente histórico; portanto, sua disponibilidade está sujeita e varia conforme a contingência. Do mesmo modo que as demais instâncias da vida, a arte está cada vez mais submetida a uma racionalidade crescente e, portanto, isso se reflete diretamente no trabalho com o material. Um momento da história da arte traz consigo questões e problemas que exigem outras saídas que não as já dadas. E nessa busca surgem outros procedimentos e, também, materiais.

Segundo a *Teoria Estética*, a arte moderna tem a exigência de materiais absolutamente novos, arrojados, inusitados. Apenas estes dariam conta do que pede o momento artístico. Tomar contato com uma obra desse tipo significaria cada vez mais um desafio à nossa percepção acostuada com o mesmo. A experimentação de materiais foi uma das principais características do movimento dadaísta, por exemplo. O grupo era preocupado com a busca por novos materiais e, através dele, da renovação das formas e

⁸⁹ Adorno fala que a natureza do trabalho na arte é a mesma do trabalho útil. No entanto, por respeitar as exigências e especificidades do material a ser transformado, o grau de violência imposto no processo é reduzido ao máximo.

⁹⁰ TE, pg.170

do conteúdo. Na abertura de uma exposição realizada pelo grupo em 1931, o artista Raoul Hausmann declara:

[...] a idéia da fotomontagem é revolucionária quanto ao seu conteúdo; sua forma é subversiva quanto à aplicação da fotografia e dos textos impressos que, juntos, se transformam em filme estático. Os dadaístas foram os primeiros a se servir da fotografia como material para criar, com a ajuda de estruturas bastante diversas, uma nova entidade que arrancava do caos da guerra e da revolução um reflexo óptico intencionalmente novo [...].⁹¹

Em atitude bastante irônica, característica do movimento, o poeta Tristan Tzara escreve uma receita de como fazer um poema a partir de recortes e colagens aleatórias de palavras.⁹² O material não é mais algo específico para a arte, mas o próprio mundo usado como material para as obras.

Adorno parece apontar para a obrigatoriedade do novo quando tratamos do conceito de material artístico. Mas sua opinião vem junto com a consciência de que se trata da análise de um período específico da arte.

O rigorismo da evolução mais recente que, finalmente, no material emancipado e até às fibras mais íntimas do composto ou do pintado, elimina os resíduos do elemento tradicional e negado, obedece por isso mais manifestamente à tendência histórica, na ilusão do puro dado do material sem qualidade.⁹³

⁹¹ Raoul Hausmann, *Photomontage*. In: *Raoul Hausmann: "Je ne suis pas un photographe"*. Michel Giroud, (Org). Paris: Chêne, 1975, pg.59.

⁹² "Pegue um jornal. / Pegue a tesoura. / Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. / Recorte o artigo. / Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco. / Agite suavemente. / Tire em seguida cada pedaço um após o outro. / Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco. / O poema se parecerá com você. / E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público." Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Ed.Vozes, 1982, pg.132

⁹³ TE, pg.171

A recusa absoluta da tradição, por exemplo, é típica das vanguardas e, mais adiante, parece ser questão superada e esquecida. Nesse sentido, portanto, podemos ver limites históricos na estética adorniana. Mas, na seqüência do trecho acima, Adorno explicita a consciência dos limites de sua teoria e das questões da arte moderna. O que pretendemos argumentar, portanto, é que não se trata de uma estética reacionária, mas consciente de que outras questões surgiriam no campo da estética. E isso não significaria, necessariamente, um declínio qualitativo da arte. Eis o trecho:

A desqualificação do material, na superfície a sua desistoricização, é ela própria a sua tendência histórica enquanto tendência da razão subjetiva. Tem os seus limites ao abandonar no material as suas determinações históricas.⁹⁴

*

Longe de esgotarmos o tema, lembramos apenas a título de exemplo, o que Adorno diz sobre a morte da arte ou, dito de um outro modo, a possibilidade da arte nos dias de hoje. Segundo sua idéia sobre a morte da arte, isto só poderia acontecer caso os “antagonismos irreconciliáveis” da sociedade fossem resolvidos, ou seja, com a reconciliação entre natureza e cultura, por fim, somente em um estado de liberdade. Se o estado de liberdade é apenas uma utopia – uma idéia sem lugar no mundo real – a data da morte da arte inexistente. É igualmente uma utopia.

Ao responder sobre a possibilidade da arte, Adorno escreve:

⁹⁴ TE, pg.171

Mas não se deve argumentar com a necessidade da arte. Esta questão está mal posta, porque a necessidade da arte, se isso deve, no fim das contas, concernir totalmente à questão do reino da liberdade, é a sua não-necessidade.⁹⁵

E ainda: “do ponto de vista filosófico-histórico, as obras pesam tanto mais quanto menos se absorvem no conceito de seu grau de evolução. O “para onde” é uma forma mutilada de controle social”.⁹⁶

Fica bem claro que o filósofo, embora seja mais adepto do modernismo clássico, não aponta um necessário declínio de qualidade da arte após o fim das primeiras vanguardas, nem sentencia com suas análises estéticas os rumos que a arte deve tomar. Por fim, retomamos a crítica de Marc Jimenez que usamos como exemplo no início deste capítulo.

Partindo do princípio de que Adorno é um defensor da modernidade artística, diz Jimenez:

A estética de Adorno parece [...] acumular paradoxos: milita por uma modernidade radical baseada em obras evidentemente importantes e exemplares, mas já clássicas; afirma que somente a pintura não-figurativa permanece possível no futuro, sem pensar que as reviravoltas fazem parte da história da arte; continua a promover o caráter subversivo de uma literatura de vanguarda enquanto ela já se encontra nas antologias e nos manuais escolares.⁹⁷

Jimenez parece simplificar um pouco uma teoria conhecida por seu caráter dialético vertiginoso. Quando Adorno fala sobre a necessidade do novo, ele não condena obras que já fazem parte da tradição como mortas de sentido ou valor. Uma vez que cada

⁹⁵ TE, pg.281

⁹⁶ TE, pg.281

⁹⁷ Marc Jimenez, *Op.cit*, pg.350

experiência com a obra de arte é única, as obras bem elaboradas são praticamente inesgotáveis de importância e sentido. O filósofo diz, sim, que obras de arte são passíveis de envelhecimento, mas sua crítica está mais voltada àquelas pouco elaboradas e que são facilmente decifradas.

Do mesmo modo poderíamos contradizer o argumento de que “que somente a pintura não-figurativa permanece possível no futuro”. Ora, pouco antes citamos as palavras de Adorno sobre o fato de que “o “para onde” é uma forma mutilada de controle social” no domínio da arte. Ou ainda, diretrizes para a pintura “sem pensar que as reviravoltas fazem parte da história da arte”, não parecem estar em sintonia com o que dissemos sobre o progresso na arte e o fato deste não ser uniforme como o da técnica e da ciência.

98

Mas para não incorreremos no mesmo erro atribuído ao comentador – o de simplificar uma teoria e fazer julgamentos precipitados –, chamamos à discussão um outro comentador de Adorno, Rolf Wiggershaus. Sua leitura sobre como a arte se posiciona dentro da teoria de Adorno pode nos dar pistas sobre uma outra interpretação possível.

Wiggershaus cita um exemplo que já é um sinal do que pretendemos argumentar: de que a arte sempre será para Adorno uma sedimentação da história, portanto, que sempre responderá em alguma medida ao contexto no qual ela se insere. Uma vez que não é possível adivinharmos o futuro antes que o mesmo aconteça, do mesmo modo é impossível ditarmos regras ou prevermos caminhos estéticos com precisão. Segundo Wiggershaus, o fato de que a arte é um sedimento histórico aparece – para ficarmos nos

⁹⁸ O próprio Jimenez, pouco adiante em seu texto, chama a atenção para o fato de que é tentador conceber uma idéia de história que esteja liberta do “dogma do progresso”, e chama de “ilusão” conceber a contemporaneidade como o fim da história e a superação de valores modernos. Talvez aqui haja maior consonância com Adorno.

textos mais centrais – na *Dialética do Esclarecimento*, sob a forma de uma “interpretação de algumas obras – principalmente literárias –, a partir dos elementos que [Adorno e Horkheimer, A.P.] consideravam decisivos para o progresso da civilização”.⁹⁹ Em resumo, Adorno teria inaugurado uma “interpretação das obras literárias orientadas pela teoria da sociedade”.¹⁰⁰

A partir daqui segue-se uma análise do posicionamento de Adorno com relação à cena artística da vanguarda que em tudo se opõe à crítica de Jimenez. Segundo Wiggershaus,

Se se impunham limites ao que ele [Adorno, A.P] poderia notar e a sua capacidade de trabalho e se ele quisesse se deixar guiar por suas preferências pessoais pelo menos no campo da arte, Adorno nem por isso contentou-se em fazer valer precavidamente sua interpretação histórica e filosófico-social das obras de arte diante das outras tendências da teoria e das artes literárias predominantes na Alemanha Ocidental e em tomar como exemplos representantes da modernidade clássica e precursores da modernidade.¹⁰¹

Prova disso é a crítica de Adorno sobre a “inovação genial” de Schönberg: o dodecafonismo. Embora considerasse o dodecafonismo como uma expressão da liberdade, manter a forma anos depois seria exatamente contradizer tal idéia e transformá-la numa imagem do que seria a liberdade. A partir daí, Wiggershaus considera surpreendente a relação de Adorno com o último desenvolvimento da vanguarda musical: Adorno defendeu uma “nova arrancada do processo que Schönberg

⁹⁹ O comentador se refere às obras de “decomposição”, que demonstram a ruptura com os mitos (com a *Odisseia* de Homero) e que evidenciam a obsolescência da moral, da metafísica e da religião (com as obras de Sade analisadas da *Dialética do Esclarecimento*). Rolf Wiggershaus. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, pg.359.

¹⁰⁰ Rolf Wiggershaus, *Op.cit.*, pg.546.

¹⁰¹ Rolf Wiggershaus, *Op.cit.*,pg.557

freou ao pensar prolongá-lo por sua inovação genial”, para que fosse possível mais uma vez “assumir... a idéia de uma liberdade sem retorno nem concessão”.¹⁰²

A opinião do comentador se apóia em diversos exemplos da conduta de Adorno no cenário artístico da época. Para citarmos apenas um, escolhemos um de data mais recente: uma carta de 1961, escrita por Eduard Steuermann, professor de piano de Adorno em Viena e um dos grandes intérpretes da escola de Schönberg, sobre o posicionamento de Adorno com relação à superação da música dodecafônica. “Steuermann escreveu a Adorno [...]: ‘Agora, o senhor volta a ser o jovem que se identifica com as correntes mais recentes, e eu o velho – agora, conservador’”.¹⁰³

Sem nos alongarmos excessivamente nos exemplos, citemos ainda algo que Wiggershaus considera prova de que, mesmo após os anos 30, Adorno permanece interessado e bem informado sobre a cena artística. Em 1958 ele escreve a Horkheimer para comentar sobre a apresentação de uma peça de teatro, *Fin de Partie*, de Samuel Beckett, e a caracteriza como uma obra fundamental. Além disso, Beckett e sua obra escrita em meados da década de 50 representariam um avanço com relação a autores como Joyce e Kafka.

O que nos parece de essencial importância nas idéias de Adorno sobre a arte, antes de considerar um movimento ou um tempo como os mais elevados esteticamente, era sua busca por uma arte que conseguisse fazer o contraponto de uma sociedade administrada. E o privilégio da oposição não podia estar preso a um modelo tal como o faz o realismo socialista. Adorno buscava uma arte que seria capaz de provocar e nos incitar à reflexão,

¹⁰² Rolf Wiggershaus, *Op.cit*, pg.553.

¹⁰³ Rolf Wiggershaus, *Op.cit*, pg.552

além de devolver à experiência seu lugar para uma vida plena. Porque especificamente a arte?

Sem dúvida, a arte de vanguarda não era mais importante para ele [Adorno, A.P.] do que uma sociedade livre. Mas sua paixão pela nova música e seu olhar crítico sobre a realidade social faziam com que, a seus olhos, o progresso da arte fosse o mais rapidamente realizável.¹⁰⁴

Diante da posição de Wiggershaus, o erro que apontamos em Jimenez parece ficar mais evidente. Talvez pelo recurso didático, Jimenez simplifica e empobrece a tensão da teoria adorniana. Ou ainda, ao apontar os possíveis limites da estética de Adorno, Jimenez parece confundir o progresso da arte com o progresso histórico, além de considerá-los um caminho inevitável rumo à decadência. O comentador considera, ainda, que é Adorno quem avalia o progresso nos dois âmbitos – histórico e artístico – como um declínio. E se o segundo é um reflexo direto do primeiro, a arte estaria condenada a uma queda progressiva de qualidade. Portanto, as diferenças entre progresso histórico e artístico são ignoradas, além do fato de que nenhum dos dois progressos é considerado linear para Adorno. Pelo contrário, ambos sofrem evoluções e involuções a todo tempo.

Não negamos que a teoria adorniana tenha limites históricos. Mas assumimos uma posição que pode ser depreendida de dentro da própria teoria do filósofo. Adorno diz que a arte e a filosofia são resultados, diretos ou indiretos, de um momento histórico. As questões das quais não conseguimos nos esquivar ou resolver, se sedimentam em âmbitos do conhecimento que se propõem a discuti-las. Se algumas questões são consideradas recorrentes, a abordagem que se faz delas não pode ser. O modo como

¹⁰⁴ Rolf Wiggershaus, *Op.cit*, pg.561

concebemos a morte, a felicidade, a liberdade, são sempre resultados de uma contingência.

Adorno já aponta algo a esse respeito num dos trechos mais conhecidos da *Teoria Estética*: “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade”.¹⁰⁵ Está claro que a arte é um resultado de sedimentos históricos. Assim como a filosofia. E nisso consiste o limite de sua teoria segundo o próprio Adorno: se sua teoria também é considerada um sedimento histórico, tratamos de uma teoria consciente de seus próprios limites, que sabe em que medida é datada, e que precisa de mudanças conforme o contexto e o objeto e que pretende avaliar.

¹⁰⁵ TE, pg.16

*“uma filosofia que [...] não pode explicar a possibilidade de ler o futuro
numa borra de café não pode ser uma verdadeira filosofia”*

G.Sholem

CAPÍTULO 3

EFEMERIDADE, EXPRESSÃO, MÍMESIS

Sem dúvida um dos pontos mais marcantes da estética adorniana é o fato de tratar a arte como um produto de seu tempo ou, nos termos de Adorno, um sedimento histórico. A arte concentraria em si as questões de seu tempo e as elaboraria em forma de uma manifestação estética. Se já ficou bastante evidente quando tratamos, por exemplo, dos conceitos de forma, material e conteúdo, vamos investigar agora como isto aparece na articulação destes elementos e na relação obra-sujeito.

Começamos pela citação de um trecho da *Teoria Estética* que dá o tom da discussão pretendida neste capítulo:

O fenômeno do fogo de artifício, que, por causa do seu caráter efêmero e enquanto divertimento vazio, dificilmente foi julgado digno de consideração teórica, é prototípico para as obras de arte [...] O fogo de artifício é [...] aparição empírica liberta do peso da empiria, enquanto peso da duração, sinal celeste e produzido de uma só vez [...] escrita fulgurante e fugidia, que não se deixa ler no seu significado.¹⁰⁶

¹⁰⁶ TE, pg.98

O tema da efemeridade na arte – a obra como “fogos de artifício” – reaparece, não por acaso, em diversos outros trechos da *Teoria Estética*. A efemeridade da manifestação artística é uma questão central na arte já a partir das primeiras vanguardas artísticas. Adorno argumenta sobre a necessidade de a arte atual se apresentar como “momentos de equilíbrio”, ou como “um instante”, que se revelariam ao espectador atento.

*

A idéia da expressão “fogos de artifício” poderia, a princípio, evocar a questão dos *happenings* e das performances, manifestações artísticas típicas das décadas de 40 e 60, respectivamente. Mas veremos que o problema não está voltado apenas para o conceito de obra e, talvez, da valorização do processo, mas essencialmente para algo que somente o contato com uma obra de arte pode proporcionar. Trata-se de uma revalorização da experiência, algo suprimido pela razão instrumental e substituído por conceitos quase autônomos em relação ao mundo sensível.

Para tratarmos da questão da efemeridade e de como esta se relaciona com a arte, escolhemos dois conceitos que se destacam tanto pelo número de vezes que aparecem como pela importância que adquirem nas análises de Adorno sobre o tema deste capítulo. O primeiro é o conceito de expressão artística desenvolvido na *Teoria Estética*. O outro é o conceito benjaminiano de aura, citado muitas vezes por Adorno tanto quando fala diretamente da efemeridade quanto quando fala do conceito de expressão artística.

*

Dois modos de abordar o conceito de expressão podem ser identificados na *Teoria Estética*: um deles diz respeito mais ao processo de criação da obra, e o outro se refere mais à relação estabelecida entre a obra e o sujeito que entra em contato com ela. Mas Adorno já alerta a princípio sobre a dificuldade de definir o conceito e diz que este se mostra “rebelde à teoria que o pretende definir”.¹⁰⁷

Um modo de começarmos a delinear o conceito, ainda que sem defini-lo de modo estrito, é refazendo a dialética feita por Adorno com outro conceito: o de construção. Tal dialética fixa seu enfoque no processo criativo do artista.

A construção da obra de arte seria o que corresponde à sua lógica interna. Como dissemos a respeito do conceito de forma, esta lógica interna na arte não corresponde necessariamente à lógica dos conceitos, aquela em que identificamos uma representação sensível com um conceito previamente existente. A racionalidade aqui em jogo toma de empréstimos elementos desta lógica, mas ao mesmo tempo as modifica e institui suas regras próprias. A unificação de todos os elementos da obra segue uma lógica que é instituída a partir de *dentro* do processo de construção.

Já a expressão se aproximaria mais dos processos psíquicos que acontecem no momento da criação estética e da motivação do artista no sentido de se expressar de determinado modo. Mas esse modo de expressão não significa dar uma forma socialmente aceita às pulsões do artista. O modo como o material é trabalho aponta para uma atitude,

¹⁰⁷ TE, pg.131

sobretudo, crítica. É como se tratássemos de algo que se situa entre a satisfação da pulsão e o seu recalque.¹⁰⁸

Por hora queremos apenas dar uma idéia inicial da oposição entre expressão e construção para tratarmos da relação entre eles:

A dialética desses momentos assemelha-se à dialética lógica, em que é apenas num que o outro se realiza, não no meio. A construção não é correção ou certeza objetivante da expressão, mas deve, por assim dizer, acomodar-se sem planificação aos impulsos miméticos [...].¹⁰⁹

O curioso é que Adorno chama a atenção para o fato de que a relação entre os dois não pode resultar em uma síntese. Ou seja, mesmo que uma obra bem elaborada precise dos momentos construtivo e expressivo, as obras que se destacam na história da arte são aquelas que radicalizaram em um dos aspectos. Uma obra que radicaliza o processo de construção, por exemplo, adquire expressão pela frieza, pela “forma vazia de conteúdo humano”.¹¹⁰ O exemplo que aparece aqui é o de Picasso:

As obras cubistas de Picasso [...] são muito mais expressivas pelo ascetismo da expressão do que os produtos estimulados pelo Cubismo, mas que mendigavam a expressão e se tornaram implorantes.¹¹¹

Uma crítica apressada à consciência reificada poderia condenar a exigência da construção nas obras de arte. Mas, como nos diz Adorno, a crítica à reificação não se dá pela recusa direta de seus procedimentos. Antes, pela apropriação de seus

¹⁰⁸ Rodrigo Duarte. *Expressão Estética: conceitos de desdobramentos*. In: *Mímesis e Expressão*. Rodrigo Duarte e Virgínia Figueiredo (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, pg.85-105.

¹⁰⁹ TE, pg.58

¹¹⁰ TE, pg.58

¹¹¹ TE, pg.58

procedimentos, quando estes são levados às últimas conseqüências, ao ponto em que se tornam críticos. Mais uma vez, ao ponto em que adquirem expressão. Do mesmo modo um privilégio da expressão como um indício de liberdade da fantasia e do pensamento resultaria numa crítica ingênua.¹¹²

A aceitação imediata de obras de arte que seguiram um modelo de síntese entre expressão e construção foram recompensadas por “um consenso suspeito”.¹¹³ A crítica adorniana ao Realismo Socialista, por exemplo, é bastante recorrente e se baseia na necessidade desses artistas em recorrerem à expressão direta de um estado de coisas indesejável. O resultado, segundo Adorno, é uma arte panfletária que apenas substitui uma ideologia por outra e perde seu tom crítico pela pobreza do resultado estético.¹¹⁴ O caminho deveria ser o inverso:

A negação do compromisso nas obras de arte torna-se crítica da própria idéia de sua coerência, da sua perfeição e integração sem falhas. A coerência desfaz-se perante o que lhe é superior, a verdade do conteúdo, que já 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.¹¹⁵

A aceitação imediata de obras que se dizem diretamente críticas do mundo iguala-se à relação das pessoas com produtos da Indústria Cultural. Tais obras acomodam-se ao *status quo* e delas resta apenas a aparência de serem críticas. Para Adorno, “o

¹¹² TE, pg.59

¹¹³ TE, pg.58

¹¹⁴ TE, pg.59

¹¹⁵ TE, pg.59

estremecimento intentado perde o valor: não tem lugar”¹¹⁶. É apenas aparência de uma crítica que se revela falsa.

Expressão e aparência seriam, a princípio, conceitos opostos. Se por um lado a aparência supostamente diz do mundo de um jeito mais direto e simples, mas que se revela como falso, por outro lado “a expressão absoluta seria objetiva, seria a própria coisa”.¹¹⁷

Se por um lado a expressão se opõe à aparência, por outro retorna a ela: cede à objetivação à qual o impulso mimético resiste, e sintetiza-se na aparência da coisa mesma, como se esta fosse acessível. Além disso, a expressão é sempre em um âmbito restrito, o da arte.

Adorno, contudo, deixa claro que, ainda que seja ambígua (bem como outros elementos que fazem parte da arte), a expressão é essencial para as manifestações estéticas. Mais uma vez chama a atenção para a dificuldade de definir o conceito justamente por este não ser linear:

Enquanto raramente se suscita uma dúvida acerca da expressão como momento essencial da arte – mesmo a fobia atual da expressão confirma a sua importância e vale essencialmente para a arte –, o seu conceito, analogamente à maior parte dos conceitos estéticos centrais, é rebelde à teoria que o pretende definir: o que é qualitativamente contrário ao conceito só com dificuldade se reduz ao seu conceito; mas a forma, na qual algo pode ser pensado, não é indiferente ao pensado.¹¹⁸

¹¹⁶ TE, pg.96

¹¹⁷ TE, pg.59

¹¹⁸ TE, pg.131

Aqui surge uma nova questão que se aproxima ainda mais da mimesis: a questão do conhecimento. Vale mais uma vez lembrar que o conhecimento aqui não é de mesma natureza daquele estritamente racional. Se dizemos que se aproxima da mimesis é porque tratamos de um conhecimento que procura resgatar sua dimensão concreta. A expressão trata daquela relação estabelecida entre sujeito e obra que não reconhece o limite de quem conhece e do que é conhecido como algo definitivo.¹¹⁹

Sujeito e objeto são aproximados como se ambos fizessem parte um do outro. E cada relação entre eles é singular, funda suas próprias regras e exige uma postura específica de quem a vivencia. Essa relação exigida pela obra significa que não há como entendê-la por regras dadas de fora, mas é preciso compreendê-la por sua singularidade, por suas regras próprias.

Ora, a semelhança com o conhecimento mimético é evidente. Diz Adorno: “A expressão é um fenômeno de interferência, tanto função do procedimento técnico quanto mimética”.¹²⁰ Dito de um modo mais direto, a expressão se mostra como uma manifestação especificamente artística da mimesis.¹²¹ Trata-se de resgatar a dimensão concreta do conhecimento a partir do âmbito da estética, que nos exigiria sim, o emprego da razão, mas não somente dela: a sensibilidade é chamada ao jogo e consta como sua parte essencial.

O que o sujeito coloca na arte através da expressão, a objetivação de coisas subjetivas, não é mera imitação do sujeito ou das coisas subjetivamente sentidas por ele:

¹¹⁹ TE, pg.131

¹²⁰ TE, pg.134

¹²¹ Rodrigo Duarte. *Op.cit.*, pg.137.

A objetivação da expressão, que coincide com a arte, precisa justamente do sujeito que a elabora e, segundo a expressão burguesa, explora as suas emoções miméticas. A arte é plenamente expressiva quando, através dela, é subjetivamente mediatizado algo de objetivo: tristeza, energia, nostalgia.¹²²

Para exemplificar o fato de que a expressão não é pura imitação, Adorno cita Kafka. O escritor se vale da expressão, mas foge à obviedade quando encontramos no expressado – supostamente algo real – o absurdo. Não há nada de objetivamente expressado ali senão o absurdo e o vazio. “A sua expressão é o contrário da expressão de alguma coisa”.¹²³

O que parece estar em jogo no conceito de expressão é algo que funciona entre a objetivação dos elementos da arte em uma forma – e o resultado é uma obra de arte – e aquilo que não encontra lugar no mundo do socialmente aceito, tal como as pulsões, as fantasias e a subjetividade. O interessante aqui é a retomada deste segundo âmbito e o trabalho com aquilo que ele nos oferece.

Os exemplos na arte da busca por esses elementos que se perdem no homem são inúmeros. Podemos citar, por exemplo, Kandinsky e seu trabalho *Primeira aquarela abstrata* de 1910. Após um período atuando como pintor figurativo, o artista rompe com sua trajetória e passa a pintar rabiscos como aqueles feitos por crianças.

Kandinsky se propôs reproduzir experimentalmente o primeiro contato do ser humano com um mundo do qual não se sabe nada, nem sequer se é habitável. É

¹²² TE, pg.131

¹²³ TE, pg.132

apenas algo diferente de si: uma extensão ilimitada, ainda não organizada como espaço, cheia de coisas que ainda não têm lugar [...] ¹²⁴

O artista entendia essa primeira experiência do mundo como “estética”, não conceitual, resultado de um ser humano que experimenta tudo pela primeira vez e, portanto, ainda não tem conceitos prévios aos quais pode referir as representações sensíveis com as quais entra em contato.

Kandinsky não pretende com isso dar uma fórmula ou dizer a verdade sobre o modo como as crianças experimentam o mundo. Seu trabalho é antes uma pesquisa, a partir do comportamento infantil, sobre a estrutura primária da operação estética. O modo como nossa sensação funciona antes de aprendermos a raciocinar e, então, substituímos um comportamento mimético pelo uso da razão. O que não mais usamos é transferido ao inconsciente, exatamente o lugar que o artista pretende desvelar.

Vale ainda lembrar que Kandinsky estava voltado para o sentido da existência da arte na sociedade moderna. Queria compreender o homem antes de sua completa apropriação por uma sociedade regida por um sistema industrial de produção. Mas não mantinha a crença ingênua num homem “puro”, “em branco”: sabia que mesmo aquilo guardado no inconsciente já era permeado e, de alguma maneira, definido pela história sedimentada no homem. ¹²⁵

Mas será que mesmo uma obra bem sucedida como as que produziu Kandinsky, ou outros artistas que procuram desvelar justamente esse processo negativo que atua na

¹²⁴ Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pg.446.

¹²⁵ Giulio Carlo Argan, *Op.cit.*, Idem, 447

sensibilidade do homem promovido por um estado de coisas repressor seria, ainda assim, apenas aparência? Não haveria apenas um caráter genuíno de verdade em tais obras? Todas levariam a marca do que pretendem negar?

Segundo Adorno, sim. E ele explica que toda arte mantém uma “essência afirmativa”, o que significa que ela “tanto atenua a dor por meio da imaginação como a torna mais apta a ser dominada [...]”.¹²⁶ Isso porque mesmo que a arte seja absolutamente crítica, ela se mantém num âmbito restrito que é diferente do mundo em que vivemos. A possibilidade de algo melhor é experimentada apenas como possibilidade, como algo de ideal. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a arte mostra a insatisfação com o mundo tal como este se apresenta, ela mantém os valores como os de liberdade e felicidade apenas como utopia. Embora o momento afirmativo seja irreduzível de qualquer obra, diz Adorno: “Por muito que arte tenha sido marcada e intensificada pela alienação universal, aquilo que menos a aliena é o fato de nela tudo ter passado pelo espírito e ter sido humanizado sem violência”.¹²⁷

Basta lembrarmos do que foi dito sobre o trabalho com o material no capítulo anterior. A marca da mão do homem na transformação do material rumo a uma forma imprime essa espiritualização, ou seja, o fato de aquilo ser um produto da subjetividade humana. Isso significa que embora a arte não consiga se livrar do momento afirmativo, ela mantém, sobretudo, sua parcela crítica e aponta para um outro modo de relação com o mundo.

¹²⁶ TE, pg.133

¹²⁷ TE, pg.133

Seria como se a arte objetivasse algo do objeto a ser conhecido pela via da subjetividade. Mais uma vez Adorno cita Kant para exemplificar a questão e o que ele chama de seu “problema”:

como pode a arte que, para ele [Kant, A.P.], é algo de flagrantemente aconceitual, arrastar consigo aquele momento de universalidade e de necessidade que, segundo a crítica da razão, se reserva unicamente para o conhecimento discursivo?.¹²⁸

A expressão, momento de irracionalidade, é trabalhado mimeticamente rumo a uma forma racional. Aqui a mimesis se mostra como o elemento racional e que impulsiona à síntese da forma, ainda que de modo menos violento. Mimesis e expressão formam o que Adorno chama do “paradoxo subjetivo da arte”, ou seja,

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’.¹²⁹

Percebe-se que não há como cercar de uma vez por todas nem o conceito de expressão, nem tampouco o de forma, quando vistos pela relação entre eles. Tal impossibilidade é “a aporia da mimesis e da construção”, que “torna-se para as obras de arte uma necessidade de unir o radicalismo com a ponderação”¹³⁰, um momento irreduzível para um obra de arte bem elaborada.

¹²⁸ TE, pg.135

¹²⁹ TE, pg.135

¹³⁰ TE, pg.135

E é exatamente esta ambigüidade que concentra críticas ferozes contra a arte, especialmente a moderna. Para Adorno o problema não está na arte, mas nos próprios homens:

Poderia confirmar-se empiricamente que os homens não-livres, convencionais, agressivos e reacionários, tendem a recusar a '*intraception*', a auto-reflexão em todas as formas e, assim, também a expressão como algo de demasiado humano. Os mesmos, sobre o pano de fundo da geral hostilidade à arte, pronunciam-se com particular rancor contra o modernismo.¹³¹

A reação seria já consequência do trabalho prolongado de um aparato industrial norteando a formação da subjetividade: a Indústria Cultural. Homens com egos mal formados, carentes de uma cultura narcisista que lhes possibilite a repetida confirmação de suas identidades – ainda que de um jeito falso – desejam apenas o inequívoco. Aquilo que permanece em aberto e chama à reflexão, traz em si o perigo de descortinar essa teia de relações. A experiência é reprimida em prol de um mundo já definido de antemão.

O que está em jogo então, é a recuperação do momento em que o homem faz a experiência com o mundo. A obra de arte exige do sujeito uma experiência real, impossível de ser pré-determinada por qualquer instância externa à própria obra. Passaremos então ao momento em que essa troca entre sujeito e obra se dá, momento este que Adorno sempre volta a tratar, indicando que ali se encontra uma chave importante para compreendermos a peculiaridade da relação da arte com o sujeito.

*

¹³¹ TE, pg.136

O que estamos procurando aqui é esse “mais” que a arte de algum modo consegue produzir. Adorno faz a comparação com o belo natural: “A natureza deve a sua beleza ao fato de parecer dizer mais do que é. A idéia da arte é arrancar este mais à sua contingência, torná-lo senhor da sua aparência [...]”.¹³²

E é na elaboração deste “mais” que as obras se tornam arte. Não por acaso o tema do “mais” tratado na *Teoria Estética* faz diversas referências ao conceito benjaminiano de “aura”. Uma primeira definição de Benjamin já delineia as semelhanças com esse algo quase intangível: “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.¹³³

Quando Benjamin investiga a mudança que a reprodutibilidade técnica provoca no âmbito da arte, fica claro que, “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”.¹³⁴ Esse aqui e agora do qual fala são o conteúdo da autenticidade da obra. E, claro, autenticidade não é algo passível de reprodução.

Essa autenticidade não é algo apenas superficial mas, nas palavras de Benjamin, “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”.¹³⁵

Descrição bem semelhante ao que aparece na *Teoria Estética* como um “mais” da obra

¹³² TE, pg.95

¹³³ Walter Benjamin. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, pg.170.

¹³⁴ Walter Benjamin, *Op.cit.*, pg.167

¹³⁵ Walter Benjamin, *Op.cit.*, pg.168

de arte. E é justamente esse “mais” – a aura – que se atrofia quando a obra de arte é abarcada pela reprodutibilidade técnica nas dimensões que a modernidade proporciona.

O objeto reproduzido perde sua conexão com a tradição na qual foi produzido e se torna autônomo. A obra reproduzida pode ser manipulada sem limites e recolocada em qualquer espaço. O “testemunho histórico” se perde e, com ele, a autenticidade. Para entendermos bem essa desconexão com o processo histórico, basta nos lembrarmos de como a percepção humana sobre modificações com as transformações técnicas.

O surgimento da fotografia, também fundamental no entendimento da perda da aura, é disso um testemunho evidente. O esforço dos impressionistas em captar um instante e deixar explícito nas obras a marca do tempo é, nesse sentido, em muito superado pela fotografia. O aparato técnico permite a captação do instante com detalhes que mesmo o olho humano não é capaz de apreender. Em contrapartida, muitos artistas eram partidários da pintura como uma atividade espiritual que jamais poderia ser substituída por um procedimento mecânico.¹³⁶

Para Benjamin é preciso, portanto, investigar em que medida a perda da aura atua sobre nossa percepção. É preciso compreender a dualidade entre a arte anterior aos procedimentos técnicos de reprodução e a produzida já como consequência deste. Se por um lado, “a unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição”¹³⁷, por outro surge uma forma de se fazer arte na qual “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser

¹³⁶ Giulio Carlo Argan. *Op.cit.*, pg.79-80.

¹³⁷ Walter Benjamin. *Op.cit.*, pg.170.

reproduzida”.¹³⁸ Nesse momento, quando a autenticidade deixa de ser critério para definir a arte, toda sua função social se transforma. Para Benjamin sua função deixa de ser a do ritual – ligado que ele vai chamar de valor de culto – para fundar-se na política – esta conectada ao valor de exposição: “Seria possível reconstruir a história da arte a partir do confronto de dois pólos [...] Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição”.¹³⁹

A produção artística tem o início de sua história em conexão com práticas mágicas. A arte era um meio de se dominar a natureza através de sua dominação simbólica, ou seja, através dos desenhos feitos no interior das cavernas. O que menos interessava – e por vezes era mesmo proibido – era que as pessoas vissem a obra. Com a emancipação da arte de seu uso mágico, o valor de exposição se dilata. O modo de se fazer arte muda: um mosaico ou um afresco, presos ao interior de uma catedral, dão lugar a quadros que podem ser levados a qualquer lugar e expostos a um público muito maior.

Benjamin tem seus olhos voltados à fotografia e ao cinema. Compreender o que a preponderância do valor de exposição significa, é entender como fotografia e cinema se relacionam, sobretudo, à prática política: “a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a ‘artística’, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária”.¹⁴⁰

O ensaio de Benjamin, escrito ainda nas primeiras décadas do século XX, portanto, no início da história de Hollywood, já previa o alcance político e o poder de coesão social

¹³⁸ Walter Benjamin. *Op.cit.*, pg.171

¹³⁹ Walter Benjamin. *Op.cit.*, pg.172/173

¹⁴⁰ Walter Benjamin. *Op.cit.*, pg.173

que o cinema possuiria. A massificação da cultura atinge níveis jamais vistos com a indústria do cinema. Embora Benjamin veja a massificação como revolucionária, o futuro do cinema deu razão a Adorno. Aliado ao potencial de difusão desta arte, a mudança da percepção diante das novas tecnologias completa sua eficiência ideológica. O que Benjamin comenta sobre a fotografia vale em escalas maiores para o cinema. Segundo ele, as “fotos orientam a recepção num sentido pré-determinado. A contemplação livre não lhes é adequada”.¹⁴¹

A transformação na recepção atinge em cheio a arte moderna. Algumas vanguardas, ao seguirem o caminho da contestação da tradição e levantarem a bandeira do “absolutamente novo”, sentimento comum à toda cena artística das primeiras décadas do século XX, acabam por produzir um efeito semelhante à reprodutibilidade técnica. O exemplo dado por Benjamin – e com o qual Adorno parece concordar – é o do dadaísmo.

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. [...] Com esse meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção.¹⁴²

Os dadaístas opunham o recolhimento exigido na contemplação das obras da tradição, consideradas como algo a ser combatido, à distração. Suas obras eram mais acontecimentos sociais, escândalos, do que algo que chamava à reflexão. Privilegia-se o choque, a sucessão rápida de imagens ou eventos que prendem a atenção do observador

¹⁴¹ Walter Benjamin. *Op.cit.*,pg.174

¹⁴² TE, pg.191

e o atingem pela contestação evidente de padrões sociais. O tempo para a associação de idéias é interrompido pela rapidez dos eventos. A percepção é toda concentrada no sentido de acompanhar a velocidade das manifestações sensíveis provocando, também, uma mudança profunda no aparelho perceptivo.

*

Mas porque questões como a aura, a expressão, o “mais”, aparecem sempre em conexão na *Teoria Estética* de Adorno? Qual a importância destes conceitos para o tema da efemeridade? Afinal, de que efemeridade falamos, e porque ela é necessária para a arte atual como afirma Adorno? Tendo em vista tanto o conceito de expressão quanto o de aura, passaremos ao desenvolvimento destas questões.

A efemeridade é tanto índice de um outro modo de conhecer as coisas como da recusa da arte em ser apropriada pela força da Indústria Cultural. Mas aqui não se trata da efemeridade proposta pelo cinema comercial, por exemplo. Não se trata de uma simples sucessão de momentos num determinado tempo. O conceito se refere a uma outra coisa. Citamos novamente um trecho do início deste capítulo:

O fenômeno do fogo de artifício, que, por causa do seu caráter efêmero e enquanto divertimento vazio, dificilmente foi julgado digno de consideração teórica, é prototípico para as obras de arte [...] O fogo de artifício é [...] aparição empírica liberta do peso da empiria, enquanto peso da duração, sinal celeste e produzido de uma só vez [...] escrita fulgurante e fugidia, que não se deixa ler no seu significado.¹⁴³

¹⁴³ TE, pg.98

Não é por acaso que Adorno afirma que se fosse possível uma expressão absoluta, ela coincidiria com a coisa mesma. Os momentos de expressão apontam para o conhecimento daquilo que está sedimentado na obra de arte, seu conteúdo: a história. Mas esses momentos não são perenes ou fixariam uma verdade que seria pura aparência.

Alcançar o momento de conhecimento que a obra permite é resultado de um trabalho de contemplação. “Perante a contemplação paciente, as obras de arte entram em movimento”.¹⁴⁴ O sujeito é progressivamente responsável por dizer a respeito do mundo e atribuir-lhe significado a partir de conceitos previamente formados. “[As obras de arte autênticas, A.P.] permanecem ao mesmo tempo sob o efeito da *Aufklärung*, porque gostariam de tornar comensurável aos homens este estremecimento relembrado, incomensurável na pré-história mágica”.¹⁴⁵

E inevitável nos lembrarmos do que Benjamin diz com relação ao valor de culto. Quando a obra de arte ainda mantinha uma forte conexão com o ritual, havia uma relação específica entre a representação artística e o objeto a ser conhecido. Mesmo que a dominação estivesse presente – uma dominação cognitiva – ela era bastante reduzida em relação à que está presente na razão instrumental.

Embora Adorno não diga explicitamente, o que parece estar em jogo no conceito de efemeridade é a retomada desse valor de culto das obras de arte nas vanguardas modernas. A relação específica de sujeito e obra, tantas vezes dita como exigida pela

¹⁴⁴ TE, pg.97

¹⁴⁵ TE, pg.97

arte, nos lembra daquelas obras que Benjamin diz serem acessíveis a poucos. É preciso estar presente diante da obra autêntica e mergulhar no contexto que ela instaura. Aquilo que experimentamos no contato direto com a obra é impossível de ser reproduzido. De toda maneira, a experiência é inseparável do relacionamento concreto e duradouro com as obras de arte. “Segundo a tese de Benjamin, o *hic et nunc* da obra de arte não é apenas a sua *aura*, mas aquilo que nela ultrapassa sempre o seu caráter de dado, o seu conteúdo; não é possível suprimi-lo e querer a arte”.¹⁴⁶

É, por exemplo, o problema para o qual atentam os impressionistas quando surge a fotografia. Os artistas não combatem a novidade técnica, pelo contrário, chegam a ser entusiastas da infinidade de possibilidades que a fotografia traz. Se valem das fotografias para pintar seus quadros e incluir elementos que o olho nu não é capaz de apreender.

O dilema quase que se limita à função social de cada técnica. A fotografia fica com a tarefa de reproduzir a realidade enquanto a pintura pode se livrar dessa tarefa e se tornar “pura pintura”. Ela se autonomiza com relação à sua antiga função mas não é engolida pelo movimento de que fala Benjamin, da perda da aura relacionada à autonomização tecnológica da arte. Os impressionistas não se retiram da tradição, não perdem a conexão com questões de seu tempo. As obras permanecem sedimentações das questões de seu tempo. A pintura adquire outra tarefa, a de “mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis”.¹⁴⁷

¹⁴⁶ TE, pg.59

¹⁴⁷ Giulio Carlo Argan. *Op.cit.*, pg.79.

E os exemplos são muitos. Courbet foi um dos que aderiu à fotografia como fonte de imagens a serem extraídas para pintura. Mas seus quadros deixavam explícita a marca de suas técnicas pictóricas. As pinceladas e o excesso de tinta ficavam gravados no quadro deixando claro que aquilo não é um retrato da realidade, mas uma obra de arte na qual o trabalho da mão do homem imprimiu algo de espiritual. Nada do processo do artista é dissimulado em prol de uma ilusão de realidade. Ou seja, o quadro não era um retrato do mundo, mas outro objeto que faz parte do mundo.¹⁴⁸

Se por um lado a arte moderna rompe com a tradição e parece “bater de frente” com a produção de valores eternos (obrigação para os gregos, por exemplo), por outro o caminho parece mesmo ser no sentido de recuperar um tipo de experiência que fica seriamente ameaçada pelo surgimento de uma indústria que estipula padrões ao universo subjetivo. O rompimento com a tradição é mais uma reação às transformações do mundo, uma defesa contra a apropriação da subjetividade pelo sistema econômico, do que uma objeção à própria arte.

A arte à qual Adorno se refere não parece ser aquela que desaparece materialmente, que privilegia o processo em detrimento da obra, como o caso das performances. O movimento é outro, e o que está em processo é o que as obras expressam e o que conseguimos apreender dessa expressão. A efemeridade se refere antes à experiência do sujeito com a obra, e não ao questionamento mesmo do conceito de obra como uma possível reação à sua apropriação para fins comerciais. Basta percebermos o peso que Adorno coloca na experiência e o modo como a concebe para entendermos que a obra não precisa desaparecer para não ser capturada pela racionalidade instrumental. O que é

¹⁴⁸ Giulio Carlo Argan. *Op.cit.*, pg.93-4

do âmbito da experiência, em especial com a arte, não é passível de apreensão e difusão em massa. Trata-se do particular, do efêmero, da ordem da experiência subjetiva e que só acontece em sua relação direta com a obra.

Um trecho da *Teoria Estética* traz pistas sobre o que está referido pelo conceito de efemeridade:

A obra de arte em si, não como agrada ao historicismo e segundo a sua posição na história real, não é nenhum ser subtraído ao devir, mas é enquanto ente algo que se encontra em processo. O que nela aparece é seu tempo interior, e a explosão da aparição rebenta a sua continuidade. A obra de arte é mediatizada, quanto à história real, pelo seu núcleo monadológico. A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada.¹⁴⁹

A relação do sujeito com essa dinâmica qualitativamente diferente de suas experiências cotidianas também é tensa e truncada. A arte como mônada espelha o que está em torno e ao mesmo tempo fecha-se em si mesma. O trabalho é duplo: além de a entendermos sempre com relação ao que dela se aproxima, ainda é preciso encontrar a chave que nos revela o que há em seu interior. O abandonar-se à experiência estética torna-se necessário para algum sucesso nesse desvelamento.

A arte também não aspira à univocidade do juízo, característica atribuída por Kant ao belo natural. Pelo contrário, embora convidem ao desvelamento, as obras sempre trazem um elemento ainda não mensurado pelos conceitos. “Em toda obra de arte genuína, aparece algo que não existe”.¹⁵⁰ Tudo vem cifrado, mas sempre oscilando entre

¹⁴⁹ TE, pg.103

¹⁵⁰ TE, pg.100

elementos do “pensamento significativo” e a lógica própria da estética. E esse jogo particular só se revela ao sujeito mais paciente, que tem o tempo de contemplar o que está diante dele.

Esse abandonar-se ao jogo estético é também parte do conceito de expressão, dessa vez não em relação à produção da obra, mas em relação a quem a frui. A necessidade dessa relação diferenciada vem do fracasso daquela relação do conhecimento sistemático.

Se a consciência, mediante o desencantamento do mundo, se libertou do estremecimento antigo, aquele reproduz-se permanentemente no antagonismo histórico de sujeito e objeto. Este tornou-se tão incomensurável, estranho e terrífico à experiência, como outrora só o mana era.¹⁵¹

Quando Adorno fala então de “explosão”, de “fogos de artifício”, ou ainda, de “efemeridade”, ele está se referindo mais à experiência com a obra de arte, portanto, ao conceito de expressão. E pelo menos dois movimentos acontecem no momento da expressão: “Fazer a experiência da arte significa perceber tanto o seu processo imanente como a sua suspensão no instante”.¹⁵²

Trata-se de perceber o universal no particular, da história sedimentada em cada obra de arte. “Os processos latentes nas obras de arte e que irrompem no instante, são antes a sua historicidade interna, a sua história externa sedimentada”.¹⁵³ Ao mesmo tempo, a percepção do que ali está não é definida de antemão. Varia conforme o sujeito que a experimenta.

¹⁵¹ TE, pg.101

¹⁵² TE, pg.102

¹⁵³ TE, pg.104

Antes de encerrarmos essa discussão, faremos ainda algumas considerações com relação à obra de arte e ao seu caráter efêmero. Citando como exemplo a música eletrônica de Stockhausen, Adorno afirma:

São concebíveis e talvez hoje exigidas as obras que, pelo seu núcleo temporal, se consomem a si mesmas, sacrificam a sua vida no instante da aparição da verdade e se desvanecem sem deixar vestígios, sem por isso ficarem diminuídas.¹⁵⁴

Se o cinema é criticado por sua sucessão temporal que não permanece o suficiente para uma contemplação adequada, porque o mesmo não se aplica a uma arte que não permanece, que desaparece sem deixar vestígios? É aqui que precisamos ter sempre em vista a dialética entre forma e expressão. Se por um lado as obras precisam ser algo dinâmico, que não se fixa num ponto apenas, por outro é preciso que sejam formadas: “[...] só enquanto objetos acabados, petrificados, é que se transformam em campo de forças de seus antagonismos; de outro modo as forças enquistadas convergiriam ou divergiriam”.¹⁵⁵

A forma é absolutamente necessária porque é aquilo que separa a arte do mundo empírico. E a separação é o que dá o testemunho de que o mundo empírico deve ser diferente, de que o que encontramos na realidade está longe de satisfazer as condições de uma existência plena. Por conta dessa separação, diz Adorno, a própria idéia de uma arte não polêmica é absurda. Ainda que sua contestação seja atenuada pelo fato da crítica estar sob a forma de uma manifestação estética – portanto acompanhada de

¹⁵⁴ TE, pg.202

¹⁵⁵ TE, pg.201

prazer – ou de nem sequer intentar a crítica, sua separação com relação ao mundo contém o fato de que existem valores desejáveis ainda sem lugar na vida cotidiana.

As obras sempre se mantêm sintetizadas em alguma forma. O que não é estático, então, é a ordenação dos elementos sob esta forma. Qualquer unidade de sentido que se possa perceber na arte contém em si uma multiplicidade de elementos antagônicos que se recusam a uma síntese pacífica. São incompatíveis entre si e, assim, o conflito interno jamais desaparece: “[...] até a sua unidade é momento e não fórmula mágica do todo”.¹⁵⁶

Por isso, encontrar um sentido final e incontestável para uma obra de arte é impossível. Não é possível seguir uma linha lógica desde seus elementos pré-estéticos até o resultado da forma. Um outro modo de entender essa dinâmica é pela comparação com o belo kantiano, presente no primeiro capítulo de nossa discussão. Como na estética de Kant, para Adorno há algo na dinâmica das obras de arte que impossibilita a formação de um conceito definitivo.

As obras dizem mais através de seu silêncio: as imagens que elas produzem “não são imagens de alguma coisa, mas justamente imagens de natureza coletiva; é assim e não de outro modo que a arte é mediatizada para a experiência”.¹⁵⁷ A liberdade é dado necessário para a experiência com a obra, já que nenhum conceito prévio e determinado exteriormente dá conta do fenômeno estético. E aí reside fundamentalmente a diferença do conhecimento possível através da arte daquele utilizado por nós em outras esferas da vida.

¹⁵⁶ TE, pg.200

¹⁵⁷ TE, pg.104

CONCLUSÃO

Iniciamos este trabalho com o objetivo de compreender conceitos centrais da *Teoria Estética* de Theodor Adorno. A idéia motivadora era compreender um pouco melhor a arte atual a partir da retomada de uma teoria que tinha como objeto a arte moderna. Pretendíamos dar um passo atrás com relação à história da arte a fim de encontrarmos as bases do que hoje se chama de arte contemporânea.

De um modo ainda mais simples, as indagações iniciais vieram do contato com a arte atual e da observação da reação cada vez mais distante entre sujeito e obra. Relação esta que parecia ter suas bases nas primeiras vanguardas artísticas e na exigência da arte por uma autonomia total em relação à política, à religião, ou a qualquer outra instância extra-estética. Exigência que objetivava a manutenção de seu potencial crítico e de sua permanência especificamente como arte.

Assim, colocamos algumas questões sobre esta arte que reclama por autonomia e de sua efetividade na evocação de um mundo qualitativamente outro. A aparente confusão das pessoas diante da arte atual, da indagação sobre o sentido ou o valor do que vêem, seria a perda definitiva da sensibilidade para a “leitura” da arte, capacidade perdida pelo “embrutecimento dos sentidos” causado pela Indústria Cultural? Ou seria a conquista da arte em escapar da mesma lógica da razão instrumental através de suas relações que dificultam sua apreensão pelo esquema da Indústria Cultural? Por outro lado, a arte, como apenas mais uma atividade humana que tem início e poderia, também, ter um fim, teria se exaurido em suas discussões de questões intrínsecas à própria arte?

Mas lembramos que a idéia era menos a de fazer um estudo sobre a arte moderna – embora tal objeto seja necessário para a estética adorniana – e mais de compreender que universo particular é este que a arte estabelece.

*

Apresentamos, primeiro, a crítica que Adorno e Horkheimer fazem sobre processo de racionalização ocidental. Um caminho que nos leva à emergência do irracional nas relações entre o homem e a natureza e que atinge todas as esferas da vida. A *Aufklärung* seria a tentativa da humanidade de se libertar do medo e da submissão às forças da natureza, ou seja, um processo no qual o conhecimento torna-se sinônimo de dominação. O movimento é desencadeado quando espírito e natureza se separaram para que o primeiro domine a segunda. O mito seria já a primeira manifestação do ímpeto de dominação na medida em que procura ordenar o mundo segundo princípios fixos. Isso chega à modernidade de modo bem mais radical. O processo de abstração conceitual alcança um extremo em que o conhecimento se torna secundário e o fim único é a dominação: trata-se da razão instrumental.

O âmbito da cultura é atingido por essa lógica com o surgimento da Indústria Cultural no século XX. Os valores são externados e objetivados em artefatos produzidos segundo padrões industriais. Tal processo tem graves conseqüências para o homem. Sua frustração pela impossibilidade de uma vida plena retorna de forma violenta ou indesejável em um mundo administrado. Mas sequer essa força, uma disfunção de um mundo ordenado de cima, permanece livre. A frustração pela impossibilidade de vivenciar experiências no mundo real é canalizada para o consumo sistemático de

produtos que supostamente trariam a satisfação. Como a experiência se revela ilusória no momento seguinte ao consumo, parte-se em busca de um outro produto que prometa a satisfação plena e mantêm-se, assim, o sistema em funcionamento.

A *Teoria Estética* parece apresentar a contrapartida desse cenário: a arte institui um universo que não garante a felicidade ou a liberdade de volta. Seu posicionamento seria, antes, o de apresentar ao homem um mundo sem determinações prévias, ou seja, um âmbito que preserva a liberdade. Ao apresentar a possibilidade da liberdade, ganha um potencial crítico nunca permitido num mundo administrado, além de dar as condições para uma experiência legítima com o mundo. O próximo passo era, então, entender *como* isso se dá.

*

Iniciamos com o conceito de “forma”, e sua articulação com o “conteúdo” e o “material”. A forma estética seria uma “unidade instável”¹⁵⁸, o resultado da ordenação da multiplicidade de elementos que compõe uma obra de arte, sem no entanto fixá-los de modo irreduzível como uma síntese conceitual. Ao mesmo tempo, não podemos perder de vista que, de todo modo, prevalece a totalidade em detrimento da multiplicidade. A arte pode se aproximar ao máximo de uma síntese não violenta, mas suprimir por completo a violência seria o mesmo que renunciar a qualquer síntese, ou seja, a qualquer forma. Manter a multiplicidade intacta e ao mesmo produzir uma obra é tarefa impossível. Uma obra de arte é, portanto, algo que contém uma ordenação *sui*

¹⁵⁸ Referência ao título de uma dissertação de mestrado em filosofia: Verlaine Freitas. *Unidade instável: o conceito de forma na Teoria Estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: FAFICH / UFMG, 1996.

generis de elementos, mas ao mesmo tempo sua forma denuncia seu fracasso como uma ordenação qualitativamente diferente.

Sua conexão com o mundo administrado é inevitável, tanto por seu potencial crítico (a arte é crítica de alguma coisa com a qual precisa manter conexão para poder dizer criticamente desta coisa) quanto por sua conexão com o sujeito. Adorno diz que as obras de arte são enigmas: por conterem elementos identificáveis por nós, nos convidam ao contato com ela. Caso fossem estranhas em sua totalidade, seria impossível que estabelecêssemos qualquer relação. As obras cairiam no isolamento completo.

Tal conexão firme com o mundo empírico reaparece em conceitos como os de “material”, “técnica” e “progresso”, tema do segundo capítulo. O material é aquilo que é formado, que sofre um trabalho para se transformar em uma forma. O material tem uma disponibilidade histórica que se modifica lado a lado com as evoluções técnicas. As histórias da arte e da sociedade se correspondem de alguma forma. Questões de um tempo anterior retornam à arte e a transformam, fazem com que os artistas partam em busca de outras pesquisas estéticas que dêem conta dos novos conflitos que se impõem. Materiais que antes não existiam aos olhos dos artistas, ou ainda, que eram considerados indignos da arte, são incorporados e trabalhados a partir de técnicas também novas.

Mas se arte e sociedade possuem histórias correspondentes, o caminhar da técnica e das pesquisas estéticas também não é o do progresso unívoco. A história de um e de outro não é homogênea como alguns artistas e estetas afirma de um lado, e como o meio técnico e científico afirma de outro. E o material selecionado e articulado de modo a caminhar rumo a uma forma vai tecendo o que seria o conteúdo.

Embora a história, e aquilo que faz a conexão com ela em uma obra, sejam os elementos identificáveis de conexão entre sujeito e obra, tal relação não se estabelece necessariamente. Se assim o fosse, bastaria que um sujeito visitasse qualquer grande exposição de arte para imediatamente se tornar esclarecido e sensível à sua situação no mundo e às questões de seu tempo. A arte, como um contexto peculiar, também exige uma postura peculiar por parte de quem se propõe ao contato com ela.

Tal relação foi tratada no terceiro capítulo, com os conceitos de efemeridade, expressão e mimesis. A relação exigida por cada construto artístico coloca em cheque a posição hierárquica privilegiada do sujeito. Nas demais esferas do conhecimento cabe somente ao homem atribuir sentido ao mundo. Na esfera estética, o homem atribui sentido ao mundo, mas também é determinado em igual medida pelo mundo.

O conceito de expressão traz dois elementos distintos, porém interligados: produção e recepção de obras de arte. De um lado tratamos da expressão em relação ao artista e sua obra. Aqui a expressão é algo que oscila entre a satisfação da pulsão do sujeito e seu recalque. O artista nem satisfaz a pulsão, nem a sublima numa forma acrítica. E a objetivação desse movimento, ou seja, a objetivação da expressão em uma forma, seria a própria obra de arte. Aqui, expressão e forma se posicionam em campos opostos, porém complementares.

A outra face da expressão diz respeito à relação que precisa ser estabelecida entre sujeito e obra para uma fruição bem sucedida da arte. Já dissemos que a relação é peculiar, já que nem a razão que utilizamos em nossa vida cotidiana pode penetrar na

parcela sensível da arte, nem a sensibilidade pode dar conta da parcela lógica presente em toda obra.

A relação de expressão propõe a retomada do jogo mimético de conhecimento, uma dinâmica que eleva o objeto a uma importância semelhante à do sujeito. A separação entre os dois se atenua e as relações que estabelecem entre si são únicas e instituem suas regras a partir de dentro. Para Adorno, a expressão é a manifestação da mimesis no âmbito da arte. O objetivo é resgatar a dimensão concreta do conhecimento a partir do âmbito da estética – que nos exigiria o emprego da razão e da sensibilidade –, e fazer oposição àquela razão que mantém distância do objeto a ser conhecido.

*

Em que medida o desenvolvimento de cada um desses blocos conceituais responde às perguntas que motivaram esta pesquisa? Principalmente, conseguimos encontrar algo realmente substancial que sustente o sentido da existência da arte como o espaço privilegiado e requerido de liberdade?

O próprio Adorno dedica alguns parágrafos especificamente sobre a relação da arte com o que ele chama de “arte administrada”, e mesmo sobre a possibilidade da arte nos dias atuais. Segundo Adorno, a tentativa de avaliação das duas esferas segundo os mesmos padrões é uma tentativa de enquadrar a arte autêntica em padrões externos a esta. Um exemplo disso é a preocupação exagerada com o lugar social da arte. Classificar a arte e dar a ela um papel social específico é semelhante ao modo de conhecimento que pretende reduzir as possibilidades de um objeto ser. Nas palavras de Adorno, dar um

papel social à arte é característico dos que “querem o primado da administração, do mundo administrado, implicitamente oposto ao que não deseja ser abrangido pela socialização total ou, pelo menos, contra ela se rebela”.¹⁵⁹

Avaliar a arte segundo esse “olhar topográfico” é colocar o acento em sua parcela passível de apropriação como produto. A sua parte mais hermética e de onde, a partir de uma contemplação devida, se pode tirar algo de substancial que diga respeito à vida, fica de fora exatamente por não ser classificável. Para Adorno, o caráter enigmático da arte também seria recusado mesmo por alguns que vêem nela uma possibilidade de reação. Mais uma vez o exemplo é o da arte engajada: “[...] o *engagement* muitas vezes não é senão falta de talento ou concentração, um abrandamento da força”.¹⁶⁰ A recompensa do evidente compromisso moral assumido pela arte engajada – o de trazer para a vida valores possíveis apenas num mundo ideal – abafaria outras questões que são condição de realização de tais valores, como a fraqueza do eu, a incapacidade de sublimação e o potencial efetivamente crítico.

Mas para Adorno a existência da arte se justifica exatamente no contrário: enquanto tais valores não são possíveis na vida real é que há a necessidade da arte: “no instante em que se procede à interdição e em que se decreta que isso não mais deve ser, a arte reencontra, no interior do mundo administrado, o direito à existência [...] quem deseja suprimir a arte alimenta a ilusão de que a transformação não está bloqueada”.¹⁶¹

A questão da necessidade da arte parece ir mais além. Adorno avalia que perguntar sobre a necessidade da arte é uma falsa questão, já que falamos justamente do âmbito da

¹⁵⁹ TE, pg.280

¹⁶⁰ TE, pg.281

¹⁶¹ TE, pg.281

liberdade. Portanto, a existência da arte não pode ser justificada por sua necessidade, mas deve repousar unicamente em sua não-necessidade. Pensar na arte como algo que nos dá um retorno se assemelha ao mecanismo econômico baseado no princípio da troca, como se fosse possível fazer correspondências valorativas com o que pode ser encontrado em uma obra. A questão é semelhante àquela da evolução da arte da qual tratamos no capítulo dois, ao lado dos conceitos de técnica, material e progresso. Diz Adorno: “o ‘para onde’ [da arte, A.P.] é uma forma de controle social”.¹⁶² Tentar prever e criar normas para o desenvolvimento das novas formas de arte é tentar colocá-la sob regras previamente dadas, o que, não é necessário insistir, contraria a própria arte.

Essa aparência de estar sempre à parte das regras sociais confere à arte algo de elitista e ideológico. Adorno não nega o fato, mas diz que constatar uma característica em comum dentro e fora do âmbito artístico não justifica o julgamento a partir de regras vindas somente de fora. A crítica de Marcuse sobre a cultura afirmativa é citada como exemplo do modo como se deveria proceder. Num resumo rápido: admite-se o caráter afirmativo da arte na medida em que ela mantém como ideais valores que são requeridos na vida cotidiana, ou seja, na medida em que canaliza desejos e anseios para um modo socialmente aceito. Por outro lado, a arte mantém sua parcela crítica quando chama a atenção para a necessidade de coisas que estão interditas na vida e, ao mesmo tempo, critica o contexto de um mundo administrado em todas as esferas.

A arte, mesmo com sua faceta afirmativa e ideológica, parece manter em aberto o espaço para um melhor desenvolvimento da subjetividade do sujeito, algo que lhe é

¹⁶² TE, pg.281

quase impossível no mundo administrado. Que a arte seja para poucos e cada vez para menos, ainda assim é melhor do que a sua não existência completa.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.
- Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Notas de Literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio De Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1973.
- _____. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Aesthetic Theory*. Tradução de Robert Hullot-Kentor. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund / HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.
- _____. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1998.
- BAHIA, Ricardo José Barbosa. *Das luzes a desilusão: o conceito de Indústria Cultural em Adorno e Horkheimer*. Dissertação. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- BARRETO, Marco H. *Subjetividade e o Novo na arte: Reflexões a partir de Adorno*. In *Kriterion*, volume XXXIII, nº 85, Belo Horizonte, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Desempacotando minha biblioteca*. In: *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX. Modernidade e globalização*. Campinas: Unicamp, 1999.

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DUARTE, Rodrigo A. P. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- _____. *Mímese e Racionalidade. O conceito de domínio da natureza em Th. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.
- _____. *Adorno / Horkheimer e a dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002
- _____. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (org.). *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. *Unidade instável. O conceito de forma da obra de arte na "Teoria estética" de Th. Adorno*. Dissertação. Belo Horizonte: Fafich
- _____. *Para uma dialética da alteridade: a constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo em Th. Adorno*. Tese. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance Art: From Futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson, 1988.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HAUSMANN, Raoul. *Photomontage*. In: *Raoul Hausmann: "Je ne suis pas un photographe"*. Michel Giroud, (Org). Paris: Chêne, 1975
- HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética*. (Vol.1) Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2000.
- JAY, Martin. *As idéias de Adorno*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.

- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977
- _____. *O que é estética*. Tradução de Fúlvia Moretto. São Leopoldo: Ed.Unisinos, 1999.
- JONES, Amelia. *The artist's body*. Edição: Tracey Warr. London: Phaidon, 2000.
- KANGUSSU, Imaculada Maria Guimarães. *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. Tese. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- KAPP, Silke. *Arte radical e heteronomia para uma interpretação da Arquitetura Moderna a partir de Theodor W. Adorno*. Tese. Belo Horizonte: UFMG, 1994.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: 1993.
- LIMA, Oscar Palma. *A crítica à Indústria Cultural segundo Theodor W. Adorno*. Dissertação. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização. Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas. Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.
- PUCCI, Bruno; ZUIN, Antonio Álvaro Soares (org). *Teoria crítica e educação: a questão da formação cultural na escola de Frankfurt*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- RIMBAUD, Arthur. *Adieu*. In: *Une Saison en Enfer*. Paris: Gallimard, 1973.
- SHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Tradução de Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- SILVESTRE, José Maurício. *Mimesis negativa e racionalidade técnica em Theodor W. Adorno*. Dissertação. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
- TZARA, Tristan. *Sete manifestos dada*. Lisboa: Hiena, 1963.
- WOOD, Paul. *Modernismo em disputa. A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.
- WELLMER, Albrecht. In: *Adorno: 100 anos*. Revista Tempo Brasileiro, out.dez. – nº155. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ed. 2003.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.