

# “ROUPA DE UM CORPO INVISÍVEL”. O TEMA DA MODA NA *TEORIA ESTÉTICA* DE T. W. ADORNO

“*Dress of an Invisible Body*”.  
*The Fashion in T. W. Adorno’s Aesthetic Theory*

RODRIGO DUARTE\*

[roduarte@uai.com.br](mailto:roduarte@uai.com.br)

Fecha de recepción: 5 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2020

## RESUMO

Desde meados do século XIX, intelectuais como Charles Baudelaire, no seu ensaio “O artista da vida moderna”, e Georg Simmel, em sua *Filosofia da moda*, tomaram a moda como objecto de suas reflexões teóricas sobre a cultura e a sociedade. Na década de 1930, Walter Benjamin, principalmente no seu projeto das passagens parisienses, enfocou frutiferamente o papel desempenhado pela moda na cultura do século XIX e no início do século XX, indicando tanto o seu aspecto de alienação fetichista quanto o de sua aproximação anti-ideológica da arte. Mais de trinta anos depois, em sua *Teoria estética*, Theodor Adorno, levando em consideração as contribuições de Baudelaire e de Benjamin, abordou o tópico da moda, considerando, por um lado, a sua sujeição à indústria cultural e, por outro, a possibilidade do que ele chamou de “inervação” entre a moda e a arte autêntica, por meio da qual essa tem a vantagem de estar sempre atualizada, evitando, no entanto, uma atitude subserviente à indústria cultural.

*Palabras clave:* Charles Baudelaire, Georg Simmel, Walter Benjamin, indústria cultural.

## ABSTRACT

Since the middle of the 19th century, intellectuals like Charles Baudelaire, in his essay “The Artist of Modern Life” and Georg Simmel, in his *Philosophy of*

---

\* Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil)

*Fashion* took fashion as a subject of their theoretical reflections on culture and society. In the decade of 1930 Walter Benjamin, mainly in his project of Paris' passages, focused quite fruitfully on the role fashion played in the culture of the 19th and beginning of the 20th centuries, pointing to the aspects both of alienating fetishism and of anti-ideological proximity of art. More than thirty years later, in his *Aesthetic Theory*, Theodor Adorno, taking into account the contributions of Baudelaire and Benjamin, approached the topic of fashion, considering, on one hand, its submission to the dictation of culture industry and, on the other hand, the possibility of what he calls "inner-vention" between fashion and the authentic art, through which this one takes advantage of being always up to date, avoiding nonetheless fashion's subservient attitude towards the culture industry.

*Keywords:* Charles Baudelaire, Georg Simmel, Walter Benjamin, culture industry.

Desde o início do século XX, no momento imediatamente posterior à constituição da chamada vanguarda artística "histórica" europeia, parecia existir uma demanda no sentido de que a arte, nos seus fenômenos mais avançados e radicais, se aproximasse da vida, entendida como pura e simples inserção das pessoas no seu ambiente social, cultural e na prática de seus usos e costumes específicos. Essa aproximação da arte à vida poderia ser entendida, por um lado, como mais mediata e "simbólica" (na proximidade a temas do cotidiano, em movimentos como o Expressionismo, por exemplo) ou, por outro lado, como mais imediata e literal (como em palavras de ordem do Dadaísmo).

Essa demanda se enquadrava no espírito iconoclasta da referida vanguarda, uma vez que, até o momento imediatamente anterior da história da cultura ocidental, a arte mais requintada se compreendia como estruturalmente separada da empiria e do prosaísmo da vida na sua imediatez mais cotidiana. Mas aquela tendência, por outro lado, encerrava um perigo que ameaçava a própria sobrevivência da arte, especialmente no que tange à continuidade de um processo iniciado na Europa do século XVI - no Renascimento - que viria a se consolidar nos séculos posteriores sob a rubrica de "autonomia da arte". Essa autonomia se materializava numa programática reclusão da arte, a princípio nos palácios e, posteriormente, nos museus, galerias, salas de concerto, casas de ópera, bibliotecas etc.

A referida ameaça à sobrevivência da arte, oriunda de sua aproximação à vida, se constituía principalmente em virtude da consolidação crescente de uma indústria do entretenimento, a qual, até finais do século XIX, ocorreu em bases mais

"artesanais" e, a partir do início do século XX, com a apropriação, por parte dessa indústria, de tecnologias recentemente inventadas, como o cinematógrafo, a radio-difusão e o gramofone, se tornou um poderoso e lucrativo ramo de atividades econômicas, ao qual Adorno e Horkheimer dariam na década de 1940 o título de "indústria cultural". Essa indústria, como se verá adiante, veio a se tornar um dos setores de ponta do capitalismo oligopolista, consolidado quase simultaneamente ao surgimento da cultura de massas e tornado, de modo contínuo e crescente, um fator global de valorização do capital e de manutenção da ordem política que lhe dá sustentação.

Levando-se em consideração uma – imediatamente constatável – afinidade da moda com o entretenimento em geral e com a sua manifestação contemporânea enquanto indústria em particular, tende-se, apressadamente, à formulação da hipótese de uma inserção completa e irreversível daquela na indústria cultural, com a sua conseqüente exclusão do rol de fenômenos da cultura contemporânea merecedores de uma abordagem semelhante à que se efetua em relação às obras de arte, como, por exemplo, do ponto de vista da estética filosófica.

Este artigo pretende mostrar, dentre outras coisas, que, contrariando expectativas no sentido dessa exclusão, datam de meados do século XIX – do momento imediatamente anterior à ascensão da indústria do entretenimento e da gestação da vanguarda artística – contribuições teóricas importantes para se entender a moda e, para além de sua afinidade com a "indústria cultural", o seu relacionamento com a arte "autônoma" da modernidade europeia, tais como a de Charles Baudelaire, posteriormente, de Georg Simmel e de Walter Benjamin. Mas, como consta no seu subtítulo, o objetivo principal deste artigo é apontar para a contribuição da *Teoria estética*, de Theodor Adorno, para a compreensão da moda em conexão não apenas com o ramo do entretenimento, mas com o âmbito da "arte autônoma", de um modo totalmente original e frutífero, como se verá a seguir.

## 1 O ENFOQUE DA MODA NO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO

Embora Baudelaire tenha realizado a sua obra intelectual, constituída de poesia da melhor qualidade, crítica de arte e ensaísmo, em meados do século XIX, ele é considerado um arauto da modernidade cultural europeia e até mesmo um dos precursores da supramencionada vanguarda artística que se consolidou a partir da virada

para o século XX. Nesse sentido, ele é, por um lado, um continuador do processo de autonomia da arte, tal como descrito acima; por outro, Baudelaire prefigura, sob vários aspectos, a referida demanda de aproximação da arte à vida, entendida como "dessacralização" da arte e, especialmente, da figura do artista. Emblemático, a esse respeito, é o poema em prosa "Perda da auréola", de *O spleen de Paris*, no qual o poeta narra a um estupefato interlocutor como ele perdeu a sua "aura" de ser quase divino, sem qualquer arrependimento por não ter se esforçado para recuperá-la:

Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais (Baudelaire, 2002b: 333).

Além de toda a simbologia encerrada no abandono da auréola sem qualquer culpa, salta à vista a menção de Baudelaire, ao hoje tão familiar caos urbano, do qual a Paris do século XIX terá sido uma das precursoras em escala mundial. Não é dos elementos constitutivos menos importantes desse caos a velocidade com que acontecem as coisas, o que, por sua vez, está ligado a uma fugacidade dos eventos no burburinho das grandes cidades. Dentre muitos poemas de Baudelaire que retratam essa radical transitoriedade em meio ao caos urbano, destaca-se o não menos emblemático soneto "A uma passante", de *Quadros parisienses*:

De ensurdecer, a rua em torno a mim urrava.  
Magra, esguia, de luto, na dor majestosa,  
Uma mulher passou, e com uma mão faustosa  
A barra do vestido erguia e balançava;

Com pernas de estátua, ágil, aristocrata.  
Crispado como um louco, eu bebia, histrião,  
Em seu olho, céu lívido onde o furação  
Nasce, o afeto que encanta e o prazer que mata.

Um raio... a noite vem! – Beleza fugidia,  
Cujo olhar de repente me fez renascer,  
É só na eternidade que eu te reveria?

Bem longe daqui! Tarde! *Jamais*, pode ser!  
Não sei onde vais, nem onde vou avalias,  
Tu que eu teria amado, tu que o bem sabias (Baudelaire, 2019: 295)!

Para além do supramencionado tema da fugacidade dos eventos das metrópoles, salta à vista, no soneto, a menção ao porte da passante e ao charme com que ela ajeita o vestido, o que sugere – acertadamente – a sensibilidade de Baudelaire ao fenômeno da moda, expressa em muitos de seus outros poemas. De interesse, porém, para o tema deste artigo é o aporte mais teórico que o poeta faz sobre a moda, a qual aparece com toda a clareza no ensaio sobre Constantin Guys, “O pintor da vida moderna”. Nele, Baudelaire começa por chamar a atenção para o fato de que, ao lado dos criadores – pintores e escritores, por exemplo – que a tradição consagrou e, que, posteriormente, se tornaram objeto de culto para um público mais amplo, há toda uma legião de artistas dotados de grande *métier*, sem que tenham atingido as alturas alcançadas pelos maiores em cada ramo da arte. Sem que Baudelaire o explicita totalmente, paira no ar a ideia de que Constantin Guys se encontraria entre aqueles pintores de grande domínio técnico, sem pertencer, no entanto, ao panteão dos maiores artistas de todos os tempos. Sobre eles, Guys teria, no entanto, a *vantagem* de ser contemporâneo desse momento de grandes transformações na vida urbana europeia e de ser um pioneiro na retratação competente desse novo cenário vital. Provavelmente por isso Baudelaire faz da apresentação e da avaliação de sua obra pictórica a oportunidade para focar o fenômeno da moda, tal como na passagem a seguir:

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas que começam na Revolução e terminam aproximadamente no Consulado. Esse traje que provoca o riso de muitas pessoas insensatas, essas pessoas sérias sem verdadeira seriedade apresenta um fascínio de uma dupla natureza, ou seja, artístico e histórico. São quase sempre belos e desenhados com elegância, mas o que me importa, pelo menos em idêntica medida, e o que me apraz encontrar em todos ou em quase todos, é a moral e a estética da época. A ideia que o homem tem do belo imprime-

se em todo o seu vestuário, esgarça ou retesa a sua roupa, arredonda ou alinha seu gesto inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços do seu rosto (Baudelaire, 2002a: 851).

A tarefa de fazer da moda objeto de reflexão teórica séria foi se tornando, ao longo das últimas décadas do século XIX uma preocupação crescente não apenas na França, mas em toda a Europa. Um resultado importante desse processo foi a redação da obra de Georg Simmel, *Filosofia da moda*, publicada pela primeira vez em 1905, a qual empreendeu o enfoque da moda no âmbito de uma filosofia social engajada na compreensão de fenômenos urbanos relevantes para a vida moderna.

O ponto de partida de Simmel é a constatação de uma dualidade básica na existência humana, a qual se manifesta, do ponto de vista de nossa fisiologia, em oposições entre movimento e repouso, produtividade e receptividade. Do ponto de vista da vida espiritual, as oposições se dão entre a demanda por universalidade ou particularidade, as quais se concretizam, historicamente, numa alternância entre a fusão do indivíduo com o todo social e a sua diferenciação enfática em relação a ele. Nessa alternância destaca-se, como divisor de águas, o procedimento da imitação:

Assim, a imitação corresponde, em todos os fenômenos para os quais ela é um fator constitutivo, a *uma* das direções fundamentais de nosso ser, àquela que se satisfaz na dissolução do indivíduo na generalidade, que enfatiza o permanente na mudança. Mas, onde, contrariamente, a mudança no permanente é buscada, a diferenciação individual, o erguer-se da generalidade, aqui a imitação é o princípio negador e inibidor (Simmel, 2012: 11).<sup>1</sup>

Dessa forma, a moda pode ser percebida, antes de tudo, a partir desse fenômeno da oposição entre a imitação, enquanto signo de pertença a um grupo, e a reação a ela, enquanto método de afirmação de um indivíduo enquanto tal perante a coletividade:

Ela é imitação de acordo com um modelo dado e satisfaz com isso a necessidade de apoio social; ela coloca o indivíduo nos trilhos em que todos andam, ela fornece algo universal que torna o comportamento de cada indivíduo um mero exemplo. Mas ela não satisfaz menos a necessidade de diferença, a tendência à diferen-

<sup>1</sup> Nesta referência, como nas demais, a tradução do alemão é do próprio autor do artigo.

ciação, variação, soerguimento. E ela obtém esse último por meio da mudança nos conteúdos que a moda de hoje cunha individualmente em oposição à de ontem e de amanhã (Simmel, 2012: 11).

Mas, de acordo com Simmel, essa diferenciação não é apenas cronológica, ou, posto de outro modo, a contínua transformação de uma moda de hoje numa de ontem tem a ver com a natureza da moda enquanto um fenômeno de classe: ela reproduz, de forma esteticamente “independente” (tendo em vista sua função social), as diferenças entre as diversas camadas da sociedade. E ainda que as camadas inferiores se esforcem para se igualar às superiores adotando o seu jeito de se vestir, por exemplo, elas sempre estarão atrás, nessa corrida. Para Simmel, um forte indício desse caráter classista da moda é que ela, em sentido estrito, praticamente inexistente onde não há diferenciação social explícita, como, por exemplo, nas sociedades de povos ancestrais. Esse caráter de classe da moda se manifesta também no fato de que ela só o é, no sentido estrito, quando praticada apenas por uma parte da sociedade, com o restante se encontrando, quando é o caso, apenas a caminho dessa prática.

De modo análogo ao que se viu no tocante a Baudelaire, para Simmel, a importância social da moda na contemporaneidade se revela no fato de que ela traduz com exatidão a fugacidade e a velocidade dos fenômenos da vida moderna:

Por isso faz parte dos motivos pelos quais a moda hoje domina tão fortemente a consciência também esse de que as grandes, permanentes e inquestionáveis convicções perdem cada vez mais força. Os elementos fugidios e mutáveis da vida ganham cada vez mais espaço. A ruptura com o passado, para cuja realização a humanidade cultural se esforça insistentemente desde mais de cem anos, aponta a consciência cada vez mais para o presente (Simmel, 2012: 17).

E nesse presente constata-se, segundo Simmel, o alastramento da moda para todos os âmbitos da vida, influenciando de modo decisivo o comportamento das pessoas e produzindo modos de reação opostos, como, por exemplo, o do “tolo da moda” (*Modenarre*), que se insere tão exageradamente na tendência do momento que se veste de modo caricatural. O seu antípoda é aquele que se opõe tão radicalmente à moda que acaba praticando uma obediência enviesada a ela: “Quem, conscientemente, se veste ou se comporta de modo antiquado, obtém o sentimento de individuação a isso associado, de fato, não devido à qualificação individual, mas por meio de mera negação do exemplo social” (Simmel, 2012: 20).

As diferentes maneiras de lidar com a moda são, para Simmel, consequência direta da posição das pessoas na sociedade. Em várias passagens ele aborda, por exemplo, a situação da mulher, que seria, segundo ele, mais afeita aos ditames da moda, em virtude de sua posição histórica de inferioridade nas sociedades ocidentais, funcionando a moda, nesse caso, como uma espécie de "válvula de escape". Mas, na verdade, qualquer situação de fragilidade social torna homens ou mulheres mais dependentes das prescrições da moda, a qual atua como *pièce de resistance* diante de fortes pressões externas: "A moda oferece, em virtude de sua estrutura interna peculiar um soerguimento que sempre é percebido como adequado. Mesmo o tipo de aparição e externação mais extravagante, na medida em que é moda, é protegido daquele reflexo, que o indivíduo normalmente sente, quando é objeto da atenção dos outros" (Simmel, 2012: 27).

Quanto a isso, Simmel manifesta a sua preocupação de que o refúgio com relação ao juízo que se possa fazer de um indivíduo, concedido pela adesão à moda, possa evoluir para a liberação da responsabilidade até mesmo nos casos de crimes em massa (o que, de fato, viria a ocorrer, na Alemanha, décadas mais tarde, com certa adesão popular à ditadura nazista). E, ainda que haja o supramencionado movimento em direção à exclusividade na moda, conduzido por "classes e indivíduos que se esforçam por mudanças constantes" e "reencontram na moda a velocidade de seus próprios movimentos psíquicos" (Simmel, 2012: 32), o barateamento dos seus produtos, quando comparados com o custo de outros bens de consumo, pressiona no sentido de a moda se tornar um fenômeno de massa.

Tendo em vista esse fato, Simmel argumenta que os estamentos de menor poder aquisitivo têm dificuldade de influir decisivamente na mudança da moda em virtude de sua menor capacidade de consumo, enquanto a camada mais rica não o faz por se caracterizar por um forte conservadorismo. Desse modo, segundo Simmel, "[a] variabilidade propriamente dita se encontra, portanto, na camada intermediária, e por isso a história dos movimentos sociais e culturais adquiriu uma velocidade bem diferente, desde que o *tiers état* assumiu o comando" (Simmel, 2012: 31). Levando-se em conta que essa "camada intermediária" se tornou suficientemente grande nas democracias liberais do hemisfério norte já à época em que Simmel redigiu a sua *Filosofia da moda*, ele pôde constatar o grande espaço de manobra adquirido por esse ramo de atividades: "Assim, a moda aparentemente pode acol-

her em si *in abstracto* certamente qualquer conteúdo; cada forma dada do vestuário, da arte do comportamento, da opinião, pode se tornar moda" (Simmel, 2012: 35).

Assim como pudemos constatar, considerando a passagem da posição de Baudelaire para a de Simmel, que o passar da décadas adensou as abordagens teóricas em relação à moda, é necessário reconhecer que, mais algumas décadas adiante, Walter Benjamin deu contribuições filosóficas importantes no enfoque desse tema, com a vantagem histórica de que, como póstero de Baudelaire e de Simmel, ele pôde levar em consideração as contribuições de ambos com vistas ao estabelecimento do seu ponto de vista próprio. A importância das contribuições de Benjamin sobre a moda para o objetivo deste artigo se expressa no fato de que, como se verá adiante, eles foram fundamentais para o posicionamento de Adorno sobre esse tema na sua *Teoria estética*.

Cabe ainda observar que Benjamin produziu trabalhos importantes sobre Baudelaire, tendo sido tradutor de obras suas para o alemão e autor de livros como *Charles Baudelaire. Um lírico na era do alto capitalismo* (Benjamin, 1991b: 509-604). Além disso, na sua monumental obra inconclusa sobre as *Passagens* parisienses, o caderno "J", totalmente dedicado a Baudelaire é o maior de todos, com 189 páginas, que não tratam diretamente do tema da moda, mas ao lado das inúmeras citações do poeta francês e sobre ele, incluem enfoques sobre o seu contexto histórico, sua obra, sua biografia etc. Vale notar que, ainda que Benjamin mencione o ensaio de Baudelaire sobre Constantin Guys (Benjamin, 1991a: 396), o tema da moda praticamente inexistente nesse caderno das *Passagens*.<sup>2</sup>

No que tange a Simmel, encontram-se no caderno "B" da *Obra das passagens*, totalmente dedicado à moda, várias referências a - e citações de - sua *Filosofia da moda*, abordando questões (algumas delas supramencionadas) como a inserção da moda na economia capitalista, o seu efeito sobre as mulheres, o significado das viagens nas mudanças de hábitos, o caráter de classe da moda e o barateamento dos seus produtos (cf. Benjamin, 1991a: 127-8).

---

<sup>2</sup> Duas exceções à quase inexistência de referências à moda (nesse caso, bem indiretas) são: "No salão de 1846 (...) Baudelaire, tendo em vista o seu vestuário, descreveu a sua classe" (Benjamin, 1991a: 405) e "Por meio do travestir-se da expressão individual em benefício de uma profissional, tal como é a obra da maquiagem, isso é sugerido. Mais tarde as garotas uniformizadas da revista enfatizam isso" (Benjamin, 1991a: 437).

Levando-se em conta a importância da *Obra das passagens* no conjunto da produção intelectual de Benjamin, a centralidade, nela, do tema da moda fica patente já no *exposé*, intitulado “Paris, capital do século XIX”, que Benjamin redigiu para ser apresentado ao Instituto para a Pesquisa Social, com vistas a um possível financiamento do seu projeto – texto esse que abre a edição original alemã da *Obra das Passagens*. Nele consta a referência ao papel fundamental que a produção de tecidos, enquanto pressuposto inalienável da moda, desempenhou no estabelecimento das obras arquitetônicas que dão nome ao livro de Benjamin: “A maioria das passagens parisienses surgiu nas décadas posteriores a 1822. A primeira condição para o seu surgimento é a alta conjuntura do comércio têxtil” (Benjamin, 1991a: 45).

Tendo em vista a abrangência e a complexidade do tema na obra de Benjamin e o pouco espaço para a sua abordagem neste artigo, adota-se como estratégia para a sua menção o que poder-se-ia chamar de “duplo caráter” da moda na sua consideração por parte do autor. Por um lado, Benjamin via a moda como puro e simples aspecto da alienação consumista do “alto capitalismo”; por outro, toda a sua profundidade de análise é mobilizada para mostrar que, para além do lado alienante, há algo de fortemente aparentado com a criação artística propriamente dita. Como se verá adiante, esse tipo de análise desempenhou um papel importante na caracterização que Adorno faz da moda na *Teoria estética*.

No que concerne ao primeiro aspecto, a grande contribuição de Benjamin é a atualização do conceito marxiano de fetichismo da mercadoria na sua expansão para o universo da cultura, a qual gerou um tipo de hipóstase da aparência em detrimento da própria utilidade que as coisas possam vir a ter para as pessoas, o que, por sua vez, produziu o culto à novidade por si mesma: “O novo é uma qualidade independente do valor de uso das mercadorias. Ele é a origem da aparência que é inalienável nas imagens que produzem o inconsciente coletivo. Ele é a quintessência da falsa consciência, cujo incansável agente é a moda” (Benjamin, 1991a: 55).

O *modus operandi* dessa estratégia ideológica do alto capitalismo é sinalizado por Benjamin – de modo semelhante ao que Simmel dissera sobre a imitação – em termos da adesão acrítica de massas de pessoas, o que se expressa em afirmações como “être contemporaine de tout le monde – essa é a mais apaixonada e secreta satisfação que a moda dá à mulher” (Benjamin, 1991a: 115) ou ainda: “A moda fixa, em cada caso, o último padrão da empatia” (Benjamin, 1991a: 456).

Mas, em relação à contribuição de Simmel, Benjamin dá um importante passo adiante ao associar essa forma específica de fetichismo, que é a moda, à sexualidade, especialmente àquela tendencialmente perversa nesse contexto da “falsa consciência”: “No fetichismo o sexo estabelece os limites entre o mundo orgânico e o inorgânico. Roupas e joias estão ligados a ele. Ele está em casa tanto no morto quanto na carne. Também essa lhe indica o caminho para se acomodar naquele.” (Benjamin, 1991a: 118). A sedução exercida por essas coisas inanimadas que parecem ganhar vida por efeito da ideologia tardo-capitalista, é certamente descrita por Benjamin sob a sugestiva expressão de “sex appeal do inorgânico”, que aparece tanto no *Exposé* sobre o projeto das *Passagens* quanto no próprio corpo da obra. Naquele, Benjamin o expõe dessa forma:

A moda prescreve o ritual, de acordo com o qual a mercadoria-fetichismo será entronizada. Grandville estende a sua pretensão tanto aos objetos de uso cotidiano quanto ao cosmos. Na medida em que ele a persegue nos seus extremos, ele desvela a sua natureza. Ela se encontra em oposição ao orgânico. Ela conecta o corpo vivo ao mundo inorgânico. No vivo ela percebe os direitos do cadáver. O fetichismo que se subordina ao sex-appeal do inorgânico, é o seu nervo vital (Benjamin, 1991a: 51).

No corpo da *Obra das passagens*, mais especificamente no caderno “B”, referente à moda, o “sex appeal do inorgânico” aparece assim:

Nascimento e morte – o primeiro por meio de condições naturais, a última por meio de sociais – limitam, onde se tornam atuais, consideravelmente o espaço de manobra da moda. Esse fato vem corretamente à luz por meio de uma condição dupla. A primeira diz respeito ao nascimento e mostra a nova criação natural da vida no âmbito da moda “superada” por meio da *Nouveauté*. A segunda diz respeito à morte. No que lhe tange, ela não aparece menos na moda como “superada”, a saber, no sex appeal do inorgânico desencadeado por meio dela (Benjamin, 1991a: 130).

No polo oposto ao de sua consideração como expressão renovada do fetichismo da mercadoria, Benjamin associa a moda à capacidade que uma cultura autêntica tem de prefigurar possibilidades de superação da submissão ao próprio fetichismo, chamando a atenção para a curiosidade que aquela desperta na própria filosofia, ele diz: “O mais ardente da moda reside para os filósofos na sua extraordinária antecipação.” (Benjamin, 1991a: 112) Mas os próprios *métiers* artísticos, ao estabe-

lecerem uma associação com a moda apontam caminhos nessa mesma direção: “Suas experiências, as quais têm no inconsciente do coletivo o seu depósito, produzem, na interpenetração do novo, a utopia, que em mil configurações da vida, dos duradouros prédios até as fugidias modas, deixou o seu rastro.” (Benjamin, 1991a: 47).<sup>3</sup>

Para concluir a apresentação sucinta da possibilidade de associação frutífera entre a arte “autônoma” e a moda, é mister indicar que, para Benjamin, essa aproximação pode ser vista não apenas em relação às manifestações do século XIX, mas também – talvez principalmente – às vanguardas do século XX. O exemplo mais insistentemente apontado pelo filósofo é o do surrealismo: “A moda é a precursora, não, a eterna substituta do surrealismo.” (Benjamin, 1991a: 113). Para ser mais específico, Benjamin indica a obra de Apollinaire: “Um dos trechos para o esclarecimento da excêntrica, revolucionária e surrealista possibilidade da moda, antes de tudo também um trecho que estabelece com isso mesmo o nexos do surrealismo com Grandville etc. é o capítulo Moda no *Poète assassiné*, de Apollinaire (...).” (Benjamin, 1991a: 116-7; cf. 119)

Tendo em vista esse ponto de vista sobre da moda, segundo Benjamin, enquanto ideologia – falsa consciência –, por um lado, e elemento polinizador da cultura no sentido de superação do fetichismo, poder-se-á constatar, a seguir, em que medida ela foi uma fonte imediata para as posições de Adorno, sendo que o primeiro aspecto se consolida mais no que concerne à *Dialética do esclarecimento* e o segundo é desenvolvido na *Teoria estética*.

## 2 PRESSUPOSTOS NO PENSAMENTO DE T. W. ADORNO

No que tange à abordagem do tema da moda na obra de Theodor Adorno anterior à *Teoria estética*, defronta-se com uma enorme dificuldade, a saber, que esse termo, no sentido aqui empregado, associado ao estilo de vestimentas e coisas a ele aparentadas, só aparece, de fato, na sua obra de filosofia da arte que teve publicação póstuma em 1970. Aliás, com exceção da própria *Teoria estética*, a própria palavra

---

<sup>3</sup> Não apenas na arquitetura, como no trecho supracitado, mas também no teatro, Benjamin vê o aspecto positivo dessa possível simbiose entre a moda e a arte: “Por meio do teatro a questão da fantasia penetra profundamente na vida da arte e da poesia, nas quais a moda é, simultaneamente, conservada e superada” (Benjamin, 1991b: 113).

“moda”, mesmo num sentido inespecífico, aparece pouquíssimas vezes em toda a imensa obra de Adorno. Algumas dessas poucas ocorrências se encontram o artigo, de 1953, intitulado “Moda atemporal” (“*Zeitlose Mode*”), no qual Adorno usa o termo “moda” para designar genericamente algo que se faz, obedecendo a uma tendência momentânea, a qual está predestinada a ser rapidamente substituída por outra<sup>4</sup>; e a ironia contida já no título do artigo, associada à crítica feita por Adorno ao jazz, de que é um estilo que faz implodir o tempo intrinsecamente musical, vem a significar também que esse estilo é condizente com um tipo de sociedade em que a ideologia dominante preconiza a extinção do tempo histórico:

A mesmice do jazz não consiste, no todo, numa organização robusta do material, na qual, como numa linguagem articulada a fantasia pudesse se mover livre e desimpedida, mas no emprego exclusivo de alguns truques definidos, fórmulas e clichés. É como se se ativesse compulsivamente ao estímulo do que está em voga e se negasse a expressão da imagem da data, recusando-se a rasgar a folha do calendário. A própria moda, entronizada como algo permanente, penaliza exatamente a dignidade da moda, a da sua transitoriedade (Adorno, 1996c: 226).

O fato de a “dignidade da moda” estar ligada à sua transitoriedade se tornará mais claro adiante, ressaltando-se, no artigo sobre o jazz, principalmente o caráter de ideologia da moda – o tipo de comportamento em que o indivíduo cai vítima do fetichismo da mercadoria, tal como colocado previamente por Benjamin, e reproduz padrões de conduta que fortalecem o sistema capitalista como um todo.

Esse caráter foi abordado sob diversos aspectos na *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, obra em que a civilização Ocidental – entendida toda ela como exemplo de *Aufklärung* – é questionada quanto à tentativa de “subtrair aos seres humanos o seu temor e colocá-los como senhores”, na medida em que o seu resultado foi catastrófico: “a terra totalmente esclarecida resplandece no signo de um desastre triunfal” (Adorno & Horkheimer, 1981: 19).

Isso porque o programa do esclarecimento de extirpar os mitos da consciência humana e de estabelecer a racionalidade como único parâmetro para todas as suas ações e pensamentos terá sido um fracasso retumbante, na medida em que entre mito e razão não existe, segundo Adorno e Horkheimer, algo como uma separação cirúrgica, mas uma interpenetração, na qual os mitos já prefiguram um tipo de

<sup>4</sup> Nesse sentido mais genérico, a palavra “moda” aparece também num artigo, publicado pela primeira vez em 1960, intitulado “Cultura e administração” (Adorno, 1996b: 131).

técnica de domínio da natureza, ainda que simbólica, e a racionalidade científica – no momento de sua hipóstase em pura ideologia – cai vítima de uma regressão à mesma mitologia que ela pretendia eliminar irrevogavelmente. Esse processo é descrito e discutido com detalhes no capítulo inicial da *Dialética do esclarecimento*, intitulado “Conceito de esclarecimento”, em cuja parte final os autores introduzem a discussão sobre a cultura de massas a partir de uma apropriação do episódio do canto XII da *Odisseia*, de Homero, no qual Ulisses consegue passar pela até então inexpugnável ilha das sereias, deixando-se atar ao mastro de sua embarcação e ordenando que os seus remadores tampassem os ouvidos com cera. Diante dessa situação, Adorno e Horkheimer afirmam que:

A regressão das massas, hoje, é a incapacidade de ouvir o inaudito com os próprios ouvidos, de tocar o intocado com as próprias mãos, a nova forma de ofuscamento que substitui as formas míticas superadas. Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções, os homens se reconvertem exatamente naquilo contra o que se voltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na colectividade governada pela força. Os remadores, que não podem se falar, estão envolvidos num compasso, assim como o trabalhador moderno na fábrica, no cinema e no coletivo. São as condições concretas do trabalho na sociedade que forçam o conformismo e não as influências conscientes, as quais por acréscimo imbecilizariam e afastariam da verdade os homens oprimidos (Adorno & Horkheimer, 1981: 54).

Esse processo sistemático de imbecilização de amplas parcelas da população é completamente analisado no capítulo da *Dialética do esclarecimento* intitulado “Indústria cultural. O esclarecimento como enganação das massas”, cujo ponto de partida é a constatação de que o declínio do poder unificador da religião no Ocidente, não ocasionou, como temiam alguns analistas, um caos social generalizado, exatamente porque a indústria cultural assumiu, com grandes vantagens, o lugar outrora ocupado pelas instituições religiosas na previsibilidade e no controle do comportamento das massas. A maior vantagem da indústria cultural sobre a religião é a sua aparência de democracia, na medida em que o seu público sempre escolheria o que gostaria de consumir, a sua oferta seria – segundo os seus apologistas – totalmente regulada pela demanda, quando, na verdade, essa é apenas parcialmente satisfeita, uma vez que os produtos ofertados se constituem em algo manipulado de acordo com os interesses dos detentores do poder.

Um dos principais recursos usados para essa manipulação é o que poderia ser denominado “usurpação do esquematismo”, sendo que o termo “esquematismo” foi tomado emprestado, por Adorno e Horkheimer, da *Crítica da razão pura*, de Kant, e significa, segundo as suas próprias palavras “um mecanismo oculto nas profundezas da alma humana (Kant, 1976: 197)”, o qual estabelece a ligação das nossas percepções com os conceitos do nosso entendimento, proporcionando conhecimento propriamente dito, dentro dos padrões da ciência moderna, adotados por Kant. Quando Horkheimer e Adorno falam da confiscação desse procedimento, eles querem dizer com isso que a indústria cultural, ao ofertar os seus produtos no mercado – especialmente os audiovisuais – fornece também a chave de sua interpretação num sentido conformista e conservador. Segundo os autores,

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. Ela executa o esquematismo como primeiro serviço a seus clientes. Na alma deveria funcionar um mecanismo secreto, o qual já prepara os dados imediatos de modo que eles se adaptem ao sistema da razão pura. O segredo foi hoje decifrado. Se também o planejamento do mecanismo por parte daqueles que agrupam os dados é a indústria cultural e ela própria é coagida pela força gravitacional da sociedade irracional – apesar de toda racionalização –, então a maléfica tendência é transformada por sua disseminação pelas agências do negócio em sua própria intencionalidade tênue. Para os consumidores nada há mais para classificar, que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção (Adorno & Horkheimer, 1981: 145-6).

Dessa expropriação da faculdade de esquematismo, originalmente pertencente à subjetividade dos indivíduos, resulta, enquanto sua contrapartida objetiva, a padronização no estilo das mercadorias culturais, a qual, por sua vez, realimenta a massificação no modo de ser e de se comportar das pessoas.

O que está em questão é a produção de uma identificação *a priori* dos indivíduos com o sistema econômico que os oprime, a qual é obtida mediante a mobilização de todos os recursos tecnológicos e procedimentos de natureza psicológica que gratificam os indivíduos que assumem o comportamento padronizado que as identifica com a massa humana amorfa e pune as que se empenham num processo de individualização, no qual possam adquirir a possibilidade de se tornar sujeitos de sua própria história. O exemplo dado por Adorno e Horkheimer é o dos sor-

teios e competições em programas da cultura de massas, por meio dos quais a massa de perdedores se identifica com os poucos ganhadores e, com isso, se conforma com a sua própria situação de exclusão e precariedade: "Agora os felizardos na tela são exemplares do mesmo gênero que todos os do público, mas nessa identidade está posta a intransponível separação dos elementos humanos. A completa semelhança é a diferença absoluta. A identidade do gênero proíbe a dos casos. A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico (Adorno & Horkheimer, 1981: 168)".

O termo "ser genérico" (*Gattungswesen*), com o qual o jovem Marx caracterizara a capacidade de criação da espécie humana, fundamentando, assim, a sua crítica ao trabalho alienado, aponta, no texto de Adorno e Horkheimer, para a denúncia da degradação – verdadeira "degeneração" – dos seres humana a uma pertença abstrata ao gênero, do qual algum representante anônimo pode ser o sorteado, o que explica a realização do ser genérico ser "maldosa". Deve-se observar, além disso, que os autores veem esse expediente como uma espécie de "planejamento do acaso", já que o processo é realizado de tal forma, que qualquer que seja o resultado – que é benéfico apenas para um indivíduo – interessa aos detentores do poder na medida em que serve à manutenção do *status quo*: "Somente uma pode ganhar o grande prêmio, somente um é proeminente e se todos têm até mesmo matematicamente a mesma perspectiva, ela é para o indivíduo tão ínfima que é melhor que ele desista dela e se alegre com a felicidade do outro, que tanto poderia ser ele, mas que nunca o é (Adorno & Horkheimer, 1981: 167-8)".

É nesse contexto que, sem que a palavra "moda" apareça textualmente, Adorno e Horkheimer se referem à forma pela qual o vestuário é um objeto importante para a prevalência do fetichismo da mercadoria no contexto do capitalismo monopolista, no qual a indústria cultural é um dos fatores mais relevantes: "A starlet deve simbolizar a empregada de escritório, mas de tal sorte que, diferentemente da verdadeira, o grande vestido de noite já parece talhado para ela. Assim, ela fixa para a espectadora, não apenas a possibilidade de também vir a se mostrar na tela, mas ainda mais enfaticamente a distância entre elas (Adorno & Horkheimer, 1981: 167)"

No que tange a temas aparentados com a moda – sem que o termo apareça literalmente – em outras seções da *Dialética do esclarecimento*, destaca-se, no seu apêndice intitulado "Rascunhos e projetos", o fragmento "Interesse no corpo", no qual

Adorno e Horkheimer apontam para o desenvolvimento, ao longo da história, de um amor-ódio da civilização pelo corpo. Essa ambiguidade tem lugar porque, sem ele, tanto a bravura de nobres guerreiros em tempos imemoriais quanto a exploração do trabalho, enquanto fonte da acumulação de riqueza pelos poderosos jamais teria existido. Além disso, os prazeres eróticos – tão proibidos quanto ardentemente desejados – têm no corpo o *locus* de sua realização. Esse processo de degradação do corpo, se intensificou, segundo Adorno e Horkheimer, com o advento do capitalismo, no qual a exploração do trabalho alheio atinge um ponto culminante:

Quando a dominação assume completamente a forma burguesa mediatizada pelo comércio e pelas comunicações e, sobretudo, quando surge a indústria, começa a se delinear uma mutação formal. A humanidade deixa-se escravizar, não mais pela espada, mas pela gigantesca aparelhagem que acaba, é verdade, por forjar de novo a espada. É assim que desapareceu o sentido racional para a exaltação do corpo viril; as tentativas dos românticos, nos séculos dezanove e vinte, de levar a um renascimento do corpo [*Leib*] apenas idealizam algo de morto e mutilado (Adorno & Horkheimer, 1981: 267).

Mas a indústria cultural, parte integrante da “gigantesca aparelhagem”, se encarregaria de tornar o corpo um substrato para a aplicação de produtos que supostamente reforçariam a sua vitalidade e beleza – um veículo da moda no sentido de “sex appeal do inorgânico”, de acordo com o que foi proposto por Benjamin. Um elemento irônico nessa apropriação ideológica do corpo foi, segundo Adorno e Horkheimer, o fato de que artistas, como Gauguin, e até mesmo filósofos, como Nietzsche, ajudaram a preparar o terreno para essa manifestação da moda como pura ideologia:

Os artistas prepararam involuntariamente a imagem perdida da unidade corpo-alma para o anúncio publicitário. O elogio dos fenômenos vitais, das bestas louras até os ilhéus dos mares do sul, desemboca inevitavelmente nos filmes de sarongue, nos outdoors de vitaminas e de cremes para a pele, que são apenas os representantes do objetivo imanente do anúncio publicitário: o novo grande, belo e nobre tipo humano: o *führer* e as suas tropas (Adorno & Horkheimer, 1981: 267).

A passagem da propaganda de produtos para o corpo ao ideal de corporeidade dos chefes nazistas parece mais abrupta, do que realmente é, tendo em vista não apenas a argumentação realizada no fragmento “Interesse no corpo”, mas também

em todo o capítulo da *Dialética do esclarecimento* sobre a indústria cultural. Vale observar que, como se observou acima, Simmel já havia manifestado, numa notável premonição, a sua preocupação com o fato de a adesão total e acrítica à moda poderia retirar dos indivíduos, enquanto tais, a responsabilidade por crimes em massa.

### 3 A RELAÇÃO DA MODA COM A ARTE COMO "INERVAÇÃO", NA TEORIA ESTÉTICA

Redigida mais de duas décadas depois da publicação da *Dialética do esclarecimento* - e deixada inacabada por Adorno - a *Teoria estética*, em que pesem atualizações importantes no que tange à cultura e à arte de meados da década de 1960, preservou momentos importantes da obra escrita conjuntamente com Horkheimer, inclusive a crítica à indústria cultural. Dada, no entanto, a natureza do tema da *Teoria estética*, não apenas essa crítica, mas outros tópicos importantes da obra anterior são nela recolocados em termos de uma análise dos empecilhos à criação artística no capitalismo tardio, associados à enorme dificuldade para a expressão estética num mundo totalmente dominado por instâncias opressivas tão onipresentes quanto - paradoxalmente - dificilmente perceptíveis no que diz respeito à natureza de sua opressão.

Para Adorno, o fato de que a criação artística, desde sempre tenha estado sob a tutela de forças sociais externas à consciência do artista, tais como autoridades clericais, nobreza ou burguesia ascendente nunca foi novidade. Segundo ele, no entanto, somente a partir do século XIX consolidou-se um processo que culminou com a chegada das obras de arte ao mercado, tendo como consequência a venda de obras de artes plásticas, assim como já ocorria, havia algum tempo, com livros e partituras; ao longo desse século tornou-se comum, na Europa, também a comercialização de ingressos para concertos, apresentações teatrais e de balé.

A chegada das obras de arte ao mercado pôs toda a produção artística diante de um dilema: os artistas, por um lado, não tinham mais que dar antecipadamente explicações aos seus patrocinadores sobre os seus temas, métodos e técnicas; por outro, sua subsistência não estava mais assegurada, já que era possível que o mercado prescindisse totalmente de objetos culturais no sentido estrito do termo e preferisse construtos mais baratos e de absorção mais fácil, como as mercadorias cul-

turais, por exemplo. Essa situação foi interpretada por Adorno, no início da *Teoria estética*, da seguinte forma:

Tornou-se uma obviedade que nada que diz respeito à arte é ainda óbvio: nem nela, nem em sua relação com o todo, nem mesmo no seu direito de existência. A perdas no fazer irrefletido ou não-problemático não é compensada pela infinidade aberta do que se tornou possível, com a qual a reflexão se defronta. A ampliação mostra-se em muitas dimensões como restrição. O mar do que nunca fora antes imaginado, ao qual os movimentos artísticos revolucionários por volta de 1910 ousaram se lançar, não proporcionou a aventureira felicidade prometida. Em vez disso, o processo deflagrado àquela época devorou as categorias em cujo nome ele foi iniciado (Adorno, 1996a: 9).

Diante do exposto, é fácil deduzir que a indústria cultural faz parte do “processo deflagrado àquela época”, entendido com restrição à livre criação artística. E, ainda que o termo “indústria cultural” não apareça mais do que algumas dezenas de vezes nas mais de quinhentas páginas da *Teoria estética*, não é errado afirmar que cada um dos seus tópicos temáticos leva em consideração que a chegada da obra de arte ao mercado tem sua ambiguidade muito acentuada pelo fato de que, a partir das primeiras décadas do século XX, existe um ramo industrial que explora econômica e ideologicamente a carência humana por cultura, possuindo, portanto, objetivos antagônicos aos da arte, tanto no sentido tradicional do termo quanto no da vanguarda que veio a substituí-lo. Arte essa que, desde os tempos em que era subordinada ao culto religioso nutre-se de um desejo de emancipação, mesmo que não raro ela tenha de fato se tornado dependente de instâncias opressoras na sociedade.

É por isso que Adorno empenha-se também na *Teoria estética* em mostrar que a indústria cultural não é, como querem seus entusiastas, a pura e simples sucessora da arte convencional na contemporaneidade, mas sua inimiga mortal. Nesse sentido, categorias estéticas tradicionais tais como mimesis, gosto, estilo, catarse etc. – muitas delas recolocadas, na própria *Teoria estética*, em termos da reflexão contemporânea – são apropriadas pela indústria e têm o seu sentido original totalmente deturpado por ela.

Embora haja algumas dificuldades de interpretação da *Teoria estética*, associadas ao fato de ela ser uma obra inacabada, de publicação póstuma, tendo os seus editores enfrentado problemas quanto a saber qual seria, para Adorno, a ordenação

final dos rascunhos, a forma publicada, que se beneficiou de muitas indicações do próprio autor, deixa entrever a estrutura aproximada de uma espiral, em que o tema da situação da arte na contemporaneidade e alguns de seus desdobramentos vão sendo analisados com profundidade teórica e teor de reflexão sempre crescentes.

Um delineamento desses tópicos, mesmo que muito esquemático, nos afastaria demasiadamente do foco deste artigo; mas, apenas no sentido de abordar um *locus* central da *Teoria estética*, que, de um modo ou de outro, é sempre recolocado ao longo da obra, além de abrir espaço para a colocação do tema da moda, menciona-se, aqui o conceito de “desartificação da arte” (*Entkunstung der Kunst*).

A primeira vez que o termo “desartificação” aparece na *Teoria Estética*, numa seção dessa obra intitulada “Desartificação da arte; para a crítica da indústria cultural”, Adorno evoca o supracitado primeiro parágrafo da obra, no qual ele menciona a perda de evidência da arte no mundo contemporâneo e afirma que ela reage a isso não apenas transformando os seus procedimentos, mas também questionando o seu próprio conceito. Adorno aponta, nessa seção sobre a desartificação, para o fato de que ela é, antes de tudo, produto da abordagem que o público adestrado pela indústria cultural faz da arte que ainda poderia ser considerada autêntica, abordagem essa que expressa sua inadaptação ao processo produtivo, sem que, entretanto, esse público seja redimido dos seus efeitos perversos: “Aqueles que são tapeados pela indústria cultural e sedentos por suas mercadorias se encontram aquém da arte: por isso, eles percebem sua inadequação ao processo social vital contemporâneo – não sua própria inverdade – menos veladamente do que aqueles que ainda se lembram do que era uma obra de arte. Eles forçam à desartificação da arte (Adorno, 1996a: 32)”.

No entanto, em outras passagens da *Teoria estética*, Adorno aventa a hipótese de que a desartificação não seja apenas um reflexo da incompreensão do público imbecilizado pela indústria cultural, mas possa também abrir a possibilidade da incorporação, através da re-tradução em linguagem artística, de elementos constitutivos do cenário tardo-capitalista, no sentido de obter resultados esteticamente frutíferos. Essa possibilidade é explicitamente posta no parágrafo intitulado “Transcendência estética e desmágicação”. Nele, Adorno retoma, no sentido de elucidar a concepção de transcendência que figura no título do parágrafo, o tema benjaminiano da aura, no qual aquela é associada à dialética de presença e ausência, a qual

ocorre tanto nessa quanto naquela. Do tratamento ambíguo dado por Baudelaire tanto à aura quanto à transcendência, surge a idéia de que a desartificação, apesar de o seu primeiro significado ser claramente nocivo à arte, se afigura como um caminho possível para a sua sobrevivência:

Benjamin, sob a temática da aura, cujo conceito, em virtude de sua clausura, se aproxima bastante do fenômeno que se ultrapassa a si mesmo, chamou a atenção para o fato de que o desenvolvimento com a participação de Baudelaire tornou a aura, mais ou menos como “atmosfera”, um tabu. Já em Baudelaire, a transcendência do fenômeno artístico é efetivada e negada de uma só vez. Sob esse aspecto, a desartificação da arte se determina não apenas como estágio de sua liquidação, mas também como sua tendência de desenvolvimento (Adorno, 1996a: 122-3).

A idéia da desartificação como tendência do desenvolvimento da arte leva à noção de que pode ser interessante para a criação das obras uma espécie de simulação de sua dissolução na realidade empírica, o que, por sua vez, conduz à indagação sobre o relacionamento da arte com aquilo que lhe é radicalmente externo. Não apenas pela menção a Benjamin e a Baudelaire – dois dos três autores indicados como precursores da consideração do tema deste artigo –, mas também pela referência à questão da relação da arte com o que lhe exterior tem-se, aqui, a melhor oportunidade para introduzir a abordagem que Adorno faz da moda na *Teoria estética*.

Podem-se afirmar que essa abordagem se desenvolve em três momentos dessa obra: o primeiro se encontra na seção “Transitoriedade” (*Vergänglichkeit*), o segundo na seção “Para a diferenciação do conceito de progresso” e o terceiro nos *paralipomena* da *Teoria estética*.

O primeiro momento aborda o tema da duração das obras na memória cultural da humanidade, indicando que a demanda por sua permanência é aparentada com o afã de propriedade tipicamente burguês e que algumas das tendências então mais avançadas da vanguarda artística do Ocidente investiram conscientemente na transitoriedade de suas realizações, como, por exemplo a composição eletroacústica de Stockhausen, a qual, sem notação no sentido convencional, estaria apta a desaparecer irrevogavelmente dos circuitos eletrônicos, nos quais foi realizada. É nesse contexto que surge a primeira declaração de Adorno favorável à relação da arte com a moda, no sentido de que essa irriga aquela com o que lhe é mais específico – sua transitoriedade:

Apesar de sua suscetibilidade a ser comercialmente manipulada, a moda penetra profundamente nas obras de arte, não apenas as eviscera. Invenções como a pintura de luzes são como transposições dos experimentos da *haute couture*, de envolver sobre o corpo tecidos apenas com alfinetes, em vez de costurar roupas no sentido tradicional. A moda é uma das figuras, por meio das quais o movimento histórico afeta o *sensorium* e através dele as obras de arte, a saber, em traços mínimos, na maioria das vezes ocultos (Adorno, 1996a: 265-6).

O segundo momento da consideração da moda na *Teoria estética* se refere ao “teor de verdade” das obras de arte como algo implicitamente associado à sua relação com o que lhe é exterior, passível de ser explicitado apenas pela mobilização de todos os recursos teóricos mais aperfeiçoados que existem, sob pena de comprometer a fecundação que os elementos extra-estéticos poderiam proporcionar à arte propriamente dita:

Como materialização da consciência mais progredida, que encerra a crítica produtiva do estado estético e extra-estético já dado, o teor de verdade das obras é uma historiografia inconsciente, ligada ao que é até hoje sempre novamente subalterno. O que seria certamente progredido não é sempre tão evidente, como a inervação da moda gostaria de ditar; também ela precisa da reflexão. Da decisão sobre o progredido faz parte o estado completo da teoria, ela não se deixa consolidar em momentos isolados (Adorno, 1996a: 285-6).

Para Adorno, o imperativo de ser “absolutamente moderno”, decretado por Rimbaud<sup>5</sup>, aproxima a arte da moda, tendo em vista o fato de que o trabalho formal realizado pelo artista, por mais que encerre momentos de aguda racionalidade, possui necessariamente um substrato de inconsciência, de relação ao elemento extra-estético, que o autor denomina “inervação”. A moda figura, nesse processo como “órgão”, por meio do qual ocorre a inervação, ainda que existam resistências de um ponto de vista conservador sobre a cultura quanto a essa proximidade à arte, em virtude exatamente de sua transitoriedade:

O “il faut être absolument moderne” de Rimbaud e a modernidade, por sua parte, permanecem normativos. Porque, no entanto, a arte tem o seu núcleo tem-

---

<sup>5</sup> O famoso verso, “il faut être absolument moderne”, de Rimbaud, se encontra no poema em prosa “Adieu”, escrito entre abril e agosto de 1873, constante em sua obra *Une saison en enfer (Uma estação no inferno)*. Cf.: <http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Adieu.html> (último acesso em 27-02-2020).

poral não na atualidade de sua matéria, mas na sua elaboração imanente, aquela norma se dirige, mesmo com toda a reflexividade, a algo em certo sentido inconsciente, à inervação, à repulsa ao que é gasto. O órgão para isso é próximo àquilo que é anátema para o conservadorismo cultural, a moda. Ela tem a sua verdade como consciência inconsciente do núcleo temporal da arte e tem, portanto, direito normativo, como ela, por sua parte, não é manipulada pela administração e pela indústria cultural, desvinculada do espírito objetivo (Adorno, 1996a: 286).

Nesse mesmo trecho, como que para endossar o seu posicionamento sobre a proximidade da arte ao que não é necessariamente "artístico", tendo em vista a repulsa por parte do "conservadorismo cultural", Adorno se refere à abertura de artistas acima de qualquer suspeita – inclusive Baudelaire – à moda, de novo, no seu aspecto de temporalidade sempre provisória, além de anti-provincianismo, de certo cosmopolitismo, que pode ser benéfico à arte:

Grandes artistas como Baudelaire estiveram em complô com a moda; se eles a denunciassessem, então seriam acusados de mentira nos impulsos de seu próprio trabalho. Enquanto a arte resiste à moda, onde ela gostaria de nivelá-la heteronomamente, ela está de acordo com aquela no instinto pelo calendário, na aversão ao provincianismo, contra aquele subalterno, cujo distanciamento entrega o único conceito dignamente humano do nível artístico (Adorno, 1996a: 286-7).

No terceiro momento da aproximação entre arte e moda na *Teoria estética*, nos seus *paralipomena*, Adorno chama a atenção para o seu caráter desmistificador, mediante o qual a natureza da arte se torna mais compreensível. Como é de se esperar, o autor está ciente da inserção da moda na grande indústria do capitalismo monopolista, o que não impede a sua insistência na abordagem da moda como representante do "espírito objetivo" e da oportunidade que a arte mais avançada tem de ser por ela "inervada":

A moda é a confissão permanente da arte, de que ela não é o que ela diz ser e o que ela deve ser de acordo com a sua ideia. Como traidora indiscreta ela é tão odiada quanto poderosa no seu empreendimento; o seu duplo caráter é um sintoma crasso de sua antinomia. Ela não se deixa separar higienicamente da arte, como seria agradável para a religião burguesa da arte. Desde que o sujeito estético se separou polemicamente da sociedade e de seu espírito predominante, a arte se comunica com esse espírito objetivo, como sempre também inverídico, por meio da moda. (...) Porque, enquanto isso, a manipulação na era dos grandes mono-

pólios, por sua vez, é o protótipo das relações sociais de produção dominantes, a coerção da moda representa algo socialmente objetivo (Adorno, 1996a: 468).

Essa “inervação” não ocorre sem problemas, pois é mister que arte resista à moda exatamente em virtude da inserção dessa na maquinaria econômica dominante, mas não seria aconselhável lhe virar as costas exatamente tendo em vista a supra-mencionada relação dialética entre a criação artística e a sociedade. Vale o registro de que a nova menção à proximidade de Baudelaire com a moda, e até mesmo ao seu supracitado texto sobre Constantin Guys, sugere que, para Adorno, o poeta francês seria um paradigma dessa relação:

A arte deve, se ela não quiser se vender barato, resistir à moda, mas também inerva-la, para não se fazer cega contra o giro do mundo e o seu próprio teor objetivo. Essa relação dupla para com a moda Baudelaire praticou pela primeira vez tanto na sua lírica quanto na reflexão. O seu elogio de Constantin Guys é o testemunho mais insistente disso. O artista da *vie moderne* é, para ele, aquele que permanece senhor de si, perdendo-se no que é totalmente efêmero. Mesmo o primeiro artista de qualidade superior que renunciou à comunicação, não se fechou à moda: há mais de um poema de Rimbaud no tom dos cabarés literários parisienses (Adorno, 1996a: 468-9).

É mister igualmente registrar que o arauto da necessidade absoluta de ser moderno, Rimbaud, em que pese a sua escrita complexa e hermética, também, à sua maneira, se colocou na proximidade da moda. Esse tipo de relação complexa entre a arte e a moda foi indicada por Adorno a partir de duas imagens poderosas ainda que paradoxais, surgidas na mesma passagem dos *paralipomena* da *Teoria estética*. A primeira evoca o compartilhamento do mesmo leito entre a arte e a moda, com todos os problemas que isso possa envolver; a segunda – inspiradora do título deste artigo – chama a atenção para o fato de que a arte, ainda que o seu caráter de aparência seja constitutivo, não abre mão de certa idealidade enquanto vestimenta para um corpo antes inteligível do que sensível: “Por meio da moda a arte dorme com aquilo em que ela deve fracassar e tira disso forças que, sob o fracasso, sem o qual ela não seria, fenecem. A arte, enquanto aparência, é roupa de um corpo invisível. Assim, a moda é roupa como algo absoluto. Nisso, elas se entendem (Adorno, 1996a: 469)”.

Para concluir, é importante se perguntar até que ponto as colocações, na *Teoria estética*, sobre as relações entre a arte e a moda ainda seriam atuais, cinquenta anos

depois da publicação da obra. A resposta a essa pergunta não é de modo algum fácil, na medida em que envolveria um escrutínio não apenas das grandes mudanças pelas quais a arte passou nesse período, envolvendo também o conhecimento das transformações a que a indústria da moda esteve submetida nesse período. Tendo em vista a relação dessa indústria com a cultura de massas – muitas vezes sugerida ao longo deste artigo –, seria interessante investigar também como se desenvolveu a indústria cultural desde meados do século XX até hoje. Mas, certamente, esse é um programa de pesquisa que envolve muito mais do que se pretendeu apresentar – e se apresentou – aqui, a saber, o modo como em sua obra de estética tardia Adorno se abriu para esse tema que, entre meados dos séculos XIX e XX foi crucial para intelectuais do calibre de Baudelaire, Simmel e Benjamin.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996a.
- ADORNO, Theodor & Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*. In: Adorno, Theodor, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981.
- ADORNO, Theodor. *Kultur und Verwaltung*, In: *Gesammelte Schriften*, vol. 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996b.
- ADORNO, Theodor. *Zeitlose Mode*. In: *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996c.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue, tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo, Penguin Classics/Companhia das Letras, 2019.
- BAUDELAIRE Charles, *O pintor da vida moderna*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues et alii. In: *Charles Baudelaire. Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2002a.
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. In: *Charles Baudelaire. Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2002b.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. In: *Gesammelte Schriften*, vol I-2. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991a.

BENJAMIN, Walter. Das Passagenwerk. In: *Gesammelte Schriften*, vol V-1. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991b.

KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1976.

SIMMEL, Georg. *Philosophie der Mode*, in: *Gesamtausgabe Band 10*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 4a edição.