

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

LUCIANA MOLINA QUEIROZ

**A ARTE NOVA E O NOVO NA ARTE NA FILOSOFIA DE THEODOR
W. ADORNO**

**BELO HORIZONTE
2014**

LUCIANA MOLINA QUEIROZ

**A ARTE NOVA E O NOVO NA ARTE NA FILOSOFIA DE THEODOR
W. ADORNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Soares Neves Silva

BELO HORIZONTE
2014

100	Queiroz, Luciana Molina
M722a	A arte nova e o novo na arte na filosofia de Theodor
2014	W. Adorno [manuscrito] / Luciana Molina Queiroz. - 2014. 130 f. Orientador: Eduardo Soares Neves Silva.
	Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH, Programa de Pós-graduação em Filosofia.
	1. Adorno, Theodor W., \$d 1903-1969. 2. Filosofia – Teses. 3. Arte – Filosofia – Teses. I. Silva, Eduardo Soares Neves. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

LUCIANA MOLINA QUEIROZ

**A ARTE NOVA E O NOVO NA ARTE NA FILOSOFIA DE THEODOR
W. ADORNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em 27 de janeiro de 2014.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Soares Neves Silva
Universidade Federal de Minas Gerais
Orientador

Prof. Dr. Lucianno Ferreira Gatti
Universidade Federal de São Paulo
Membro externo

Prof. Dr. Romero Alves Freitas
Universidade Federal de Ouro Preto
Membro externo

Prof. Dra. Virginia de Araújo Figueiredo
Universidade Federal de Minas Gerais
Suplente

*A descida seduz
como seduziu a subida.
Nunca a derrota é só derrota, pois
o mundo que ela abre é sempre uma parada
antes
insuspeitada.*

William Carlos Williams

DEDICATÓRIA

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos ao meu orientador, prof. Dr. Eduardo Soares Neves Silva, pela leitura tão minuciosa e crítica desta dissertação, pela enorme sensibilidade demonstrada na compreensão do meu tema de pesquisa e pela liberdade que me foi dada de escolher o que queria pesquisar. Provavelmente não teria realizado o mestrado se não fosse apaixonada pelo meu tema de pesquisa. Em um mundo e em um modelo de universidade tão pragmáticos como os nossos, isso por si só, a meu ver, já consiste em uma espécie de resistência ao estado de coisas atual.

Em algumas das minhas lembranças mais remotas de infância passeio de mãos dadas com minha mãe em direção a peças de teatro no Rio de Janeiro. Em outras, divirto-me com a imaginação de meu pai, seu poemas, estórias e cantigas de antes de dormir. De tal modo que meus agradecimentos mais ternos são sempre para ambos, minha mãe e meu pai, que, mesmo sem o saber plenamente, estavam a implantar em mim um amor bastante constante e fiel às artes, o que de fato sustentou a minha formação e, posteriormente, levou a meu interesse pela filosofia. Reconheço igualmente que sou uma privilegiada por ter contado com o apoio de ambos na minha vida profissional. Sem eles, esta dissertação não seria possível. Da mesma forma, agradeço aos meus familiares, em especial às minhas irmãs, pela enorme paciência que tiveram comigo nestes dois anos difíceis de mestrado.

Meus agradecimentos aos professores que desde a graduação em Filosofia me cobrem de incentivos e que foram fundamentais para a realização desta dissertação: Robson Loureiro e Sandra Soares Della Fonte. Sou igualmente grata aos meus queridos colegas de estudos em Teoria Crítica Tamiris, Raniely, Filipe, Soraya e Sara. Assim como àqueles que me receberam no ano em que morei em Belo Horizonte, em especial aos mineiros e ao capixaba Juliana, Alexandre, Omar e Vitor. Agradeço também pela generosidade a mim concedida em momentos fundamentais pelos professores José Pedro Luchi, Livia Guimarães e Virgínia Figueiredo.

Meus agradecimentos aos meus amigos, em particular àqueles mais próximos durante o período do mestrado: Julia, Davi, Rhina, Fernanda, Nicoli, Tássio e Carol. Não poderia esquecer de agradecer à Kahren, pela amizade e pelos longos debates sobre arte, o universo e tudo o mais. Agradeço ao Thomas, por estar sempre me emprestando todo o seu entusiasmo pela vida acadêmica, e ao Marcelo, que, afinal, sempre me compreende tanto que às vezes nem preciso expressar em palavras.

Agradeço aos professores Lucianno Gatti e Romero Freitas pela disponibilidade e por terem gentilmente aceitado participar da banca de defesa desta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal realizar uma interpretação da filosofia de Theodor W. Adorno que problematize o estatuto do novo na arte. A importância desse assunto se deve à compreensão, defendida por Adorno, de que a busca pelo novo na arte moderna tem como modelo o fetichismo da mercadoria. A proposta, então, é a de diferenciar a aparência de novidade da indústria cultural e o novo na arte, ressaltando como que este último assegura o caráter de verdade da arte. Com vistas a cumprir esse objetivo, pretende-se mostrar que o novo na arte moderna, mais que uma ideologia modernista, deriva do modo como Adorno interpreta a tradição dialética e a concepção romântica de obra de arte original. Desse modo, o filósofo valoriza a obra nominalista que não corresponde completamente ao conceito genérico de arte. Ao criticar as convenções da tradição artística, a obra de arte nova rejeita o conceito genérico de arte, ao mesmo tempo em que se constitui como negação determinada da sociedade. Assim, é possível compreender a desartificação (*Entkunstung*), a perda da especificidade da arte, como estratégia crítica em relação à arte e à sociedade. Demonstra-se, dessa forma, como o pensamento de Adorno se afasta dos discursos escatológicos sobre arte (comuns à tradição hegeliano-marxista clássica) que declaram a morte ou decadência da arte. Ao invés de corroborar o diagnóstico pessimista acerca da arte moderna, Adorno reconhece o caráter crítico da mesma.

Palavras-chave: convenções, desartificação (*Entkunstung*), negação determinada, nominalismo, tradição.

ABSTRACT

This dissertation aims at providing an interpretation of the philosophy of Theodor W. Adorno that problematizes the status of the new art. The importance of this issue is due to the understanding, supported by Adorno, that the search for the new in modern art is also implicit in commodity fetishism. The proposal is to differentiate the appearance of novelty of the culture industry and new in art, emphasizing how the latter ensures authenticity of art. In order to fulfill this goal, we intend to show that the new in modern art, more than a modernist ideology, derives from how Adorno interprets the dialectical tradition and the romantic conception of originality. The philosopher appreciates the nominalist artwork that does not meet the generic concept of art. In criticizing the conventions of artistic tradition, new art rejects the generic concept of art. At the same time, it constitutes a determinate negation of society. Thus, it is possible to understand *Entkunstung*, the loss of specificity of art, as a critical strategy in relation to art and society. Adorno refuses eschatological discourses on art (common in Hegelian-Marxist classical tradition) that declare the death or decay of art. Instead of accepting the pessimist diagnosis about modern art, Adorno recognizes the critical character of new art.

Keywords: conventions, *Entkunstung*, determinate negation, nominalism, tradition.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 NO ENCALÇO DA ORIGINALIDADE: A HERANÇA ROMÂNTICA SOB O PRISMA DA DIALÉTICA NEGATIVA	24
2.1 ROMANTISMO E AVANT-GARDISME	28
2.1.1 Ressalvas ao ideal de gênio, reconhecimento do genial	30
2.2 AUTONOMIA E NOMINALISMO: A CRÍTICA DE ADORNO AOS ESTILOS, À ESTÉTICA DE GÊNEROS E À INDÚSTRIA CULTURAL	35
2.2.1 A relevância da discussão do novo na arte e na indústria cultural	41
2.2.2 A legalidade extra-estética dos produtos da indústria cultural	43
2.2.3 Indústria cultural, localismos e globalização	49
2.3 FILOSOFIA DA IDENTIDADE E ENCANTAMENTO PELA ARTE CLÁSSICA: RELAÇÕES ENTRE A DIALÉTICA NEGATIVA E A TEORIA ESTÉTICA	64
2.3.1 O novo e a dialética negativa	73
3 ARTE NOVA E DESARTIFICAÇÃO	76
3.1 A OBRA DE ARTE COMO MÔNADA DIALÉTICA	77
3.2 ANTI-ARTE E DESARTIFICAÇÃO	85
3.3 ANTI-ARTE E REFUNCIONALIZAÇÃO	91
3.3.1 O caso Hélio Oiticica	95
4. ARTE NOVA, UTOPIA E CATÁSTROFE: A ARTE COMO NEGAÇÃO DETERMINADA DA CULTURA ADMINISTRADA	98
4.1 A RELAÇÃO ENTRE UTOPIA E REALIDADE	103

4.2 RECUSA DOS DISCURSOS ESCATOLÓGICOS E INCLUSÃO DA ESCATOLOGIA NA ARTE	105
4.3 O EMPOBRECIMENTO E O MUTISMO COMO DISCURSO AUTORREFLEXIVO SOBRE A CATÁSTROFE	112
4.4 UTOPIA NEGATIVA E ARTE	115
5 CONCLUSÃO	120
6 REFERÊNCIAS	127

1 INTRODUÇÃO

“*Make it new*” é uma frase do poeta e crítico literário Ezra Pound que sintetizou com clareza os ideais do fazer artístico no século XX. A reivindicação de Pound assinalava o rompimento radical que o modernismo deveria realizar em relação às tradições artísticas precedentes.

Não menos atento ao ideal do novo da arte moderna, o filósofo alemão Theodor W. Adorno afirmaria, em um de seus ensaios sobre estética musical, que dessa exigência também deveria estar consciente a reflexão filosófica sobre arte, pois “Na música se dá também o que Clement Greenberg chamou de divisão de toda arte em falsidade grosseira e vanguarda; [...] Atualmente, a filosofia da música só é possível como filosofia da nova música” (ADORNO, 2009, p. 19). Além da defesa enérgica da arte de vanguarda, Adorno também se dedicaria a exaltar a obra de arte autônoma em sua elaboração cada vez mais específica. Como bem notou Geuss (1998) a respeito do pensamento de Adorno, uma das exigências colocadas à obra de arte pelo filósofo é que ela seja simultaneamente nova e única¹.

Entretanto, desconcertantemente, a exigência pelo novo compartilhada por modernistas e Adorno acabaria por fundar sua própria tradição. Em seu livro de 1959 *The Tradition of The New*, Harold Rosenberg capta com bastante precisão a contradição que surgiria do imperativo modernista:

¹ “[...] Adorno assumes that part of the demands the material makes and correspondingly part of the spontaneous need a composer who was well brought up in the tradition will have acquired is precisely a need for originality, for producing something new. This means, however, that the composer will be trying precisely *not* merely to write note-perfect specimens of works that satisfy all the acknowledged rules of one or another of the existing genres, but rather to write something both novel and unique” (GEUSS, 1998, p. 303).

“[...] Adorno assume que parte da demanda do material e, correspondentemente, parte da espontaneidade necessitada pelo compositor que foi bem educado na tradição é precisamente a necessidade pela originalidade, por produzir algo novo. Isso significa, contudo, que o compositor tenta não meramente escrever espécimes detalhadamente perfeitas de obras que satisfazem todas as regras conhecidas de um ou outro gênero existente, mas sobretudo escrever algo ao mesmo tempo novo e único.” (Tradução nossa)

O famoso “rompimento moderno com a tradição” durou o bastante para ter produzido sua própria tradição. São decorridos cem anos exatos desde que Baudelaire convidou os fugitivos do mundo demasiadamente reduzido da memória para tomarem parte na sua viagem em busca do novo (ROSENGERG, 1974, p. XV).

Rosenberg demonstra que a ideologia do novo leva-nos algumas dificuldades, sendo a aparente contradição implícita na concepção de tradição do novo apenas uma delas. Uma vez que a própria arte moderna é comercializada como mercadoria, ela não se torna menos isenta das pressões relativas à lógica do mercado. Desse modo, Rosenberg assinalaria que

Através da Arte Moderna a dilatada casta de instrutores profissionais das massas – projetistas, arquitetos, decoradores, figurinistas, organizadores de exposições – informa ao povo haver surgido um sumo Valor em nossa época, o Valor do NOVO, e que existem pessoas e coisas que corporificam tal Valor. Este Valor é inteiramente fluido. [...] a arte moderna não tem de ser realmente nova, mas apenas nova para alguém – para a última senhora que descobriu acerca da madeira flutuante – e angariar neófitos constitui o principal interesse da casta (ROSENBERG, 1974, p. 21).

Embora tenha levado em consideração o discurso do novo na sua reflexão estética, Adorno não foi cego às armadilhas (tanto a vagueza quanto as deficiências) criadas pelo mesmo. Observou que, apesar de sua recorrência e esforços, o discurso artístico do novo em grande medida manteve-se acrítico no que diz respeito à relação, componente de sua gênese, entre arte e mercado. Essa relação não deveria ser negligenciada, tendo em vista que, “[...] se a originalidade surgiu historicamente, então está igualmente implicada na injustiça histórica: na prevalência burguesa dos bens de consumo no mercado que, enquanto bens sempre idênticos, devem fazer crer na sua novidade para atrair clientes” (ADORNO, 2008c, p.262).

Trazer essa sorte de questões para a interpretação da filosofia de Adorno é benéfico na medida em que ele, em parceria com Horkheimer, cunhou o conceito de indústria cultural, descrevendo de maneira original e detalhada vários procedimentos utilizados pela indústria do entretenimento para angariar consumidores e continuar em expansão.

No que se refere aos âmbitos da filosofia da arte e da filosofia social, esse é um assunto a ser enfrentado sobretudo porque, se a indústria precisa sustentar-se nova, isso também é válido para os produtos da indústria cultural. Enquanto ideologia de busca pelo

novo, a estética se solidariza com a lógica do mercado. É por convencer o consumidor de que provê em alguma medida o novo que a indústria obtém sucesso. No que se refere à necessidade de passar-se por novas, aparentemente não há distinções entre a arte de vanguarda e as mercadorias culturais. Nesse sentido, urge questionarmos se essa aparência de indistinção entre arte e mercado é confirmada pela análise de Adorno.

Convém lembrar que aqueles que buscam revisar ou ao menos amenizar bastante os efeitos da indústria cultural apoiam-se justamente na aparência do novo sustentada pela indústria. A partir da defesa de que o gosto do público pela cultura de massa é espontâneo, o público é entendido como soberano em relação à produção das mercadorias culturais. As inovações, desse modo, são entendidas como uma forma de atender às suas demandas espontâneas.

Adorno não deixou de notar a importância política e ideológica subjacente a essa ideia de que é possível à indústria cultural se inovar. Na indústria cultural, assim como na indústria como um todo, a ideia do novo está acoplada ao fetichismo da mercadoria.

A análise de Adorno mantém-se profundamente crítica em relação aos desdobramentos mais contemporâneos do problema, sobretudo se levarmos em conta as numerosas concepções do século XX que incitam o novo, a criação, a experimentação (inclusive no que se refere à deliberada confusão entre arte e vida), que, se não se declaram abertamente contra o marxismo, fazem-no implicitamente, ao formularem um esteticismo bastante conivente com o consumismo². Em razão disso, as diferenças entre o novo artístico e a aparência de novidade da indústria cultural indubitavelmente devem ser colocadas em relevo e se tornar mais conscientes para uma filosofia que ainda se pretenda crítica em relação aos rumos do capitalismo.

² Estive me ocupando desse assunto em pesquisas de iniciação científica anteriores ao mestrado, sob orientação do prof. Dr. Robson Loureiro e da profa. Dra. Sandra Soares Della Fonte. Ver QUEIROZ, 2013a.; QUEIROZ, 2013b.

É devido à já mencionada ambiguidade da categoria do novo que Peter Bürger considera que esse conceito, tal como encontrado em Adorno, não deveria ser considerado uma categoria adequada para descrever obras de arte vanguardistas:

Se a arte se ajusta ao mais superficial da sociedade de consumo, fica difícil compreender como consegue, exatamente através desse recurso, oferecer resistência a essa mesma sociedade. Seria praticamente impossível localizar essa resistência que Adorno pensa descobrir na arte como subordinada à compulsão pela renovação (BÜRGER, 2012, p. 114).

Bürger é um dos principais interlocutores desta dissertação, uma vez que busco contra-argumentar pelo menos dois aspectos de sua interpretação do tema do novo na filosofia de Adorno, a saber: 1) a tese de que não seria possível distinguir a inovação artística historicamente necessária e a inovação determinada pelo mercado; e 2) sua compreensão de que Adorno, ao adotar o novo, estaria apenas fazendo coro ao modernismo vigente.

Em oposição a Bürger, objetiva-se demonstrar como os textos de crítica da cultura e de estética de Adorno comportam condições suficientes para que a aparência de novidade da indústria cultural seja diferenciada do novo da arte. Para demonstrá-lo, não é possível tomar como satisfatórias caracterizações da indústria cultural que apenas ressaltam seus produtos como impregnados de clichês e estereótipos.

A diferença intrinsecamente estética entre as mercadorias da indústria cultural e as obras de arte elaboradas se centra na inovação intra-artística e na especificidade que essas últimas apresentam e as primeiras não. Assim, faz-se necessário levar em consideração que os produtos da indústria cultural não são *também* mercadorias, mas sim mercadorias em sentido pleno, de modo que as pseudonovidades que neles aparecem possuem motivações extraestéticas. Objetivando se expandir sem efetivamente se modificar, a indústria cultural só ostentaria a *aparência* de nova. A inovação artística, ao contrário, é reconhecida como tal por Adorno justamente porque conserva a autonomia da arte em relação ao mercado: “com a autonomia crescente da arte, a originalidade voltou-se contra o mercado, no qual ela nunca se

permitiu ultrapassar um valor liminar. Entrincheirou-se nas obras, na falta de consideração da sua plena elaboração” (ADORNO, 2008c, p. 262).

Embora Adorno utilizasse a expressão “cultura de massa”, ele toma precauções em relação a ela, preferindo o termo “indústria cultural” com o objetivo de evitar a ideia de que a produção de bens culturais seria algo espontaneamente derivado das massas. Tal cultura teria o caráter de indústria porque sua produção de bens serializados se dá conforme a meta de aumento de desempenho no mercado.

Uma vez que sua lógica de produção e distribuição prioriza a busca incessante pelo lucro, não seria imperativo haver diferenças significativas em relação ao conteúdo dos produtos e a seu princípio de estruturação formal. O particular apenas proveria uma variação da forma universal, de modo que a indústria cultural seria marcada por uma sucessão de estereótipias e clichês³, que, no entanto, precisam sustentar a aparência de novidade. Por conseguinte, o objetivo da indústria cultural é o de se expandir sem perder sua unidade como sistema de produção e consumo. Isso implica dizer que os consumidores precisam ser convencidos a comprar novos bens, que, entretanto, não trazem valor de uso significativo e qualitativamente distinto. Em vez da originalidade intransigente da obra de arte, tem-se o *esquema estético*, que é repetido exaustivamente pela indústria até seu eventual esgotamento decorrente do surgimento de novos padrões de consumo.

Essa dinâmica interna à produção de bens de consumo, somada à autoconsciência dos artistas modernistas em relação à necessidade do novo, justifica porque Adorno afirma que, na arte, “[...] o Novo se torna fetiche segundo o seu modelo, o caráter fetichista da mercadoria” (ADORNO, 2008c, p. 43).

Apesar do ceticismo com que Bürger percebe a categoria do novo na estética, Adorno insistia que “Tão certo é que o conceito do novo está ligado a características sociais nefastas,

³ Ver DUARTE, 2003, p. 104; RÜDIGER, 2004, p. 176.

sobretudo ao conceito de *nouveauté* no mercado, como impossível é, desde Baudelaire, Manet e o *Tristão*, passar sem ele; tentativas a esse respeito levaram apenas, em face da sua pretensa casualidade e arbitrariedade, a redobrar seu caráter fortuito e arbitrário” (ADORNO, 2008c, p. 409).

Desse modo, outra razão para que a filosofia de Adorno seja estudada tendo em vista essas questões é justamente o modo como ele, apesar das controvérsias, insistentemente buscou preservar a categoria do novo e, desse modo, fazer jus em suas análises às realizações artísticas da modernidade radical, exemplificada pelos feitos da Escola de Viena, Kafka, Beckett, os cubistas, dentre outros.

Alguns críticos, a exemplo do próprio Bürger, defendem que a mera ânsia modernista pelo novo é o que anima o pensamento do filósofo sobre arte. É meu objetivo demonstrar que essa noção se constitui como uma simplificação que só expressa parcialmente as razões da preocupação de Adorno acerca do novo na arte.

Antes de mais nada, pretendo apontar que, para Adorno, o tema do novo na arte não tem origem no modernismo. Encontra-se nos debates estéticos e artísticos desde pelo menos o Romantismo e o ideal de gênio e original colocados pelo período. Nesse sentido, compreender como Adorno analisa alguns dos temas clássicos do Romantismo é crucial no estabelecimento dessa discussão, pois, em diversos momentos, o diagnóstico de Adorno sobre o novo inclusive se assemelha mais à concepção romântica do que à concepção modernista, sobretudo no que diz respeito ao elogio da obra original como insubordinada às regras precedentes.

O tema se revela ainda mais basilar e profundo, entretanto, quando notamos que o novo, para Adorno, não é somente algo conscientemente postulado por uma ideologia artística, seja em sua vertente romântica ou modernista. Adorno dava mesmo pouca importância às ideologias artísticas, de modo que é equivocado confundir a importância do novo que ele vê para a arte apenas como coro ao que diziam os modernistas sobre a arte que

realizavam. Desse modo, o revisionismo existente na arte contemporânea, que não raro é marcado justamente pelo abandono do ideal do novo, não é necessariamente, a partir da concepção de Adorno, *verdadeiramente* um abandono do novo. Essa observação que faço está em concordância com o crítico de arte brasileiro Ronaldo Brito (2005), que batizou um de seus ensaios de *O Moderno e o Contemporâneo: O novo e o outro novo* justamente com vistas a assinalar a contradição inerente a essa suposta ruptura entre a arte moderna e contemporânea em relação ao ideal do novo. Na hipótese colocada por esta dissertação, a inovação formal é consequência da negação determinada e marca o esforço de Adorno de pensar a arte dialeticamente. Compreender a inovação artística como exigência da dialética negativa nos permite perceber que, a despeito dos artistas contemporâneos por vezes alegarem ter abandonado o ideal do novo, a arte só se constitui a partir da negação determinada da tradição.

Na história da arte, o novo se manifesta na descontinuidade entre os diversos períodos históricos. O novo é uma necessidade postulada pelo devir histórico, de forma que, para Adorno, constitui-se como uma negação determinada, como a possibilidade de escapar à coerção social e tornar-se antagonista da sociedade. O novo periga se repetir e, por isso também (dentre outras coisas), envelhece. O modernismo, por mais que se coloque o novo como destino, tem data de expiração, assim como tiveram todos os demais estilos artísticos que se sucederam na história da arte.

Na *Teoria estética*, Adorno compreende que a arte radical adquire muito de seu valor expressivo justamente da recusa das formas tradicionais e semitradicionais, bem como da recusa do classicismo e do neoclassicismo. Nesse sentido, Adorno aponta que Samuel Beckett não escreveu peças tipicamente trágicas ou cômicas, da mesma forma que o tragicômico estaria aquém das peças de Beckett.

Em direta oposição à indústria cultural, cujos vocabulário e estrutura artísticos enrijecem-se e só são temporariamente desestabilizados pela necessidade de novidades do próprio sistema capitalista, a modernidade radical fundamenta-se em grande medida na obra de arte nominalista.

O nominalismo, doutrina filosófica que remonta ao século XI, é resgatado por Adorno em sua recusa dos universais artísticos. Os universais são convenções cada vez mais colocadas em questão e tensionadas pela obra de arte nominalista e particular a partir de sua estrutura monadológica. Tal processo só é possível, sem dúvida, graças à autonomia formal crescente das obras de arte advinda da emancipação do sujeito burguês e da autonomia do espírito.

O conceito de mônada, tendo sido apropriado de Leibniz por Benjamin e retrabalhado por Adorno, refere-se a uma unidade indivisível e fechada, que espelha o mundo sem se comunicar diretamente com ele, ou seja, tal espelhamento sempre passa pela mediação formal. Na reflexão de Adorno, a concepção de mônada assinala a autonomia da obra de arte em relação à sociedade, ao mesmo tempo em que chama a atenção para o fato de a obra de arte consistir em um estrato no qual se sedimenta o conteúdo social.

A obra de arte autônoma, mesmo que se estabeleça conforme gêneros e estilos, ergue-se prioritariamente a partir de leis que lhe são imanentes e, ao fazê-lo, acaba por refletir de forma radicalmente mediada o conteúdo social. É desse modo que a obra de arte apresenta uma dialética que, apesar de *sui generis*, é afim à dialética histórica. Ao absorver o seu Outro, a sociedade, a arte é recalcitrante a ser subsumida a uma categoria universal, genérica, de arte. O conceito de arte exige que cada obra o negue através de um nominalismo por vezes extremo. A legalidade imanente da mônada como construto determina que ela constitua a si própria ao mesmo tempo em que desafia a validade do conceito de arte.

Essa dialética nos auxilia a compreender a *perda da especificidade* da arte no contexto da contemporaneidade artística, expressa pelo conceito de desartificação (*Entkunstung*), como a maneira que a arte encontrou de continuar em inovação sem perder seu poder eminentemente crítico. O novo surge da singularidade de cada obra, e tem como consequência o que Adorno descreve metaforicamente como a “inimizade” entre obras de arte. A legalidade imanente da obra corre em paralelo às leis estéticas do universal genérico de arte, bem como às leis de outras obras. Por rechaçar as leis que não lhe são imanentes, a obra é capaz de remodelar o conceito de arte. Explicita-se assim como a arte nova é negação determinada de todo vínculo tradicionalista.

A rejeição à tradição artística, com seus postulados acerca do que é arte, de como fazê-la e sob quais condições, sucessivamente aparece na história da arte. As obras de arte se criticam mutuamente, índice da relação problemática entre a arte e os invariantes do conceito genérico de arte. Uma obra de arte se opõe às outras devido à necessidade de fazer jus ao extraestético que não foi expresso pelas demais obras de arte. Comprometidas com o Outro em devir, as obras de arte são idealmente novas.

Segundo Adorno, todas as formas do passado recusaram correntes e estilos anteriores – como o barroco que nega o maneirismo e o romantismo que nega o classicismo. A arte moderna intensifica essa tendência, negando a tradição enquanto tal. Fiel à identidade consigo mesma – sua dimensão “monadológica” –, a obra de arte autônoma seria regida por leis próprias, em que cada artefato parece instituir sua própria lei de constituição. Tal arte rejeita os universais artísticos a ponto de parecer rebelar-se contra o próprio conceito de arte e, por isso, tem sua legitimidade posta em dúvida. No entanto, revela a relação inextricável entre a *desartificação* e o surgimento do novo como negação determinada do princípio de identidade.

Ao analisar a arte moderna, Adorno a concebe como negação determinada da realidade, posto que ela condensaria de forma sumamente dialética as tensões da realidade, firmando-se

como crítica em relação ao mundo administrado. Nesse sentido, devido a seu antagonismo crítico perante a sociedade, a arte nova se vincula à Utopia, sem, entretanto, exprimi-la de forma direta, ou seja, sem figurar positivamente o que transcende o estado atual de coisas.

Adorno afirma que a arte moderna tem um gosto notável pelo negro e pela catástrofe, e que só a partir desses elementos poderia se vincular à utopia. Daí se justifica o apreço de Adorno por obras de arte extremamente catastróficas, tais como as de Schönberg, Beckett e Kafka.

O fato de seu pensamento estar constantemente associado a pessimismo faz com que seja cultivada a ideia de que Adorno também optaria pela visão mais pessimista acerca do futuro da arte. No entanto, deve-se considerar que o filósofo jamais concordou efetivamente com os prognósticos de fim ou decadência da arte.

Levando em consideração suas críticas ao classicismo e ao neoclassicismo, bem como o alegado caráter crítico da arte em relação à sociedade administrada, é possível constatar que a arte nova, para o filósofo, adviria da incompatibilidade entre o mundo atual e o ideal de arte clássica⁴. Por isso tem razão Rüdiger (2004, p. 136) em sua conceituação do novo na arte moderna como o que resiste ao caráter mercadológico e instrumental adquirido pela cultura administrada.

Se a arte nova é aquela que se volta contra a vida administrada e contra as tradições artísticas, é forçoso que uma de suas faces seja a de se voltar contra a tradição da arte administrada, isto é, contra a indústria cultural, que se torna parte importante da constelação conceitual da arte.

Se a indústria cultural conserva a tradição do belo e do harmônico tomada de empréstimo da arte clássica; a arte nova, ao contrário, torna-se cada vez mais repleta de elementos angustiantes e repelentes. Assim, o que há de utopia na obra de arte é o que o

⁴ Ver FREITAS, 2003, p. 24; CHIARELLO, 2006, p. 32.

filósofo, tomando de empréstimo uma formulação de Stendhal, chama de uma promessa de felicidade (que necessariamente não se realiza) (ADORNO, 2008c, p. 28).

Da mesma forma, Adorno indiretamente remete à possibilidade de estratégias como *readymades*, *assemblages* e apropriações se tornarem parte integrante de uma arte que se diferencia da indústria cultural, na medida em que são essas estratégias que mais intensamente colocam em xeque as tradições artísticas, constituindo-se no que tradicionalmente se chamava de não ingênuo na arte. Essas iniciativas seriam, simultaneamente, sintomas da dissolução e da sobrevivência da arte em face da cultura administrada, posto que “a arte que adere ao seu conceito e se recusa ao consumo transforma-se em anti-arte [...]” (ADORNO, 2008c, p. 513).

Tendo em vista os problemas apontados ao longo desta introdução, o objetivo desta dissertação é o de construir uma linha interpretativa que não diferencie o novo na indústria cultural e na arte de maneira simplista, destacando a dimensão utópica desta última como profundamente vinculada ao projeto adorniano de defesa do não idêntico.

De acordo com isso, no primeiro capítulo, será abordada a afinidade temática entre o novo em Adorno e a originalidade romântica, ressaltando como que isso repercute nas críticas do filósofo às repetições na arte e na indústria cultural, além de determinar a valorização da obra de arte insubordinada aos estilos e aos gêneros.

O segundo capítulo pretende expor o nexos entre o *novo* e a *desartificação* como fundamentado na legalidade imanente da obra de arte específica entendida como *mônada dialética*.

O terceiro capítulo, por sua vez, tem como objetivo analisar a relação entre o *novo* e a *negação determinada da cultura administrada*. Para essa relação ser melhor delineada, será ressaltado nesse capítulo o aspecto utópico da obra de arte nova como indissociável de sua não adesão à tradição artística do belo, do bem e do harmônico. A arte nova, dessa forma,

consiste em utopia negativa, ao mesmo tempo em que adere ao ideal do negro, relacionando-se com as ruínas, a catástrofe, a dissonância etc.

Busquei abranger nessa dissertação alguns aspectos, por um lado, da inovação artística para Adorno; por outro lado, tentei retratar a arte nova a partir de duas de suas características centrais: a desartificação e a relação que ela apresenta entre utopia negativa e catástrofe.

A mencionada dupla recusa da interpretação de Bürger sobre o novo se deve à observação de que a inovação artística para Adorno é decorrente do modo como ele recepciona a tradição dialética a partir de uma leitura crítica do romantismo.

A plena consciência da inovação como inerente à efemeridade e historicidade da arte leva Adorno a adotar em sua estética estratégias tais como o procedimento constelatório, que foi mais plenamente analisado na *Dialética negativa* que na própria *Teoria estética*; além disso, levou-o a declarar que a história da arte é a figura dialética de uma negação determinada. Várias outras concepções da *Dialética negativa* são também utilizados na reflexão estética de Adorno com o objetivo de formular uma melhor argumentação acerca da impermanência do objeto arte. Nesse sentido, não há dúvida de que a leitura dos textos estéticos de Adorno à luz da *Dialética negativa* consiste em um ganho fundamental para a tradição crítica.

Igualmente, da consciência da efemeridade da arte deriva a concepção adorniana de que o diagnóstico de fim da arte é, para dizer o mínimo, precoce. Assim, busco explicitar ao longo da dissertação que a efemeridade da arte, e sua consequente inovação, deve ser urgentemente tratada como o conteúdo de verdade de toda arte crítica em relação à sociedade. Em particular, é preciso salientar como a arte de vanguarda se constitui como negação determinada da tradição artística precedente e da indústria cultural e, justamente em razão disso, é também negação determinada da sociedade administrada.

2 NO ENCALÇO DA ORIGINALIDADE: A HERANÇA ROMÂNTICA SOB O PRISMA DA DIALÉTICA NEGATIVA

*Reduzi sem danos
A formas a forma.
[...]
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas.
Manuel Bandeira*

O objetivo central deste capítulo é o de demonstrar como a filosofia da arte de Adorno, e mais especificamente sua concepção e valorização do nominalismo artístico, advém da forma pela qual o filósofo, a partir da tradição dialética, dialoga criticamente com temáticas encontradas no Romantismo, tais como o gênio e o original. O projeto de realizar uma *Dialética negativa* é, portanto, fundamental para compreendermos seu ponto de vista otimista acerca das vanguardas artísticas, bem como sua valorização do nominalismo crescente das obras de arte derivado de sua autonomia e especificidade formal.

O ponto de vista otimista sustentado por Adorno acerca do modernismo é sob muitos aspectos oposto à posição assumida por inúmeros marxistas, dentre os quais o húngaro György Lukács é o grande exemplo. A valorização das obras de arte nominalistas faz de Adorno um autor extremamente incomum no âmbito da estética marxista, algo talvez inusitado de se comentar acerca de um filósofo tido por muitos como conservador. Entretanto, antes de propriamente apresentar a tese de que Adorno é um autor que levou em consideração a importância do experimentalismo artístico exemplificado pelas vanguardas do século XX, faz-se necessário retomar as críticas a ele dirigidas.

Wellmer sintetiza essas críticas muito bem ao chamar atenção para o núcleo conservador da estética do frankfurtiano, perceptível em suas análises de algumas das principais manifestações artísticas do século XX: sua compreensão de que o jazz não se

diferenciava da cultura de massa, bem como suas primeiras impressões negativas sobre o cinema, que ele reveria somente mais tarde, mais notadamente ao tomar contato com o cinema de Alexander Kluge. Adorno, diferentemente de seu colega de Instituto de Pesquisa Social, Walter Benjamin, não teria visto *a princípio* possibilidade de o cinema apresentar qualquer teor crítico em relação à sociedade, e por isso não poupou críticas a obras e artistas de Hollywood, tais como Charlie Chaplin e Bette Davis, que, embora atualmente sejam bem cotados por grande parte da crítica especializada e tenham se tornado *cult*, foram também compreendidos por Adorno como meros participantes da estética *kitsch* ostentada pela indústria do entretenimento da época⁵.

Ao mesmo tempo, Wellmer (1993) também nos lembra que o conservadorismo é apenas uma das facetas do filósofo. Graças a Adorno, abriram-se portas para uma reflexão mais profunda acerca da música moderna. Poder-se-ia ainda lembrar o quanto o filósofo apreciou e incensou gênios profundamente transgressores, tais como Samuel Beckett e Franz Kafka.

Diante do exposto, é possível dizer que Adorno provavelmente não via a si mesmo como conservador. Em várias oportunidades, qualificou a estética de Hegel como conservadora e criticou o excessivo apego aos ideais clássicos. Efetivamente tematizou em sua estética o novo na arte, clamando pelas qualidades da inovação artística. Nesse contexto, defendeu a arte radical em detrimento da arte moderada, “porque (esta) recebe os meios de uma tradição existente ou fictícia e lhe atribui um poder que já não mais possui” (ADORNO, 2008c, p. 61). Ao ser condescendente com as formas artísticas estabelecidas, a arte moderada compactua com o *status quo* e com a sociedade administrada. Daí a contundência com que o

⁵ Na visão de Wellmer, é possível constatar na Teoria Estética “un cierto tradicionalismo oculto en sus juicios estéticos” (WELLMER, 1993, p. 14). “um certo tradicionalismo oculto em seus juízos estéticos.” (tradução nossa)

filósofo critica as obras de arte que, por falta de ousadia, pararam no meio-termo entre a tradição e a inovação.

Para Adorno, a inovação artística ocupa uma posição central justamente porque ela rompe com o encantamento pela identidade a que equivale esse excesso de fidelidade à tradição.

A arte não é atemporal e ahistórica, e sim profundamente conectada com a sociedade que lhe dá origem, uma vez que replica em si tensões dialéticas afins às existentes na sociedade. Ao invés de expressar a pura ideologia de um mundo danificado, é papel da arte expressar o sofrimento reificado pela sociedade, algo que só é possível quando a arte assume sua temporalidade e efemeridade. Em razão disso, não é possível depositar esperanças na tradição, que justamente atrela a arte a uma origem ou perenidade.

Com o objetivo de compreender a relação entre a arte, em particular a moderna, e a sociedade, faz-se necessário notar que Adorno considerava que o capitalismo na contemporaneidade seria melhor compreendido pela concepção de “sociedade administrada” devido ao fato de a predominância da racionalidade técnica e instrumental, isto é, da consideração dos fins em detrimento dos meios, ter exacerbado o processo de reificação humana. Com vistas à sua autoconservação, a administração teria se tornado quase total e, também devido à influência da indústria cultural, o resultado teria sido uma sociedade eminentemente ideológica, na qual a própria utopia teria se esmorecido.

Ao afirmar que apenas a arte nova seria plenamente crítica em relação à sociedade administrada, Adorno sela a relação entre sua estética e um juízo progressista acerca da arte, relação que talvez passe despercebida para aqueles que optam por se focar nas análises pontuais de Adorno acerca de determinados estilos e obras. A defesa do novo na arte não é, em sua filosofia, circunstancial, pois retira sua legitimidade do modo como é concebida a dialética negativa.

A despeito da já comentada concepção de que Adorno seria um filósofo excessivamente conservador em questões de arte, Peter Bürger (2012) aposta em sentido contrário, ao afirmar que a *Teoria estética* está profundamente impregnada de noções modernistas, o que, em sua avaliação, colocaria vários entraves para compreendermos não só a arte do passado como também a arte que sucedeu a moderna. Pretendo demonstrar que Bürger também subestima o papel da dialética na estética de Adorno e, por isso, não foi capaz de compreender plenamente o sentido do novo e da arte moderna na obra do frankfurtiano. O novo não é valorizado por ser uma característica exclusiva da arte moderna, mas antes por se fazer presente em toda arte crítica em relação ao passado e que, justamente em função de apresentar-se como nova, possui condições de constituir-se como crítica também em relação à sociedade.

Assim almeja-se destacar a defesa radical de Adorno da arte nova e nominalista como a única arte verdadeira e crítica em relação à sociedade com vistas a também problematizar um dos grandes fetiches da arte e da sociedade de consumo atuais: a busca pela novidade, que, em muitos casos, não passa de mero embuste, mera aparência de novidade.

Em um primeiro momento, analisarei as origens da noção de obra de arte nominalista, que remontam aos românticos e pré-românticos, artistas e filósofos que estabeleceram a originalidade como a insubordinação da obra de arte específica em relação às convenções artísticas. Por conseguinte, buscarei compreender em que medida essa concepção acaba por estabelecer uma relação entre obra de arte autônoma, inovação e nominalismo artístico no pensamento de Adorno.

Na segunda seção, pretendo identificar a relação entre as convenções artísticas e a reificação da verdade na arte e na cultura, ressaltando a crítica de Adorno aos estilos, à estética de gêneros e à indústria cultural. Desse modo, buscarei salientar o vínculo existente entre cristalização formal, dominação e ideologia.

O objetivo da terceira seção é o de expor a tese central deste capítulo, o de mostrar o quanto que a compreensão de obras de arte nominalistas é intensamente marcada pela concepção de dialética de Adorno. Para tanto, nessa seção me apoiarei na análise conjunta da *Dialética negativa* e da *Teoria estética*, buscando explorar a comparação recorrente na primeira dessas obras de que uma correta aproximação aos objetos equivaleria a uma obra de arte nominalista, que, no extremo de sua individuação, voltaria a tocar os universais.

2.1 ROMANTISMO E AVANT-GARDISME

Mas afinal existe um dramaturgo maior do que Shakespeare, Ibsen ou Shaw. É a natureza. Seu palco é tão grande, a companhia de atores tão numerosa, que geralmente ela os dispensa depois de um ou dois lugares-comuns. Entram e saem sem alterar o conjunto. Mas de vez em quando a natureza cria um papel novo, um papel original. Os atores que interpretam esse papel sempre frustram nossas tentativas de nomeá-los. Não interpretam os papeis do repertório – esquecem as palavras, improvisam novas. Mas, quando eles aparecem, o palco cai como um baralho de cartas e as luzes se apagam.

Virginia Woolf

Na concepção de Adorno, o tema do novo se encontra nos debates estéticos e artísticos desde pelo menos a segunda metade do século XIX. A busca pelo novo se vincula ao ideal de oposição às convenções, tomando parte na valorização do gênio e do original empreendida desde o romantismo.

Tanto os românticos quanto a geração que veio imediatamente antes deles, os chamados pré-românticos, constituintes do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), tiveram no dramaturgo William Shakespeare um modelo de artista, em oposição ao classicismo da poética aristotélica e ao neoclassicismo da dramaturgia francesa. A polêmica

travada entre alemães e franceses dizia respeito à insubordinação de Shakespeare às normas habituais da dramaturgia. Segundo a crítica da época, as obras do inglês não observavam as três unidades estipuladas para o teatro corrente, isto é, as unidades de ação, tempo e lugar. Nelas priorizavam-se espaço e tempo imaginários em detrimento de espaço e tempo empíricos. No entanto, a ousadia de Shakespeare não se restringia a isso. Outro aspecto de sua arte era a inclusão de elementos de um gênero específico em outro, mediante, por exemplo, a concepção de personagens cômicas em meio a peças trágicas.

Assim, em função das avaliações conflitantes acerca dessas características, Shakespeare colecionou durante o período da recepção romântica (e de seu embate com os neoclassicistas) epítetos em grande medida contrapostos: de gênio “sem a menor centelha de bom gosto”, segundo Voltaire, a criador de “uma bela caixa de raridades em que a História Mundial desfila”, na visão de Goethe (o qual foi inspirado por Shakespeare tanto em suas obras de juventude à época da *Sturm und Drang* bem como em seu período de maturidade). Os românticos quiseram ter em Shakespeare um modelo para os modernos, o que, paradoxalmente, tornava exemplar uma arte que não seguia regras pré-estabelecidas. Segundo Süsskind, “[...] escritores como Herder e Goethe já refletiam sobre uma mudança na própria concepção de “imitação”, pois a exemplaridade do poeta moderno dizia respeito justamente ao fato de ele não copiar a forma dos antigos, como fazia o teatro clássico francês” (SÜSSEKIND, 2008, p. 88). Essa ironia implícita no ideal de inovação também é identificada por Adorno, quando ele reconhece que o Novo da arte moderna “Visa à não identidade, mas torna-se, no entanto, idêntico graças à intenção” (ADORNO, 2008c, p.44).

O romantismo não só encetou a originalidade enquanto valor para a arte como, conseqüentemente, sacramentou a concepção de que a obra medíocre se pautaria pela repetição. Lenz, em *Anotações sobre o teatro*, indaga:

Não é um fato que em todos os dramas franceses (como nos romances) existe certa semelhança nas fábulas a qual, quando muito se leu ou ouviu, se torna

excessivamente enfadonha? [...] É o sopro da natureza e a centelha do gênio que, por vezes, ainda nos consolam pela compensação de uma pequena variação (LENZ, 1991, p.115).

Dessa forma, ao alçar o gênio como ideal, o romantismo lançou uma postura que se encontraria mais tarde no espírito das grandes vanguardas artísticas. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy afirmam que o romantismo “antecipa a estrutura coletiva que artistas e intelectuais do século XIX até o presente irão adotar [...] de fato, sem qualquer exagero, foi o primeiro grupo avant-garde da história” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY apud DUARTE, 2011, p.24).

2.1.1 Ressalvas ao ideal de gênio, reconhecimento do genial

Apesar de situar a questão do novo na arte a partir do romantismo, Adorno critica a ideia de gênio como decorrente da concepção burguesa que vê a habilidade artística como uma graça reservada a poucos indivíduos. Embora o filósofo considere que a concepção de gênio intuitivo sustentada pelos românticos, isto é, de gênio que cria a despeito de desconhecer as regras, se deva mais a uma noção ideológica que se alimenta da biografia *kitsch* dos artistas do que a uma acurada concepção do fazer artístico, ele reconhece, contudo, a existência do “genial”. Genial, para Adorno, é a “pirueta paradoxal da arte”. Algo que foge ao típico, corriqueiro e ordinário, algo livre, porém, necessário, “o instante em que a *méthesis* (participação) da obra de arte na linguagem abandona a convenção como contingente” (ADORNO, 2008c, p. 261). O genial é o *novo* que se afasta e se destaca da convenção. Deriva da extrema organização das obras e só é possível devido à autonomia do sujeito. Por isso que Adorno considera que “A assinatura do genial na arte é que o novo, em virtude da sua novidade, aparece como se sempre lá tivesse estado; no romantismo, anotara-se tal fato” (ADORNO, 2008c, p. 261).

Ao constatar que o tema do novo se encontra nos debates artísticos desde então, Adorno não só herda a questão tal qual fora formulada pelos românticos, isto é, como o embate entre as regras clássicas e neoclássicas e a transgressão das mesmas, como indubitavelmente também se alinha mais ao lado dos românticos do que ao lado dos classicistas ao formular suas próprias concepções estéticas: realiza o elogio da arte impura, da arte que busca tensionar os limites das convenções estipuladas para si e que, assim, possibilita o surgimento de obras específicas e insubstituíveis. O fazer artístico é, nessa medida, menos uma questão de perfeição que de inovação.

É sintomático que Adorno, ao comentar sobre a pedra de toque da arte romântica, ou seja, Shakespeare, tenha compreendido que a transformação das três unidades em sua dramaturgia se deva justamente à “erupção nominalista”, à assunção de sua qualidade de obra particular incomensurável.

A erupção nominalista de Shakespeare para uma individualidade mortal e infinitamente rica em si enquanto conteúdo é função da sucessão arquitetônica e quase épica de cenas muito curtas, da mesma maneira que esta técnica episódica provém necessariamente do conteúdo, de uma experiência metafísica que faz explodir a ordem significante das antigas unidades (ADORNO, 2008c, p. 322).

De maneira semelhante aos elogios tanto dos românticos como do próprio Adorno a Shakespeare, o filósofo frankfurtiano tece loas às peças pouco convencionais do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, as quais não se adequam perfeitamente aos gêneros trágico ou cômico: “A imersão na obra particular, contrária aos gêneros, leva à sua legalidade imanente” (ADORNO, 2008c, p. 306). Shakespeare e Beckett, guardadas as devidas diferenças, tornam-se exemplos de uma arte que não é inteiramente circunscrita pelas regras e convenções artísticas precedentes. Em contrapartida, Adorno é enfático ao dizer que “a obra medíocre sempre se ateu à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade” (ADORNO, 1985, p. 108).

Afora as razões que impulsionaram a crítica cultural de Adorno e Horkheimer em direção à indústria cultural, diagnosticando-a como a forma cultural da dominação, também é possível partir dessa discussão acerca das convenções na arte para mapear os motivos do esteta Adorno para rejeitar a indústria cultural enquanto “arte leve”. Na verdade, trata-se de duas faces de uma mesma questão: tanto a crítica cultural quanto a crítica artística estão intimamente conectadas, uma vez que essa reificação da linguagem artística denota, para Adorno, a impossibilidade de a arte absorver o conteúdo extraestético. Se nos românticos o novo era valorizado fundamentalmente como indício de virtuosismo artístico, para Adorno, o novo é o que efetivamente garante a continuidade da capacidade crítica da arte, que se constitui, dessa forma, como antagonista da sociedade.

Em oposição à arte nova, a indústria cultural se orientaria por um “purismo” sem precedentes na história da arte, na medida em que ela evita energicamente quaisquer mudanças significativas em sua estrutura básica. Esse aspecto da indústria cultural pode lançar luz sobre tendências da condição da arte em geral, sobretudo no tocante a seus estilos, escolas e divisões de gêneros.

No ensaio *A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer afirmam que “Exatamente como seu adversário, a arte de vanguarda, é com as proibições que a indústria cultural fixa positivamente sua própria linguagem, com sua sintaxe e vocabulário” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 106). Na indústria cultural encontra-se hipostasiada a repetição na qual periga cair e fixar-se também a arte que se encontra fora da indústria cultural.

Em razão do risco do novo envelhecer, Adorno busca, em várias passagens da *Teoria estética*, problematizar a noção tradicional de ingenuidade na arte, extremamente valorizada pelos românticos e que, no entanto, opõe-se à arte nova.

Adorno dirige sua crítica sobretudo à maneira pela qual os românticos caracterizam o par ingenuidade e sentimentalidade. Não se dedica, portanto, a discutir sobre a cisão entre homem e natureza pressuposta por eles para caracterizar o sentimental. O questionamento de Adorno vai em direção ao fato de os românticos dissociarem espontaneidade de reflexividade: na visão dos românticos, o sentimental, em oposição ao ingênuo, é aquele que enfatiza demasiadamente aspectos do entendimento e, dessa maneira, acaba comprometendo a espontaneidade; por conta disso, não faz uma arte simples e natural, e sim uma arte complexa.

Adorno dá um tratamento bastante próprio a esse tema de origem romântica. Desmistifica o ideário romântico ao argumentar que espontaneidade e reflexividade são mais comumente encontradas juntas do que se admite. As especulações teóricas e os resultados científicos sempre se imiscuíram nas grandes obras de arte ou mesmo as precederam, resultando na inovação constituinte da arte dita complexa. Mais tarde, quando essa forma cai no gosto e na aceitação do público, torna-se “ingênua” e ganha ares de “simplicidade” em oposição à estranheza e complexidade da arte reflexiva.

Recordem-se a descoberta da perspectiva aérea por Piero della Francesca ou as especulações estéticas da Camerata florentina, donde brotou a ópera. Esta oferece o paradigma de uma forma que, tornada posteriormente a favorita do público, recebeu a aura da ingenuidade, quando nascera da teoria, uma invenção no sentido literal do termo (ADORNO, 2008c, p. 512).

Na atual sociedade administrada, um certo tipo de ingenuidade - aquela que *não* se encontra entrelaçada em sua origem com a reflexividade - é a marca dos produtos da indústria cultural, expressa pela aceitação desses em relação às normas sociais (e, conseqüentemente, estéticas) vigentes, de modo que a imediatidade da indústria cultural se relaciona com a consciência reificada, consistindo em reflexo da ideologia.

A ingenuidade do artista degenerou em lhana docilidade frente à indústria cultural. Nunca a ingenuidade foi diretamente a natureza do artista, mas a espontaneidade com que ele se comportou no contexto social pré-ordenado foi em parte conformismo. O seu critério eram formas sociais mais ou menos inteiramente aceites pelo sujeito artístico (ADORNO, 2008c, p. 511).

Essa ingenuidade, referente à simplicidade da forma que é fácil e instantaneamente identificada e aceita por artista e público como verdadeira, é ideológica. Desse modo, a esperança de espontaneidade na arte se encontra na capacidade do sujeito artístico de resistir à sociedade administrada, e ele o faz não por aderir aos esquemas formais em voga, mas antes porque os rejeita mediante a construção subjetiva. A verdade da espontaneidade se encontra no que não se deixa subsumir aos esquemas estéticos extremamente rigorosos do capitalismo e da cultura administrada. “Enredada está assim a ingenuidade, a sua verdade ou falsidade, na medida em que o sujeito aprova essas formas ou lhes resiste” (ADORNO, 2008c, p. 511).

Nos românticos, como podemos ver em *Poesia Ingênua e Sentimental*, de Schiller, a ingenuidade possuía justamente o frescor daqueles que não são inteiramente colonizados pelos costumes. É a ingenuidade da criança que se exprime espontaneamente sem autocensurar-se pelos modos da época.

Para redescrever o ingênuo como próximo do reflexivo, Adorno trata a questão a partir do contexto das sociedades contemporâneas. Por isso, ele sugere que a ingenuidade transmutou-se em um infantilismo irreverente à sociedade administrada. O artista é infantil, posto que se rebela contra a realidade da sociedade administrada mediante a densa elaboração da obra de arte específica.

Assim, é possível concordar que “A teoria de Adorno tem seu ponto de partida em Hegel, mas sem assumir-lhe os juízos de valor (valoração negativa da arte romântica versus *alta* consideração pela arte clássica)” (BÜRGER, 2012, p. 153). Ao herdar a dialética hegeliana, Adorno busca não assumir *a priori* a superioridade do cânone clássico. Consequência disso é que, na formulação de Adorno, a hierarquia que coloca a arte complexa como menos admirável que a arte simples é até mesmo virada pelo avesso, haja visto que é na arte complexa que o novo não raro se manifesta.

2.2 AUTONOMIA E NOMINALISMO: A CRÍTICA DE ADORNO AOS ESTILOS, À ESTÉTICA DE GÊNEROS E À INDÚSTRIA CULTURAL

O estilo é uma dificuldade de expressão.
Mário Quintana

Na *Teoria estética*, Adorno afirma que a obra de arte é, ao mesmo tempo, fato social e autônoma. Quando se refere à obra de arte como *fait social*, Adorno claramente faz uso de uma noção sociológica elaborada pelo francês Émile Durkheim. *Fait social* é, para o mencionado sociólogo, tudo que se impõe ao indivíduo de maneira externa a ele e que compõe a *conscience collective* (consciência coletiva). Adorno concorda com Durkheim que muito do que se refere à realidade é constituído por coerção social. Entretanto, Adorno não se priva de dirigir críticas à concepção durkheimiana de *fait social*, que Adorno sintetiza pela expressão *chosisme* (coisismo). No livro *Introdução à sociologia* (2008b), reunião de gravações de aulas realizadas por Adorno em 1968, um ano antes de sua morte, tomamos maior contato com a mais relevante crítica do mesmo em relação à sociologia de Durkheim, qual seja: o fato de sua abordagem sociológica apenas endossar a realidade existente.

A análise do suicídio feita por Durkheim, por exemplo, é assim problematizada por Adorno: Durkheim toma o suicídio apenas como algo que tem regularidade e constância estatísticas. Contudo, ao fazer isso, negligencia a compreensão da psicologia individual, do que faz com que determinado indivíduo e não outro cometa o suicídio. O efeito dessa abordagem é o de que, em última instância, o suicídio, convertido em dado estatístico, torna-se inexplicável. Além disso, a compreensão da sociedade como um todo autônomo perde de vista que indivíduos, bem como as relações existentes (e por vezes antagônicas) entre os mesmos, compõem a sociedade. O estranhamento como encontrado na sociedade acaba por se entranhar nos métodos sociológicos e na concepção de historicidade mediante o *chosisme* durkheimiano.

Adorno enfatiza que, independentemente do patrono sociológico (seja Weber, Durkheim ou mesmo Marx), muitos caem no erro de se esquecerem de abordar as questões sociais sob a ótica da dialética, isto é, sem perder de vista essa intrincada, porém necessária, relação entre sociedade e indivíduo.

Tendo em vista essa crítica de Adorno à concepção durkheimiana de *fait social*, podemos voltar à tentativa de compreender o uso da expressão na *Teoria estética*. A obra de arte é *fait social* por ser produto do trabalho social do espírito. Sua produção advém da dialética das forças produtivas e das relações de produção. Tudo o que há numa obra de arte, tudo que a constitui, material, forma, conteúdo, advém, em maior ou menor grau, da coerção social. O artista age sob o impacto das tendências sociais sem que o saiba. Um poeta parnasiano do século XIX, dessa forma, não se pergunta se ele escreverá um poema em versos livres ou não. Provavelmente sequer passa por sua ponderação a possibilidade de escrever por versos livres, tamanha a naturalidade com que ele compreende a metrificacão e as formas fixas na poesia.

Entretanto, como lembra a crítica de Adorno a Durkheim, a compreensão exclusiva da obra de arte como *fait social* não faz jus ao processo criativo. A obra de arte só é plenamente social na medida em que é antagonista da sociedade, o que só se realiza mediante sua autonomia.

Produto de uma racionalização e construção, a obra de arte teve seus momentos, isto é, seus pormenores, deliberados pelo artista. A escolha de tais elementos constitui o todo da obra de arte. É relevante, no todo de uma obra de arte, por exemplo, se a narração é feita em primeira ou terceira pessoa (afinal, o quanto de interesse perderíamos em *Dom Casmurro* se a trama não fosse contada pelo próprio Bentinho, enciumado e suspeitando-se traído?).

A verdade de uma obra de arte, para Adorno, reside no seu conteúdo crítico (que também é histórico). A obra de arte é verdadeira na medida em que absorve as tensões sociais.

A obra de arte é autônoma, um construto fechado e, em grande medida, coeso, cuja dialética é afim à dialética histórica. Mas a obra de arte só é crítica na medida em que o artista não apenas se submete às formas sociais vigentes. Mediante a sua subjetividade e espontaneidade, é justamente devido ao fato de o artista resistir às coerções sociais que ele pode construir uma obra de arte verdadeira e crítica.

Na *Teoria estética*, Adorno sistematicamente elogia as críticas de arte realizadas por Walter Benjamin e por Benedetto Croce, dentre outros, sobretudo porque reconhecem a necessidade de uma crítica imanente, que julgue uma obra por seus próprios méritos. Isso se torna tão mais necessário quanto mais se acentua o caráter específico da obra de arte, algo apenas conseguido pela crescente autonomia da obra de arte.

Adorno concebe que a obra de arte nominalista é tipicamente burguesa. Com o avançar da autonomia do espírito, a arte igualmente se torna mais emancipada e, conseqüentemente, mais única e impermutável. A obra nominalista é caracterizada justamente pelo fato de não poder ser inteiramente subsumida às regras e convenções artísticas. A tradição, entretanto, nela não se perde totalmente. Ainda ficam marcas da mesma na composição da obra de arte. “Sempre que as obras de arte, na senda da sua concreção, eliminam polemicamente o universal, um gênero, um tipo, um idioma, uma fórmula, o que eliminaram permanece nelas contido mediante a sua negação [...]” (ADORNO, 2008c, p.2012).

Para Adorno, a Nietzsche só foi possível defender as convenções porque as teria compreendido mal, apegando-se demasiado literalmente ao nome e as entendendo como jogos convencionados aos quais os artistas voluntariamente se aderem. Nietzsche perdeu de vista o aspecto repressor da convenção. Lamentar o declínio dos estilos, dessa forma, possui algo de reacionário, na medida em que luta contrariamente à liberdade individual com vistas a manter intacto o cânone clássico. O estilo, em contraposição ao nominalismo, é pré-burguês. Adorno

relembra que “[...] sem a estrutura objetiva de uma sociedade fechada e, portanto, repressiva, não pode conceber-se o estilo obrigatório” (ADORNO, 2008c, p. 313).

Adorno analisa que a proliferação de um gênero muitas vezes se associa à ascensão e manutenção de uma determinada estrutura social. Não à toa, transformações sociais abruptas, como a que ocorreu pela iniciativa da burguesia ascendente, são marcadas por transformações igualmente radicais nos gêneros e tipos artísticos. Uma sociedade estática, ao contrário, tem condições de fomentar estabilidade nas definições das convenções artísticas. Assim, argumenta ele:

As continuidades do gênero decorrem paralelamente à continuidade e à homogeneidade sociais; pode admitir-se que, no comportamento do público italiano em relação à ópera, dos napolitanos até Verdi, e talvez até Puccini, não houve excessivas mudanças; e uma semelhante continuidade dos gêneros, caracterizada por uma evolução até certo ponto lógica em si, dos meios e das interdições, deveria ser constatada na polifonia do final da Idade Média. A correspondência entre os decursos históricos fechados na arte e estruturas sociais que podem ser estáticas traduz a estreiteza da história dos gêneros (ADORNO, 2008c, p. 316).

Igualmente objetivando identificar o aspecto repressor da convenção, Adorno argumenta que a ideia de que há uma relação entre gêneros e pragmatismo político não é de todo absurda, por mais que não seja a princípio evidente a possibilidade de se identificar pragmatismo na Antiguidade, período histórico no qual os gêneros artísticos largamente prosperaram. A fim de notar essa relação, e, portanto, entre as convenções artísticas e a manutenção de um determinado modo de estruturação social, bastaria lançar um olhar cuidadoso às concepções clássicas de arte. Na filosofia de Platão, a arte é avaliada conforme a sua função política. Em Aristóteles, por sua vez, observa-se uma estética de efeitos também inserida numa determinação dos fins, na qual a tragédia adquire uma função social mediante a catarse.

Adorno vai além disso, ao lembrar que os estudos realizados pela Teoria Crítica acerca da personalidade autoritária caracterizaram a intolerância à ambiguidade como marca desse tipo de personalidade. Ao aludir a esse fato, o filósofo relaciona a personalidade

autoritária com a personalidade dos detratores da arte moderna: a perseguição da pureza dos gêneros, derivada de uma concepção ontológica e estanque da arte, encontra-se aliada à reprodução da cultura. Com o nominalismo, não obstante, a disciplina exercida sobre as obras de arte do exterior passa a estruturá-las a partir de dentro, mediante a construção e elaboração artística. É dessa forma que “o *principium individuationis* não é apenas oposto aos gêneros, mas também à subsunção numa práxis diretamente dominante” (ADORNO, 2008c, p. 306). A individuação da obra torna-se uma maneira de salvaguardar a possibilidade de diferenciação e crítica em relação à sociedade.

Para compreender o que é o novo na arte para Adorno, cabe salientar que faz parte do escopo da *Teoria estética* definir a arte nova como aquela que retira muito de seu valor expressivo justamente da recusa das formas tradicionais e semitradicionais. Para Adorno, a categoria do Novo, resultante do processo histórico, “dissolve primeiro a tradição específica e, em seguida, toda e qualquer tradição” (ADORNO, 2008c, p. 44).

Na Estética, para se preservar o aspecto crítico da arte, um “certo” nominalismo é inevitável. Adorno não só valoriza a importância da discrepância entre a obra e as tradições, entendendo-a como um necessário fracasso da identidade, como também reconhece que na modernidade o nominalismo artístico encontra-se em avanço, de modo que denunciar o conceito de estilo tornou-se tarefa da modernidade radical, que não mais pode manter intacto o cânone clássico. A manutenção acrítica desse cânone fatalmente implicaria a inverdade das obras. É certo que Schönberg conheceu bem a tradição musical para realizar suas obras, mas se ele se restringisse a segui-las só poderia conceber obras falsas.

A diferença entre os estilos obrigatórios e os *ismos* do século XX igualmente deriva da mencionada mudança na estruturação social a partir da emancipação do indivíduo engendrada pela ascensão da burguesia. A tradição da autoridade e da instituição é substituída por uma tradição objetiva, quase sempre representada pelo manifesto artístico, de que os artistas

tornam-se signatários. O fato de as vanguardas poderem se tornar uma tradição, no entanto, impõe que elas continuem a buscar o novo em outras searas, por outros procedimentos.

A estética tradicional concebe que “o universal deveria particularizar-se” (ADORNO, 2008c, p. 305). Ao invés de manter afinidades com uma estética clássica pautada pela perfeição, que esquadrinha ou avalia uma obra de arte pelo modo como essa corresponde aos ideais colocados pelo estilo obrigatório e pelos gêneros estanques, a filosofia da arte de Adorno valoriza a organização específica da obra de arte particular. Essa valorização, que pode parecer apenas uma preocupação estética, tem, no entanto, sua contrapartida social, pois “O cânone transmitido pela tradição é desmontado; as obras produzidas na liberdade não podem florescer sob a constante servidão social e as suas marcas estão nelas gravadas, mesmo ao aventurar-se a criá-las” (ADORNO, 2008c, p. 311).

A despeito das críticas dirigidas às convenções, Adorno concebe o tema de maneira dialética, de modo que não supõe ser possível escapar totalmente das mesmas: “O conceito de estilo refere-se tanto ao momento englobante pelo qual a arte se torna linguagem - a substância de toda a linguagem na arte é o seu estilo - como aos entraves que se aliam à particularização” (ADORNO, 2008c, p. 310).

O estilo não é apenas repressão, mas é também algo de substancial, uma vez que ele só se realiza por uma necessidade objetiva colocada pelo próprio material.

Nesse sentido, a convenção é a possibilidade ao mesmo tempo em que é um entrave para a particularização da obra de arte. “Enquanto sonha com o absolutamente monadológico, a arte está, para sua felicidade e infelicidade, impregnada de universal” (ADORNO, 2008c, p. 532). Assim a dialética do universal e do particular encontra correspondência na arte. A arte é mediatizada por um universal na medida em que diz o que não se deixa dizer. No entanto, ela só diz de maneira imanente, mediante a sua elaboração e particularização. O que ela diz, por

fazer jus ao particular, ao mesmo tempo entra em contradição com o próprio dizer como algo de alcance universal.

Se, por um lado, seu caráter de linguagem é justamente o que impede que as obras caiam em um completo nominalismo, uma vez que a linguagem sempre em alguma medida participa do universal e, por vezes, desvantajosamente, torna-se uma forma reificada de expressão e, portanto, ideológica; por outro, é esse caráter de linguagem que possibilita a especificidade da obra individual como antídoto para a reificação da verdade, na medida em que consiste na salvação dos particulares.

O filósofo, dessa forma, acaba por apontar para uma tendência da arte moderna: o nível de particularização das obras de arte é tamanho que o estilo individual retrocede. O estilo pessoal “colide quase inevitavelmente com a legalidade imanente da obra particular” (ADORNO, 2008c, p. 313). Dentre as obras de um mesmo artista, não raro encontramos itens que pouco se assemelham entre si.

Adorno não deixa de reconhecer, contudo, que também acaba por se formar um vocabulário na obra nominalista, de modo que ela adquire seu “tom”, seu estilo. Tal estilo advém da legalidade imanente adquirida pela obra de arte autônoma, sobre a qual falaremos mais adiante.

2.2.1 A relevância da discussão do novo na arte e na indústria cultural

A nouveauté, do ponto de vista estético, é um produto do devir, a marca dos bens de consumo apropriada pela arte, graças à qual eles se distinguem da oferta imutável, incentivando, maleáveis à necessidade de exploração do capital, o que está eclipsado, contanto que não se encontre expandido ou segundo a expressão corrente: “pouca novidade”. O novo é o sinal estético da reprodução ampliada, juntamente com a sua promessa de abundância ilimitada (ADORNO, 2008c, p. 41).

Gostaria de salientar a vivacidade dessa formulação adorniana sobre o novo na arte para compreender alguns aspectos da indústria cultural hoje. A primeira e mais evidente é

justamente que o conceito de novidade, sustentado pela indústria em geral, favorece o fetichismo da mercadoria. A ideia de que um produto possa sempre trazer algo de novo para a vida do consumidor é essencial para que o mercado continue em expansão.

A segunda é que essa concepção de Adorno nos alerta para cuidados que precisam ser tomados em relação à valorização do novo. Embora essa valorização do novo na arte pareça crítica em relação à sociedade, pode se constituir, do mesmo modo, como afim a uma sociedade capitalista que precisa das ideias de originalidade e novidade artística para se alimentar. Há, desse modo, uma solidariedade entre o discurso do novo na arte e a indústria como um todo.

Uma filosofia ainda comprometida com a superação das mazelas da sociedade administrada reivindica definições mais precisas do novo na arte, justamente porque toma consciência de que as sociedades capitalistas se alimentam da *nouveauté*. Nesse sentido, o discurso do novo no âmbito da estética requer um aprofundamento e um esclarecimento em face das promessas de novidade da indústria cultural.

É devido a essa ambiguidade da categoria do novo que Peter Bürger considera que esse conceito, tal como encontrado em Adorno, “Mal deveria servir também como categoria para a descrição de obras vanguardistas, não apenas por ser geral e indeterminado além do esperado, mas, sobretudo, por não fornecer possibilidade alguma de distinção entre a inovação da moda (fortuita) e a inovação historicamente necessária” (BÜRGER, 2012, p. 117).

Contrariamente à declaração de Bürger, pretendo demonstrar como a *Teoria estética* de Adorno fornece condições para uma interpretação não simplista do que é o novo na arte, assim fortalecendo a importância do nominalismo crescente derivado da autonomia adquirida pelas obras ao assinalar a relação entre a inovação formal e o teor de verdade da arte. Para demonstrá-lo, faz-se necessário investigar antes o que é a aparência de novidade na indústria cultural. A fim de cumprir essa meta, compreendo que é preciso ir além de caracterizações

vagas que definem os produtos da indústria cultural apenas como repletos de clichês e estereótipos. O intento de uma caracterização mais detalhada do que é a novidade nos produtos da indústria cultural anima e direciona as próximas seções desta investigação.

Pretendo mostrar de que maneira, embora a indústria cultural tenda ao sempre-igual, é sua condição *sine qua non* sustentar a aparência de mudança e de novidade, sendo a aparência de novidade um dos aspectos decisivos para a efetuação da mistificação das massas empreendida pelo mercado.

2.2.2 A legalidade extra-estética dos produtos da indústria cultural

Apesar de não tão conhecida quanto o ensaio escrito a quatro mãos com Horkheimer, do ponto de vista artístico, a formulação mais esclarecedora sobre o que é indústria cultural talvez se encontre na conferência radiofônica dada por Adorno em 1963, *Resumo da indústria cultural*. Na ocasião, Adorno tenta deslindar a confusão existente entre os termos “cultura popular” e “cultura de massa”, assim afirmando: “Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “indústria cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular” (ADORNO, 1994, p. 92).

Esse texto não só aponta, então, a razão de ele preferir o termo “indústria cultural” ao termo “cultura de massa” como também salienta o aspecto de não espontaneidade da indústria cultural.

Nessa mesma conferência radiofônica, Adorno segue dizendo que uma das características da indústria cultural é justamente a de mesclar de maneira forçada aspectos da cultura popular com a chamada alta cultura, e isso, para o filósofo, consiste em prejuízo para ambas. No que se refere à primeira, Adorno afirma que esta perde “através de sua

domesticação civilizadora, o elemento da natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total” (ADORNO, 1994, p. 93).

Indústria cultural é assim tudo o que prescinde da espontaneidade, seja do povo ou, ainda, da subjetividade artística que a constrói. Essa tendência a não espontaneidade corresponde à exigência de uma falsa racionalidade governada pelo lucro, isto é, de uma racionalidade instrumental.

O produto da indústria cultural é coagido de fora. Sua construção é feita extra-artisticamente. Isto é, sem levar prioritariamente em consideração questões imanentes à obra, mas antes os efeitos a serem obtidos no mercado. De acordo com isso, Adorno considera que: “A autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se no limite abolida pela indústria cultural” (ADORNO, 1994, p. 93).

Daí dizermos que o produto da indústria cultural não obedece sua própria lei, não é autônomo, mas antes heterônomo e subserviente às leis do mercado. O modo pelo qual os produtos são construídos acarreta características relativas à própria obra como construto.

Em quase tudo oposto à obra de arte, o produto da indústria cultural é concebido por Adorno não como um construto coeso e fechado, mas antes como uma variação de um esquema estético extremamente rígido. Se na *Teoria estética* Adorno diz que se faz necessário assumir um certo nominalismo, tendo em vista que as obras de arte denotam sempre uma especificidade monadológica, na conferência sobre a indústria cultural ele afirma que nos produtos culturais ocorre precisamente o oposto. A obra de arte, em função de sua legalidade imanente, ou seja, do fato de sua construção ser guiada por sua própria lei formal, mantém uma estrutura interna de tal modo coesa que impede que seus elementos sejam manipulados arbitrariamente. Em contrapartida, os produtos da indústria cultural estão sujeitos a todo tipo de mudança imposta pelo mercado, advinda da necessidade de lucro.

A característica da indústria cultural de dar prioridade a aspectos mercadológicos, extra-artísticos, em detrimento da estrutura interna da obra de arte, permite que a indústria cultural aparentemente se inove mediante a alternância de seus clichês. A indústria cultural é, desse modo, orientada pela heteronomia do mercado, e é consequência disso a quase inexistência de estilo e autoralidade em seu interior. Tais aspectos se perdem em favor da primazia do idêntico na indústria cultural, que, enquanto mercado, não reivindica o novo qualitativamente distinto, mas antes o novo relativo ao que é inédito. Sendo assim, não seria imperativo haver diferenças consideráveis quanto ao conteúdo e à forma dos produtos.

Segue-se disso que o objetivo da indústria cultural não é o de promover o novo em cada obra particular, mas antes o de se expandir sem perder a identidade consigo mesma. Isso implica dizer que os consumidores precisam ser convencidos a comprar novos bens, que, embora prometam algo de novo, não trazem valor de uso significativa e qualitativamente distinto. Em vez disso, a originalidade intransigente da obra de arte dá lugar a esquemas providos pela indústria, aos quais os consumidores já estão previamente condicionados pelo próprio consumo dos produtos, o qual é regido pelo princípio de troca.

Com base nesse processo de padronização da subjetividade engatilhado pela indústria cultural, Adorno afirmaria o *esquematismo da percepção*, segundo o qual seria realizado, além disso, uma espécie de “sequestro” do esquematismo kantiano pela indústria cultural. Assim, seu consumo sistemático acabaria por fornecer esquemas prévios de interpretação dos produtos mediante a fácil e imediata adequação de intuições a conceitos. Embora este ponto seja tomado muitas vezes como evidente e sem necessidade de ser clarificado, destaco que o esquematismo da percepção somente é possível a partir da existência de uma esquematização formal imanente às obras. Essa esquematização legisla a constituição de cada produto da indústria cultural.

Adorno e Horkheimer, no ensaio sobre a indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*, argumentam que os produtos da indústria cultural conservam o universal no particular. O particular provê uma variação da forma universal, conservando traços gerais com pequenos detalhes modificados, de modo que a indústria cultural é marcada por uma sucessão de estereótipos e clichês que, no entanto, precisam sustentar a aparência de novidade.

Refém da ideia do novo, o fetichismo da mercadoria na indústria cultural se encontra sob o signo da imutabilidade: esvai-se a diferença entre o universal, que atua como princípio estruturante, e o particular, que o realiza e a ele se contrapõe. A obra particular pode ser substituída pelo esquema geral de constituição (que não chega a ser um universal em sentido estrito, ou seja, fundamento de unidade), e vice-versa, sem que haja prejuízo para a recepção do produto como bem de consumo.

A falsa reconciliação entre o universal e o particular, que possibilita tanto a identificação de ambos como a fungibilidade entre eles, deriva da plena submissão ao esquema geral de produção. Trata-se de seguir o jargão do meio técnico, cuja lógica impede as tensões próprias do estilo, fundadas na inadequação entre o particular e o universal. Sendo assim, a indústria cultural, em certo sentido, “supera” todo estilo porque doma a estrutura interna da obra a ponto de extinguir por completo sua autonomia, colocando em seu lugar a adequação a estereótipos e formas de leitura solicitadas pela heteronomia do mercado. Correlato à identificação entre o modelo esquemático e a obra, tem-se a identificação entre os detalhes e a totalidade da obra.

Se nas obras de artistas ditos clássicos os elementos particulares (como a cor na pintura, a personalidade dos protagonistas no romance, um motivo melódico na música) muitas vezes se apresentam como tendências objetivas que se opõem ao princípio de unidade global em que se inserem as obras, não é possível verificar o mesmo nos produtos da indústria

cultural. Em vez de elementos particulares, cuja concretude é avessa em alguma medida à abstração de princípios formais, temos o *detalhe*. Esse se identifica, mediado pelo jargão técnico, à totalidade, posto que ambos são subservientes a um esquema anterior a toda tensão entre eles, o que faz da indústria cultural um “estilo” e uma tradição inflexíveis em suas mínimas particularidades, ainda que ela se valha da aparente inovação de seus produtos: “A compulsão permanente de produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) serve apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 106).

Isso se dá porque os detalhes de uma obra particular não são escolhidos tendo em vista a *composição* da mesma. São antes permutáveis de acordo com a função que devem cumprir para corroborar o esquema universal. Nessa medida, os detalhes não se ligam organicamente ao todo da obra e tampouco se opõem a ele. Não há entre os detalhes e o todo a *coesão* que tem em vista a lógica interna da obra, nem a *tensão* que resguardaria a independência da obra e de seu tema perante a realidade extra-estética, caracterizando o malogro da aspiração à própria identidade.

Na verdade a direção é oposta: tais aspectos se perdem em favor da primazia do idêntico na indústria cultural, que, submissa ao mercado (na verdade, sua parte constitutiva), não reivindica o novo qualitativamente distinto, mas antes o novo relativo ao que é inédito, ainda não desgastado pelas tendências de consumo. Priorizando aspectos mercadológicos em detrimento da estrutura interna da obra – sempre sujeita a falhas, insucessos e imprevistos no caso da arte —, a indústria cultural insiste na aparência de novo, reforçada pela mutabilidade incessante de fórmulas para interpretação dos pormenores.

Isso esclarece por que a indústria cultural “supera” todo estilo ao mesmo tempo em que se constitui como a negação de todo verdadeiro estilo. Ao consumir uma estética do

estereótipo, segundo a qual a especificidade conflitante do particular se apazigua, ela arranca das obras o que propriamente dá corpo ao estilo.

Em contraposição à autonomia da obra de arte da qual efetivamente poderia surgir o novo, a indústria cultural se compõe como mercado e, por isso, apenas se compromete com a ostentação da aparência de novidade. Em razão disso, Adorno e Horkheimer afirmam que a indústria cultural é “uma máquina que gira sem sair do lugar”, i. e., uma máquina que surge e que se mantém enquanto promessa do novo e que, não obstante, somente disponibiliza acesso ao sempre-igual.

A partir da compreensão do que são as ideias para Platão, Adorno e Horkheimer assim metaforizam o sempre-igual da indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*:

Tudo se passa como se uma instância onnipresente houvesse examinado o material e estabelecido o catálogo oficial dos bens culturais, registrando de maneira clara e concisa as séries disponíveis. As ideias estão inscritas no céu cultural, onde já haviam sido enumeradas por Platão e onde, números elas próprias, estavam encerradas sem possibilidade de aumento ou transformação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111).

Na indústria cultural, o produto estético se constitui à semelhança das ideias de Platão, isto é, como se tivesse sido determinado a priori e idealisticamente. Sua constituição não é dada pelo próprio objeto, e sim pelo esquema estético. Por isso a indústria cultural não aumenta efetivamente seu catálogo de possibilidades artísticas e tampouco as transforma.

A rigidez com que os exemplares da indústria cultural seguem o esquema reflete a dominação presente no âmbito social, de modo que vida administrada e indústria cultural se conectam intimamente, sendo que essa última exerce, como acréscimo, a função de “colar” a ideologia à realidade, na medida em que suas obras prolongam a percepção cotidiana e mantêm a aparência de resolução de tensões.

Adorno concebe as obras de arte elaboradas pelas metáforas de aniquilação e inimizade. Em direta oposição à tendência de aniquilação mútua que as obras de arte dirigem umas às outras, os produtos da indústria cultural guardam uma enorme afeição entre si. De

fato, a parecença que possuem umas com as outras é tal que seria possível dizer que constituem mais que amizade, quase uma irmandade, de acordo com a qual elas se reforçam mutuamente.

Trata-se assim de uma reificação da forma que implica a reificação da verdade: Há, nos produtos da indústria cultural, não só uma afirmação da cultura tal como se encontra, mas também uma afirmação da cultura como unidade, como um estado de tensões reconciliadas, o que confere aos produtos da indústria cultural seu caráter eminentemente ideológico.

Como já dito anteriormente, a constituição dos produtos da indústria cultural é extraestética, de modo que o novo – se é que é possível realmente falar em “novo” na indústria cultural –, forçosamente, também o é. Trata-se, como é verificável na citação acima, de uma variação das séries disponíveis, e não de uma novidade surgida da obra a partir de sua especificidade.

2.2.3 Indústria cultural, localismos e globalização

O suposto pessimismo de Adorno é frequentemente creditado à experiência da Segunda Guerra Mundial e do Nazismo. Em razão disso, segundo Martin Jay (1984), há quem considere que os estadunidenses poderiam fazer um balanço mais acurado da filosofia de Adorno justamente porque estavam em grande medida à parte dos conflitos engendrados pela Segunda Guerra. A partir da ótica estadunidense, seríamos poupados dos exageros apocalípticos do filósofo em relação ao diagnóstico sobre em que teria se transformado o capitalismo em face da sociedade administrada, incluindo-se aí suas críticas direcionadas à indústria cultural.

É interessante tratar o assunto sob esse prisma porque, para muitos, seria mesmo o caso de contrapormos o caráter europeu (e preconceituoso) de Adorno à cultura popular e

legítima dos EUA. Essa abordagem naturalmente possui problemas porque trata de maneira superficial uma questão muito mais complexa do que isso.

Por um lado, é possível especular que a indústria cultural foi toda ou quase toda a cultura estadunidense com que Adorno teve contato. Suas críticas ao jazz e ao cinema denotam um grande desconhecimento das produções da época numa perspectiva mais ampla, possibilitando considerar se ele não teria tido pouco acesso a exemplares do jazz e do cinema que se diferenciavam do que ele próprio chamou de indústria cultural. Embora o mesmo não possa ser dito sobre o jazz, com o cinema (embora não especificamente com o cinema estadunidense) Adorno ainda fez as pazes, isto é, retificou alguns dos seus pontos de vista quando teve acesso ao Novo Cinema Alemão, e tal mudança de perspectiva fez com que o filósofo produzisse análises cinematográficas que foram vivamente recebidas, inclusive nos Estados Unidos (JAY, 1984).

Ora, é evidente que, na realidade, nem toda a cultura estadunidense é cultura de massa, e muitas produções estadunidenses se diferenciam drasticamente de tudo o que poderíamos associar com o *american way of life*. Trata-se dos EUA que rendeu William Faulkner, e que foi palco de algumas das grandes transformações do século XX no âmbito das artes plásticas. Adorno versus EUA é um equívoco por conta disso: porque a indústria cultural não se reduz aos EUA. No máximo, os EUA foram os pioneiros no estabelecimento de uma poderosa indústria cultural devido ao já avançado desenvolvimento técnico do país (e em relação ao qual a Europa se encontrava atrasada). Para Adorno,

Não é à toa que o sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais, e é neles que triunfam todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas. É verdade que seu projeto teve origem nas leis universais do capital. *Gaumont e Pathé, Ullstein e Hugenberg* conheceram o sucesso seguindo a tendência internacional; a dependência econômica em face dos Estados Unidos, em que se encontrou o continente europeu depois da guerra e da inflação, teve uma parte nesse processo. A crença de que a barbárie é uma consequência do *cultural lag*, do atraso da consciência norte-americana relativamente ao desenvolvimento da técnica, é profundamente ilusória. Atrasada relativamente à tendência ao monopólio cultural estava a Europa pré-fascista. Mas era exatamente esse atraso que deixava ao espírito um resto de autonomia e assegurava a seus últimos representantes a

possibilidade de existir ainda que oprimidos (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 109).

Os EUA não pode ter sua cultura reduzida à indústria cultural. Para cada *pin-up* estampada em alguma campanha publicitária, havia um jovem lendo os livros dos *beatniks* que, por mais que seja duvidoso que caíssem nas graças de Adorno, possuem mesmo todo um ponto de vista – a contracultura – que buscava protestar contra o *american way of life*, a cultura dominante, tão bem representada pela e na indústria cultural. Não é absolutamente necessário para essa discussão nos perguntarmos se Adorno reconheceria como autêntica o tipo de arte realizada pela contracultura, pois quero chamar atenção aqui ao fato de que, independentemente disso, seria mesmo um erro grosseiro confundí-la com a indústria cultural. Restando a ela resquícios de autonomia, também possuiria um momento de verdade, ainda que Adorno a considerasse irrelevante ou insuficientemente moderna. Mesmo a *pop art* de Lichtenstein e Andy Warhol demonstra a impossibilidade de se reduzir toda a cultura dos EUA à indústria cultural, e sobre isso é pertinente citar a interpretação de Arthur Danto, que defende haver distinções entre meros produtos da cultura de massas e as obras *pop*. Em consonância com isso, o crítico de arte brasileiro Ronaldo Brito alega haver certo cinismo crítico na *pop art*. De acordo com ele,

Pela primeira vez, visivelmente, os trabalhos traziam consigo as marcas da própria alienação – existiam na tensão de ser o que não eram e não ser o que eram. Essa cicatriz risonha do trabalho *pop* continua a incomodar a instituição que o absorve e trafica, a ironizar sua zelosa violência (BRITO, 2005, p. 83).

Brito levanta a possibilidade de que a *pop art*, a fim de ser crítica em relação ao presente estado de coisas, acaba se aproximando da alienação que pretende criticar. É possível considerarmos que, nela, ocorre algo análogo ao que Adorno via em Schönberg, Kafka e Beckett. Se os artistas vistos como exemplares por Adorno utilizavam-se da ruína e do empobrecimento da experiência do sujeito para serem críticos em relação à sociedade administrada que produziu esses mesmos elementos, a *pop art* utiliza da própria forma

mercadoria para se constituir como arte irônica e crítica. Discutirei essa questão ao tratar de obra de artistas considerados exemplares por Adorno mais adiante.

Por ora, é essencial lembrar, por um lado, que inúmeros artistas estadunidenses faziam uma arte que se diferenciava de maneira patente da indústria cultural e, por outro, que os próprios estadunidenses criticavam a cultura de massa, tais como o célebre crítico de arte Clement Greenberg. Lembro disso porque, para aqueles que criticam o eurocentrismo de Adorno, parece mais fácil reconhecer críticas à cultura estadunidense feitas pelos próprios nativos do que levar em consideração as observações de um típico europeu criado na mais alta cultura europeia como era Adorno. Seria esperado que um olhar extrínseco fosse mais severo do que o dos conterrâneos. A ironia, no caso, é constatar que os estadunidenses que criticaram a cultura de massa tinham muito mais esperanças na alta cultura que o frankfurtiano, e também pareciam possuir muito mais certezas sobre o programa que a arte elaborada deveria atender⁶.

Adorno é eurocêntrico em grande medida, tendo em vista que sua erudição e seus elogios a obras de arte quase sempre se reduzem ao que é feito na Europa. No entanto, até aí não estaria incorrendo numa falha maior do que grande parte dos filósofos da arte da primeira metade do século XX. Forçosamente há mais fatores que contribuem para o estabelecimento do mito “Adorno conservador” e isso que é preciso esclarecer.

Os defensores da indústria cultural, como ele próprio calculava, defendiam-na com base no argumento de sua espontaneidade, de uma suposta compatibilização entre a produção da indústria e o que demandava o público, entendido como um povo, cultura ou nação. Para Adorno, a indústria cultural não advém espontaneamente do povo e tampouco pode ser compreendida como uma democratização da cultura. Convém ressaltar o sentido ético-político (e também formativo) da indústria cultural: ao invés de democratizar, a indústria cultural

⁶ Ver HOHENDAHL, 1992.

apenas massificaria a cultura. Ao invés de contribuir para a *Bildung* (formação cultural), a indústria cultural se conectaria com a *Halbbildung* (semiformação), afinando-se à pobreza de experiência como apontada por Walter Benjamin.

Thompson (2010) relembra o quanto as críticas à percepção adorniana acerca do jazz têm insistido em uma chave de leitura muito parecida: a denúncia do caráter elitista de Adorno como fundamental na sua resistência a reconhecer formas mais populares de cultura. Thompson, com razão, propõe-se a demonstrar como seria um erro desconectar as críticas de Adorno ao jazz de sua crítica cultural. Trata-se de um erro profundo, derivado de uma leitura superficial e maniqueísta, supor que o posicionamento de Adorno é despropositado, irrefletido ou advindo de racismo. Ele de fato conectava sua crítica ao jazz (como, aliás, a crítica à indústria cultural como um todo) à crítica social, e o analisava a partir dos efeitos sociopsicológicos que o jazz apresentava junto ao público.

Por outro lado, é evidente que um eventual desconhecimento sobre as produções da época pode ter prejudicado enormemente a análise de Adorno mesmo no que se refere às consequências do jazz em relação à *Bildung*. É bastante questionável uma interpretação de todo um gênero musical da forma como Adorno o faz, pois parece que, nesse caso, desprezam-se as obras individuais. O próprio Adorno defendia que as obras de arte deviam ser analisadas de maneira imanente, sendo esse um dos momentos necessários de uma análise de obra artística, que se completa pela análise transcendente. Assim, a obra de arte não pode ser compreendida apenas pela dedução (ou seja, pelo que se espera de uma obra de maneira apriorística) ou pela indução (uma análise da obra que objetivasse prescindir da tradição artística). Levando isso em consideração, não parece ser possível afirmar com a convicção de Thompson que Adorno ouviu jazz suficientemente. Em suas análises, ele não dá mostras de que de fato era um *connaisseur*, ou mesmo de que tenha se esforçado para compreender as razões pelas quais o jazz é, em geral, positivamente avaliado. Apenas critica o jazz genérica e

abstratamente. Embora fosse possível alegar que o filósofo julgasse ser possível prescindir de análises imanentes do jazz por não considerar que as obras eram dignas disso, certamente a persuasão e a eloquência de suas críticas ao jazz foram enormemente prejudicadas por essa falta.

O objeto do presente estudo não é o jazz, e tampouco tem como objetivo adentrar profundamente nos aspectos sociológicos e psicológicos da crítica cultural de Adorno à indústria cultural. Entretanto, como o tema é propriamente a arte para Adorno, não é razoável deixar de fazer referência às razões estritamente artísticas que reforçaram a concepção de Adorno de que a indústria cultural consistiria numa massificação da cultura.

Considero relevante destacar, tal como Thompson o faz, que a crítica de Adorno (ainda que não completamente informada ou embasada) ao jazz se baseia no fato de ele reconhecer na estrutura musical uma grande tendência à estereotipia. Além disso, alegava ele que tudo o que havia no jazz já havia sido realizado com maior qualidade pela música clássica. No jazz não haveria qualquer lufada do novo. Haveria apenas o arremedo do novo. Sem dúvida, ainda que não seja o cerne de sua análise, a questão da repetição e da inovação também já era o pano de fundo da discussão sobre a indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*, e persiste em toda a produção posterior de Adorno sobre arte.

Tendo em vista essas considerações, gostaria de destacar os louváveis esforços do pesquisador Henry Burnett que, num estudo bastante instigante feito a partir de Nietzsche e Adorno, tenta refletir acerca da música popular brasileira, mas também devo pontuar alguns problemas de sua interpretação de Adorno (em grande parte agravados pela confusão do próprio filósofo que, no início de sua trajetória intelectual, usava os termos indústria cultural e cultura popular como sinônimos).

É um problema que Adorno não tenha distinguido desde o princípio e rigorosamente as diferenças entre indústria cultural e cultura popular. Isso permitiu que inúmeros de seus

críticos utilizassem os termos como equivalentes. O fato de Adorno ter se corrigido na conferência radiofônica de 1963 *Resumo sobre a indústria cultural* não remediou a questão. Tal pode ser visto no estudo de Burnett, no qual podemos ver que a cultura popular e a indústria cultural se confundem.

Deve-se considerar que o estudo de Burnett não tem como objetivo principal analisar o pensamento de Adorno, mas antes confrontá-lo com outros pensadores em busca de uma melhor compreensão da MPB. No entanto, de qualquer modo, parece que ele inflaciona o lugar da industrialização na padronização, ao alegar que, na chamada MPB, “[...] ocorreu o que pareceria impossível aos olhos de Adorno: a união entre um alto padrão estilístico e a mídia de massa” (BURNETT, 2011, p. 209).

A mera industrialização não é o cerne do que Adorno compreende como indústria cultural. Sua crítica não se dirige somente ao fato de a arte aderir ou não à tecnologia ou à reprodutibilidade técnica. As tentativas de associar a crítica à indústria cultural com a tecnofobia encontram grandes dificuldades em face de pedidos de Adorno tais como

[...] que não se jogue a culpa nas costas da técnica, portanto das forças produtivas, praticando na teoria uma espécie de destruição das máquinas em escala ampliada. Não é a técnica o elemento funesto, mas o seu enredamento nas relações sociais, nas quais ela se encontra envolvida. Basta lembrar que os interesses do lucro e da dominação têm canalizado e norteado o desenvolvimento técnico (ADORNO, 1994, p. 68).

Burnett em sua análise defende a MPB contra as severas críticas de Adorno dirigidas à indústria cultural. Sua argumentação tenta creditar à ausência de uma extrema industrialização a elaboração formal adquirida pelas canções da MPB. No que diz respeito especificamente à produção, sequer é certo que Adorno concordaria que a indústria cultural é tão avançada do ponto de vista da industrialização, como é possível ver adiante:

Embora toda a produção industrial de massa necessariamente resulte em estandardização, a produção de música popular só pode ser chamada de “industrial” em sua promoção e distribuição, enquanto o ato de produzir música do tipo *hit* ainda permanece num estúdio manufatureiro. A produção de música popular é altamente centralizada em sua organização econômica, mas “individualista” em seu modo social de produção. A divisão do trabalho entre compositor, harmonizador e

arranjador não é industrial, mas simula a industrialização, a fim de parecer mais atualizada, enquanto, na verdade, adaptou métodos industriais para a técnica de sua promoção. Os custos de produção não aumentariam se os vários compositores de melodias *hit* não seguissem certos padrões estandardizados. Por isso, precisamos procurar outras razões para a estandardização estrutural – razões muito diferentes daquelas que se levam em conta para a estandardização de carros e alimentos para o desjejum (ADORNO, 1994, p. 121)⁷.

O que diferencia a estandardização estrutural da música e a estandardização de outros produtos é o modo como os padrões de música surgem a partir de um processo competitivo, segundo o qual os *hits* de maior sucesso eram imitados e inovações eram, pelo contrário, vistas como fadadas ao fracasso pelas agências. A prática foi estimulada pela formação musical dos ouvintes. Desse modo, a música estandardizada busca

[...] material que recaia dentro da categoria daquilo que o ouvinte sem conhecimentos musicais chamaria de música “natural”: isto é, a soma total de todas as convenções e fórmulas materiais na música, às quais ele está acostumado e que ele encara como a linguagem simples e intrínseca à própria música (ADORNO, 1986, p. 122).

Adorno afirma que, em razão disso, frequentemente a música estandardizada buscou semelhanças com a música legitimamente popular, a exemplo das canções de ninar, dos hinos culturais etc.

É possível perceber que a crítica de Adorno se dirige especificamente à confecção de produtos voltados prioritariamente para o comércio, ou seja, aos produtos que se constroem predominantemente a partir da lei extraestética. Tal confecção possui características próprias, tendo no embuste de novidade uma das suas principais orientações.

A padronização torna-se o desdobramento de uma indústria que se mantém devido a não existência de grandes variações em seus produtos. A indústria cultural cria clientes fiéis, que, de vez em quando, no entanto, cansam-se e procuram novidades. Essa lógica é paradoxal, pois

A gravadora quer uma peça musical que seja fundamentalmente idêntica a todos os *hits* concorrentes e, ao mesmo tempo, fundamentalmente distinta deles. Só sendo a

⁷ Neste texto, “Sobre música popular”, ocorre a mencionada confusão entre indústria cultural e cultura popular permitida por Adorno.

mesma é que tem chance de ser vendida automaticamente, sem requerer nenhum esforço da parte do usuário, e apresentar-se como instituição musical. E só sendo diferente é que ela pode ser distinguida de outras canções – o que é um requisito para ser lembrado e, portanto, ser um sucesso (ADORNO, 1986, p. 126).

Burnett dá continuidade à sua argumentação dizendo que “Sabe-se que o centro do argumento adorniano contra a música comercial diz respeito ao problema da padronização” (BURNETT, 2011, p. 211), o que apenas parcialmente é verdade. Deve-se destacar que Adorno reconhecia a existência de tendências ao padrão tanto na cultura popular, como na indústria cultural e até mesmo na arte elaborada. Dessa forma, temos que acrescentar à afirmativa de Burnett que o centro do argumento adorniano contra a indústria cultural diz respeito à padronização advinda da constituição dos produtos por leis extraestéticas.

Adorno afirma acerca da indústria cultural para diferenciá-la da cultura popular que “Ela combina o consuetudinário com uma nova qualidade. Em todos os seus setores são fabricados, de modo mais ou menos planejado, produtos talhados para o consumo de massas e este consumo é determinado em grande medida por estes próprios produtos” (ADORNO, 1986, p. 1963). Assim, a indústria cultural combina as formas artísticas baseadas nos costumes e no hábito com a comercialização.

Para Adorno, dizer que uma obra de arte é feita por sua legalidade imanente equivale a dizer que, justamente em função disso, é impossível para ela não se particularizar e adquirir especificidade.

Essa ponderação é importante porque nos permite sair de um emaranhado de questões inférteis colocados pelos defensores da indústria cultural, que afirmam que a mesma não é tão funesta como pintam, pois ajuda, por exemplo, a democratizar a filosofia e as artes através de edições populares. Não há passagens de Adorno que confirmem que ele acharia Samuel Beckett indústria cultural pelo simples fato de Beckett ser comercializado em edições populares em bancas de revista. É claro que, naturalmente, é possível concordar que a comercialização tem alguns efeitos funestos para a própria cultura erudita, que é

comercializada em traduções ruins ou mesmo retalhada em excertos. Não obstante, a obra de Beckett não é compreendida por Adorno como indústria cultural, e isso se deve ao fato de que as produções de Beckett são percebidas a partir da crítica imanente como obras autônomas e específicas.

Adorno, assim como Benjamin, sabia que mesmo um poeta como Baudelaire precisa procurar um comprador, pois a obra de arte autônoma não escapa de ser vendida como mercadoria. Na obra *Introdução à Sociologia*, Adorno chega a afirmar que não é possível para a sociedade de hoje estar à parte do capital, na medida em que ele é pré-condição de socialização. Por mais que o advento da internet torne essas definições por vezes difíceis, na medida em que há muitas peças artísticas disponibilizadas pelo menos em tese quase ou mesmo inteiramente gratuitas, o que distingue a indústria cultural da cultura popular e da arte autônoma é, em última instância, o fato de que a primeira combina formas habituais e corriqueiras com a prioridade comercial. O fato da mesma padronização existente com fins comerciais ser adotada sem interesses comerciais não depõe a favor dos mesmos como se houvesse surgido daí expressões da cultura popular. Tal processo tão somente acentua o caráter afirmativo e ideológico da indústria cultural, pois demonstra que a sociedade em geral está disposta a reproduzir as formas da indústria mesmo quando não possui a mesma coerção comercial para fazê-lo.

O que permanece em questão e que precisa ser explicitado no trabalho de Burnett é que ele tenta argumentar a favor da dignidade da MPB (em comparação com outros estilos musicais comerciais) apelando para a *forma elaborada* das canções.

A rigor, i.e., se a pessoa não está profundamente presa aos ideais classicistas, é possível concordar com Burnett “que a canção popular no Brasil atingiu um nível estilístico que não permite que Cartola seja confundido com um produto padronizado” (BURNETT, 2011, p. 185).

Entretanto, tampouco é certo que uma canção da MPB seja cultura popular se nos atemos aos conceitos de Adorno. Ora, o que a cultura popular tem em comum com a indústria cultural é justamente a baixa elaboração formal. A cultura popular, além de ser caracterizada por formas consuetudinárias, é vagamente descrita por Adorno como espontaneamente derivada das massas, enquanto os produtos da indústria cultural são produzidos já tendo em vista o consumo numa intrincada rede de retroalimentação. Mas o que quer nos mostrar Burnett é que há um grande nível de elaboração engendrado por letristas e compositores célebres da MPB, tais como Cartola, Chico Buarque e Caetano Veloso, e que essas canções não advêm da lógica de troca. Embora seja possível concordar com a conclusão a que chega Burnett, é necessário, para o bem do argumento, negar que essas canções elaboradas tenham sido realizadas a partir da espontaneidade das massas. Se, como alega Burnett, não é possível confundir a canção de Cartola com um produto padronizado, ela tampouco pode ser confundida com uma cantiga de roda. Se as canções da MPB são mesmo elaboradas, como argumenta Burnett, então forçosamente há diferença entre a elaboração dessas canções e as canções efetivamente de origem popular, pois as primeiras não são “consuetudinárias” da mesma forma que as últimas.

Por mais que talvez não fosse considerada por Adorno a possibilidade de inúmeras novas modalidades artísticas serem arte elaborada, é possível que elas, contrariamente à indústria cultural, apresentem alta elaboração formal devido à legalidade imanente da obra. A priori, não há nada que impeça que uma canção da MPB, um filme ou uma HQ sejam elaborados tendo em vista única e exclusivamente sua própria lei intraestética.

É claro que alguém que se afilia à tradição adorniana periga tornar-se motivo de chacota quando decide por si mesmo chamar o jazz ou a MPB de cultura elaborada apenas para manter incólume sua preferência por Adorno. Entretanto, não é possível esquecer que a estética de Adorno exige de seus leitores infidelidade em relação a seus escritos. A crítica

imaneente exigida pelas obras, somada à concepção de Adorno de uma recepção estética autônoma, não só nos permite como nos convoca a sermos nós mesmos críticos de arte, ainda que isso se dê contrariamente ao próprio Adorno, particularmente em casos, como o do jazz e do cinema, em que se pode, em alguma medida, afirmar que faltou à análise de Adorno a necessária crítica imanente das obras individuais. A formação de uma estética que procede pela constelação conceitual coloca a própria definição da arte como impermanente. Talvez seja mesmo o caso de darmos esse passo polêmico e concluirmos que, a despeito do que diz o nome, a música popular brasileira não é nem indústria cultural e nem cultura popular, se formos efetivamente nos ater às vagas conceituações esboçadas pelo filósofo. Nesse sentido, emergem expressões artísticas que desafiam as classificações existentes. Ao menos no que se refere à autonomia formal da obra, é possível conceder a Burnett que muito do que se produz na MPB pode ser considerado arte em sentido estrito.

É possível defender que Adorno em grande medida ignora a história específica da música não erudita, e de como ela possui uma linguagem própria, também passível de ser altamente elaborada e sem que se submeta aos ditames do mercado. Ela pode inclusive transgredir as regras habituais tanto da música clássica como também da sua própria linguagem, conservando em grande medida o espírito dos românticos do “genial” como insubordinação às convenções artísticas. Assim, ela não só pode colocar em questão a história da música em geral (na qual se inclui especificamente a música erudita) como também da história particular do estilo musical.

Caso exemplar disso na MPB é o Tropicalismo, que, embora não tenha sido comentado extensivamente na análise de Burnett, mescla cultura popular brasileira (como música caipira, samba, ritmos encantatórios da macumba etc.), cultura erudita (com a presença, inclusive, de um maestro na figura de Rogério Duprat) e tendências estrangeiras, como a inclusão da guitarra elétrica e do *rock’n’roll*. Diga-se de passagem, a Tropicália em

seu surgimento sofreu o ataque dos puristas da MPB, que não só a consideraram alienada (porque não era música de protesto com posicionamentos explícitos) como também criticaram sua suposta submissão aos ditames estrangeiros. Em outros momentos já foi comentada a relação entre o purismo artístico e o conservadorismo, de que a Tropicália provavelmente foi vítima.

A Tropicália igualmente tomou por hábito a realização de diversos *happenings* em suas apresentações e não descurou do aspecto plástico das mesmas, lançando mão de recursos distintos, como fantasias e figurinos excêntricos.

O argumento que teço aqui, por um lado, segue a definição que Adorno faz de que um produto da indústria cultural é mercadoria em sentido pleno e de que a obra autônoma, inversamente, acentua sua legalidade imanente. Ao mesmo tempo, o argumento segue uma sugestão de Fábio Durão (2003) acerca da necessidade de compreender a estética de Adorno em face dos desafios trazidos pelo “pós-modernismo artístico” no espírito de um enodamento ou emaranhamento entre as várias formas de artes.

Nas palavras de Durão, “A idéia do emaranhamento teoriza uma inclinação das artes, ao mesmo tempo generalizada e não programática, em romper as barreiras tradicionais impostas por seus materiais brutos e, conseqüentemente, de se aproximar umas das outras” (DURÃO, 2003, p. 51). Tal enodamento parece contribuir para o processo crescente de insubordinação às regras artísticas existentes e, conseqüentemente, para a especificidade formal da obra.

O cruzamento dessas referências no Tropicalismo ocorre no âmbito de obras artísticas construídas a partir de suas próprias leis. A decisão em torno desse cruzamento de procedimentos artísticos não se dá a partir do mercado cultural, mas a partir da própria obra. Pode-se indicar, por exemplo, que em uma canção como *2001*, interpretada pelos Mutantes e por Tom Zé, há plena inter-relação construtiva entre melodia, letra, instrumentos utilizados,

tema etc. Se algum desses elementos fosse retirado a posteriori arbitrariamente, a força da música se arrefeceria.

Deve-se destacar, entretanto, que há em certas interpretações do jazz e da MPB a defesa de que se tratam de estilos musicais derivados de um povo específico, e que portanto poderíamos ver a indústria cultural (intencionalmente confundida com a cultura popular) não só como equivalentes mas também como expressões culturais indignas de crítica. Rejeito essa concepção. Embora o jazz e a MPB enquanto estilos tenham em sua gênese e desenvolvimento notável influência do povo que os concebeu e eles próprios estejam incluídos em uma rede de distribuição industrializada, nesses gêneros musicais consolidaram-se, em sua constituição, diferenças notáveis em relação à cultura legitimamente popular e à indústria cultural.

Embora em uma visão mais imanente do jazz e da MPB não seja possível, por exemplo, ignorar as contribuições que ambas receberam (ainda que de maneira distinta) da cultura africana, é um grave problema, como mencionamos acima, ler a crítica de Adorno como preconceito em relação a um determinado povo ou nação ou simples afirmação da cultura europeia.

É perigosa a defesa da indústria cultural como simplesmente a identidade cultural de um país ou grupo de pessoas. Esse tipo de tratamento busca esquecer as diferenças entre a cultura efetivamente popular, feita espontaneamente pelo povo, e a indústria cultural. A possibilidade de o mundo ter dado lugar a um paradigma multiculturalista, em tese, nos obrigaria a perceber que a indústria cultural produz inovações baseadas em diferenças regionais, o que é bastante questionável em face da globalização crescente pela qual o mundo passa.

De qualquer modo, essa é uma defesa da indústria cultural que se torna recorrente. A tentativa de atrelar a indústria cultural à cultura espontânea de um povo, região ou nação.

Trata-se de uma abordagem muito empregada por uma Agenda teórica que está em voga, à qual Ellen Wood chamou de “pós-moderna”. Nesse sentido, é necessário ter atenção quanto às diferenças do que o pós-modernismo constitui enquanto arte e o que ele é enquanto posicionamento teórico. Ellen Wood afirma sobre os defensores do pós-moderno na filosofia que eles “[...] enfatizam a ‘diferença’: identidades particulares, tais como sexo, raça, etnia, sexualidade; suas opressões e lutas distintas, particulares e variadas; e ‘conhecimentos’ particulares, incluindo mesmo ciências específicas de alguns grupos étnicos” (WOOD, 1999, p.12). Ao compreender a crítica da indústria cultural como derivada da cultura europeia etnocêntrica e opressora em relação às culturas de outros lugares, esquece-se que Adorno critica na indústria cultural a lógica de troca que veio a ser um paradigma global.

Indubitavelmente há diferenças nacionais que contribuem para a identidade estilística de uma novela mexicana e uma novela brasileira. Entretanto, para Adorno, o que essas possuem em comum é justamente a prioridade da legalidade extraestética. O fato de esses produtos serem prioritariamente pensados em sua possibilidade de venda e lucro faz com que eles sejam idênticos no fato de se constituírem pelo estereótipo. Não é, na verdade, necessário que dois produtos da indústria cultural sejam marcados pelos mesmos estereótipos. No ensaio da *Dialética do esclarecimento* já se apontava para o fato de a indústria cultural aceitar subdivisões com o objetivo de cobrir com maior abrangência o público-alvo. A indústria cultural realiza adaptações regionais de forma similar à que as redes de *fast-food* realizam pelo mundo. Essa compreensão é bem sintetizada pelo comentário do crítico cultural indiano Aijaz Ahmad:

Mesmo em seu melhor aspecto, o nacionalismo, sozinho, não pode ser a solução, porque o capital pode derrubar – e derruba – todas as fronteiras nacionais, sobretudo em suas formas culturais, e porque a maior parte dos nacionalismos pode facilmente se ajustar à universalização capitalista (AHMAD, 1999, p. 66).

É possível alegar que algo parecido ocorre no Brasil com o *funk*. Surgido como expressão espontânea das massas, tornou-se um negócio bastante lucrativo sem muitas

distinções de classe ou localidade. Não tenho condições aqui de explorar os vários casos e as regras e exceções desse cenário. No entanto, faz-se necessário pontuar essas questões.

Com a globalização crescente, é possível afirmar, confirmando o diagnóstico de Adorno, em um sentido talvez insuspeito para quem se alinha à agenda teórica pós-moderna, que as diferenças entre o modo de constituição dos produtos da indústria cinematográfica estadunidense e indiana, entre Hollywood e Bollywood, é menor do que a existente entre duas obras de Robert Rauschenberg, uma vez que essas últimas são muito diferentes entre si justamente por seguirem sua própria lei como construto específico.

2.3 FILOSOFIA DA IDENTIDADE E ENCANTAMENTO PELA ARTE CLÁSSICA: RELAÇÕES ENTRE A DIALÉTICA NEGATIVA E A TEORIA ESTÉTICA

Literatura é novidade que permanece novidade. (...) É muito difícil ler um mesmo romance policial duas vezes. Em outras palavras, somente um romance policial muito bom será passível de releitura, depois de um longo intervalo, e isso porque a gente prestou tão pouca atenção a ele que já esqueceu quase completamente a sua história.

Ezra Pound

Ninguém gosta de uma piada que já tenha ouvido uma centena de vezes.

Theodor W. Adorno

Em vários momentos da *Dialética negativa*, Adorno expressa sua preocupação em relação à possibilidade de conhecer algo para além do já conhecido. Se por um lado sua preocupação aponta para a gravidade da existência de um encantamento inerente ao modo tradicional de se fazer conhecimento, que faz com que esse se torne um mero aglomerado de categorias, uma lógica que prescinde de conteúdos; por outro lado, tal preocupação destaca a utopia do conhecimento como uma tentativa persistente de expressar a finitude histórica.

A ilusão de que seria possível chegar a uma verdade segura e imutável faz com que a filosofia se torne “sob o postulado de seu princípio de securidade, analítica e potencialmente tautologia” (ADORNO, 2009, p. 37).

Assumir o materialismo como mola propulsora implica reconhecer a verdade como provisória. Materialismo e relativismo, no entanto, não se equivalem. Sob a perspectiva do filósofo, deve-se assumir a fragilidade da verdade devido a seu teor temporal, que é colocado pelas próprias coisas. Nesse sentido, o materialismo não poderia ser mais avesso ao relativismo.

A epistemologia tradicional, que Adorno identifica como predominantemente positivista, desconsidera o qualitativamente diferente no particular em favor do apenas meramente passível de ser subsumido no conceito abstrato, em categorias pré-formadas. É disso que ela retira sua vã pretensão à imortalidade. A abstração das qualidades do particular culmina em um modo de compreensão esquemático e empobrecedor em relação às coisas.

O heterogêneo, entretanto, só é passível de ser alcançado a partir do momento em que se abandona o pré-fabricado: “Para o conceito, o que se torna urgente é o que ele não alcança, o que é eliminado pelo seu mecanismo de abstração, o que deixa de ser um mero exemplar do conceito” (ADORNO, 2009, p. 15).

A abstração, ao invés de se aproximar dos objetos segundo os preceitos materialistas, afasta-se dos mesmos, uma vez que eles não são mais devidamente considerados como particulares e respeitados no que possuem de singular.

A dialética negativa se delinea a partir do fato de o todo e as partes não se equivalerem. Os particulares não podem ser reduzidos e identificados a um universal. Em razão disso, “Entregar-se ao objeto equivale a fazer justiça a seus momentos qualitativos” (ADORNO, 2009, p. 44).

Nessa perspectiva, Adorno compara a aproximação do objeto com as obras de arte nominalistas que apenas no extremo de sua individuação voltam a aproximar-se do universal. No que concerne às obras de arte, é justamente a defesa da particularização que orienta a noção de arte nova e incomensurável como arte crítica em relação à sociedade. Nas próximas seções, tentarei abordar algumas das possíveis implicações dessa afinidade apontada por Adorno.

É possível concordar com Wellmer quando ele afirma que a *Teoria estética* tem como ponto de partida a *Dialética do esclarecimento*. Wellmer afirma que a *Dialética do esclarecimento* (e, portanto, também a estética de Adorno) concilia duas tradições filosóficas: 1) hegeliana/marxista e 2) nietzscheana/schopenhauriana⁸. Gostaria de destacar o que há de interessante nessa constatação para compreendermos o problema das obras de arte nominalistas na *Teoria estética*.

O serviço prestado pela segunda tradição, que remonta a Nietzsche e Schopenhauer, refere-se à possibilidade de a arte expressar o conteúdo que é reificado e oprimido na sociedade pelo princípio de autoconservação. É isso que está em questão quando a indústria cultural é compreendida como uma instância de autoconservação da cultura administrada. O

⁸ “[...] los diversos estadios de emancipación de la potestad de la Naturaleza y los correspondientes estadios de dominio de una clase (Marx) se conciben al mismo tiempo como estadios de la dialéctica entre subjetivación y objetivación (Klages). Para ello há de interpretarse la trinidad epistemológica de sujeto, objeto y concepto como una relación de opresión y sometimiento, en la que la instancia opresora se torna a la vez víctima sometida: la opresión ejercida sobre la Naturaleza interna, con sus impulsos anárquicos hacia la felicidad, es el precio a pagar por la formación de un sí mismo unitario, una formación que fue necesaria por mor de La *auto-conservación* y del dominio de la Naturaleza externa. La Idea de que los conceptos son “herramientas ideales” para que um sujeto, concebido en lo esencial como voluntad de autoconservación, se las haya con la realidad y la domine, se retrotrae no ya a Klages, sino a Nietzsche e incluso a Schopenhauer (WELLMER, 1993, p. 14)”.

“[...] os diversos estágios de emancipação do poder da natureza e os correspondentes estágios de domínio de uma classe (Marx) são concebidos ao mesmo tempo como estágios da dialética entre subjetivação e objetivação (Klages). Para ele é necessário interpretar a trindade epistemológica de sujeito, objeto e conceito como uma relação de opressão e subjugação, na qual a instância opressora se torna vítima submetida: a opressão exercida sobre a natureza interna, com seus impulsos anárquicos em direção à felicidade, é o preço a pagar pela formação de um si unitário, a qual foi necessária por causa da autoconservação e do domínio da natureza externa. A ideia de que os conceitos são “ferramentas ideais” para que um sujeito, concebido em sua essência como vontade de autoconservação, lide com a realidade e a domine remonta não a Klages, mas antes a Nietzsche e mesmo Schopenhauer.” (Tradução nossa)

caráter ideológico da indústria cultural é dado pelo modo pelo qual se mantém em expansão às custas da individuação e subjetividade. A indústria cultural continua existindo porque provê produtos que seguem um princípio rigoroso de unidade formal que violenta e impossibilita a diferenciação.

Conciliam-se nessa problemática tanto os interesses do Adorno que escreveu com Horkheimer a *Dialética do esclarecimento* como também do Adorno tardio e de sua defesa radical do não idêntico como resistência para a tendência totalizante do mundo administrado.

Está claro que Adorno ainda almeja salvar o núcleo dialético das obras de arte que a tradição de Hegel possui. No entanto, ele não pretende fazer isso sem problematizar a noção de dialética. Esses interesses reunidos no modo como Adorno interpretou o legado de Nietzsche/Schopenhauer ainda estão muito presentes no modo como ele corrige a dialética hegeliana pelo princípio da não identidade. E isso influencia sobremaneira suas concepções estéticas.

A dialética tradicional, como simbolizada paradigmaticamente por Hegel, encontra-se encantada excessivamente pela identidade. Por conta disso, Adorno denunciaria o conservadorismo da estética hegeliana, que compreende o romantismo como decadente por excesso de reverência às formas clássicas. Em Hegel encontra-se o encantamento reificador em relação à arte do passado. E isso ocorre não só porque o filósofo de Iena via no classicismo a manutenção do *status quo* como também porque não levou em conta, em todas as suas consequências, a efemeridade da arte.

Que ele pensasse a arte como transitória e a atribuísse, no entanto, ao Espírito absoluto harmoniza-se com o caráter ambíguo do seu sistema, mas induz a uma consequência que ele nunca teria tirado: o conteúdo da arte que, segundo sua concepção, constitui o seu absoluto, não é absorvido na dimensão da sua vida e da sua morte. A arte poderia ter seu conteúdo na sua própria efemeridade (ADORNO, 2008c, p. 15).

Assim Hegel optou pela conclusão da dissolução da arte, quando poderia ter notado que a arte apenas adquiriria outra forma.

A crítica de Adorno se centra no fato de que é indefensável a ideia de que é possível chegar à definição de arte a partir da observação do que a arte foi em sua origem:

A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível da sua origem, como se o primeiro fosse um fundamento, sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados. A crença segundo a qual as primeiras obras de arte são as mais elevadas e as mais puras é romantismo tardio (ADORNO, 2008c, p. 13).

Uma estética orientada pelo princípio constelatório não se encarrega de encontrar uma definição estável e eterna acerca da arte. Antes, leva em consideração os vários momentos da arte, sem hierarquizá-los e subordiná-los a uma categoria central. É dessa maneira que a estética de Adorno presta o devido respeito ao caráter provisório da definição de arte. Para tanto, ele teve que se valer da crítica que Nietzsche empreende na filosofia, como demonstra o trecho abaixo:

Para uma estética que se orienta diferentemente vale como axioma a tese desenvolvida por Nietzsche, no fim da sua vida, contra a filosofia tradicional, segundo a qual também pode ser verdadeiro mesmo o que foi sujeito de devir. Dever-se-ia inverter a concepção tradicional por ele demolida: a verdade só existe como o que esteve em devir (ADORNO, 2008c, p. 14).

A diferença que Adorno coloca entre sua estética e a estética tradicional é a de que esta última desconhece que pensar a arte não é mais pensar o seu passado do que é pensar o seu *tornar-se*. Devido a isso, é possível para Adorno concluir que a arte não precisa buscar autoconservar-se às custas da sua transformação. A transformação adquire, na verdade, um caráter eminentemente crítico em relação à sociedade.

A estética tradicional, para Adorno, faz algo semelhante à epistemologia tradicional, ao exigir da arte que ela se estabeleça a partir de formas abstratas estanques, desconsiderando a importância de que ela se torne nova tal como é “nova” a sociedade. Como bem sintetiza

Cachopo, “[...] Adorno proclama a primazia da singularidade da obra de arte. Rejeita, portanto, o carácter abstracto das estéticas tradicionais” (CACHOPO, 2011, p. 167).

Para Adorno, sempre foi claro o papel de suma importância desempenhado pela sociedade como o “Outro” da arte. O que há de eminentemente paradoxal no pensamento estético de Adorno é que as obras de arte só podem fazer jus ao conteúdo social conforme se fecham para a sociedade. Esse fechamento só é possível graças à autonomia formal adquirida pelas obras.

Se Adorno declara na *Dialética negativa* a necessidade de desencantamento do conceito, poderíamos indagar até que ponto semelhante desencantamento deve ser estendido à arte e qual o papel que esse processo ocupa no quadro de uma estética que busca se diferenciar das estéticas tradicionais.

As obras de arte que fetichizam, que se tornam presas do encantamento estabelecido pelo conceito de arte, são aquelas que menos expressam o conteúdo social. Nesse sentido que o filósofo valoriza a arte impura em relação ao conceito de arte, a obra que leva ao extremo seu carácter nominalista. Somente ela é capaz de expressar o que foi reificado pela sociedade.

A arte

Deve voltar-se contra o que constitui o seu próprio conceito e torna-se, por conseguinte, incerta até ao mais íntimo da sua textura. Não deve, porém, pôr-se de lado por uma negação abstracta. Ao atacar o que, ao longo de toda a tradição, parecia garantir o seu fundamento, ela transforma-se qualitativamente e torna-se um Outro. Pode fazer isso porque, ao longo dos tempos, se voltou, graças à sua forma, tanto contra o simples existente, contra o estado de coisas persistente, como veio em sua ajuda enquanto modelação dos elementos do existente. E é igualmente impossível reduzi-la a uma fórmula universal da consolação ou ao seu contrário (ADORNO, 2008c, p.12).

Assim como a epistemologia, a arte deve buscar ir além dos clichês do já conhecido, posto que é desse modo que ambas ultrapassam a ideologia e o encantamento do sempre-igual. Tal preocupação é facilmente reconhecida na crítica de Adorno à indústria cultural como veículo dos mais numerosos clichês. A crítica ao clichê, como já esboçado na seção passada, deve ser compreendida plenamente em sua importância. É de um simplismo

equivocado considerá-la como motivada pelo elitismo de um filósofo que admira a arte moderna por seu hermetismo. A indústria cultural adquire seu caráter ideológico por sua forma reificada, de que os clichês são apenas símbolo.

Nessa perspectiva, poderia ser bastante produtivo citar a recapitulação que Guy Debord (1992) faz acerca do sentido de história na *Sociedade do Espetáculo*. Convergindo com Debord, Adorno e Horkheimer claramente perceberam antes do francês o quanto, ao invés de possibilitarem a expressão do devir histórico, a indústria cultural trazia de volta para a sociedade o tempo circular dos mitos, convenientemente favorecendo a conservação do mundo administrado. Por isso Adorno e Horkheimer comentam o seguinte acerca da indústria cultural:

O que é salutar é o que se repete, como os processos cíclicos da natureza e da indústria. [...] Apesar de todo o processo da técnica de representação, das regras e das especialidades, apesar de toda a atividade trepidante, o pão com que a indústria cultural alimenta os homens continua a ser a pedra da estereotipia (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123).

Nas obras de arte conservadoras, há uma notável compulsão pelo idêntico. Nelas se inscreve o amor à repetição a partir do qual só é sadio o que se repete. Para Adorno, nada é menos sadio que basear o conhecimento e a arte em invariantes, na medida em que eles, enquanto meras abstrações, são o que impedem que atentemos para o particular e o singular em nossa aproximação em relação aos objetos.

Esse encantamento pela identidade é o que faz da indústria cultural e da arte moderada precárias. Ao invés de libertar o conteúdo reificado pela sociedade, elas sacramentam a inexistência da resistência contra a reificação, uma vez que constroem as obras particulares a serem meras réplicas. Na indústria cultural, réplicas da forma estética colocada pela lógica do capital. Na arte moderada, réplicas da tradição artística caduca.

A arte dita moderada é insuficientemente crítica justamente porque é condescendente em relação às formas estéticas estabelecidas. A arte nova, ao contrário, “julga sem juízo”. Com seu radicalismo, rompe o encantamento da compulsão à identidade. Desse modo torna-

se possível para ela, através de seu nominalismo e da intensificação de sua constituição monadológica, absorver o seu “Outro”, a sociedade. Na obra de arte, “A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade (ADORNO, 2008c, p.16)”. E ela não poderia fazer isso senão pelo fato de que, ao constituir-se, ironiza e modifica o conceito genérico de arte. “A obra de arte nominalista deve tornar-se tal em virtude de se organizar puramente a partir de baixo, em vez de lhe serem impostos os princípios de organização” (ADORNO, 2008c, p. 332). Princípios esses que Adorno identifica tanto nos preceitos da indústria do entretenimento como também nos paradigmas da tradição artística. No lugar da organização totalizadora imposta a partir de cima, a obra de arte deve ser orientada pela construção subjetiva, que trata cada obra como única.

Ao afirmar que o mundo administrado agravou na epistemologia e na arte a valorização da equivalência e comparabilidade universais em detrimento do singular, Adorno assevera que a “maioridade e a liberdade para o qualitativo seguiriam lado a lado” (ADORNO, 2009, p. 87). Por esse ângulo compreendemos a crítica de que o positivismo e a indústria cultural (alvos de Adorno tanto na *Dialética do esclarecimento* como na *Dialética negativa*) suprimem simultaneamente o aspecto singular das coisas e o sujeito reflexivo e autônomo capaz de expressá-las.

É possível dizer que a particularização é apenas um dos polos de uma relação dialética imperativa tanto no conhecimento como na arte. Faz-se sempre necessário perceber o quanto que o particular participa do universal. Por isso, para Adorno, todo conhecimento já tem por pressuposto sua associação premeditada ou não com a tradição e o mesmo pode ser dito sobre a arte.

De acordo com isso, a afinidade entre epistemologia e arte é assim indicada por Adorno:

Apesar de o individual não poder ser deduzido a partir do pensamento, o cerne do individual seria comparável com aquelas obras de arte individuadas até o extremo

que recusam todo esquema e cuja análise reencontra no extremo de sua individuação os momentos do universal, a sua participação dissimulada para si mesma no típico (ADORNO, 2009, p. 140).

Faz parte do programa da *Dialética negativa* valorizar a particularização das coisas. Essa mesma valorização se encontra na compreensão de Adorno, quando ele afirma que as obras de arte apenas alcançam conteúdo universal a partir do que aparentemente se opõe a isso, isto é, sua individuação. É a partir de sua individualidade que a obra de arte se torna “eloquente”. Por essa via, pode-se compreender a rejeição de Adorno à prioridade da comunicação no conhecimento e na arte. A comunicação é estéril porque só é capaz de transmitir o já conhecido. Como relembra Zima, “Ao indivíduo defensor do pensamento crítico corresponde, em Adorno, a obra de arte negativa que resiste à comunicação comercializada e à conceptualização ideológica [...]” (ZIMA apud CACHOPO, 2011, p.159).

Um dos aspectos a serem contemplados quando o tema é arte é o da aparição. A obra de arte, enquanto aparição sensível, irrompe e desaparece trazendo consigo uma espécie de epifania, um sentimento de surpresa, derivado em grande medida de sua efemeridade plena. Por isso Adorno compara as obras de arte com os fogos de artifício, fulgurantes, fugazes e finitos.

Na *Dialética negativa*, o exemplo dos vilarejos proustianos salienta a afinidade entre arte e o conceito de conceito. Nas impressões daquele que recorda sua infância, os vilarejos, tão delicadamente idiossincráticos em seus detalhes, mostram-se como infungíveis. E justamente por isso denotam algo que pertence à coletividade.

O grande triunfo de Proust foi o de mostrar com mais franqueza que outras obras tanto a transitoriedade quanto a individuação extrema à que está sujeita toda arte. Assim os vilarejos tornam-se símbolo de uma verdade fundamental mais geral acerca da arte e do conceito, qual seja: a de que lidam com a experiência de objetos particulares e com o que há de irredutivelmente singular neles. Desse modo, a arte sempre expressa finitude. Constitui o

que Adorno acredita poder ser compreendido pelo conceito de “momento fértil” de Lessing: o instante insubstituível da aparição, que o Impressionismo também soube captar tão bem.

É desse modo que, em sua digressão sobre Proust na *Dialética negativa*, Adorno faz lembrar a *Poética* de Aristóteles (1966), construindo uma aporia que, em certa medida, inverte a compreensão do filósofo grego. Aristóteles diferencia poesia e história ao dizer que a primeira é mais verossímil por tratar não do acontecimento pontual que efetivamente aconteceu, mas sim do que poderia acontecer segundo a necessidade. Para Adorno, apenas o absolutamente individuado (e, portanto, não necessário) é verossímil como algo que poderia acontecer, e isso é válido tanto para a arte como para o conceito:

“Somente em face do que é absoluta e indissolivelmente individuado é possível esperar que exatamente isso já tenha se dado e venha a se repetir; não é senão consentindo com isso que se satisfaz o conceito do conceito (ADORNO, 2009, p. 310)”. Tal ocorre porque nas imagens criadas por Proust não há apenas um universal como substrato que restou das coisas após o processo de abstração. Trata-se “de um conceito que seria finalmente o conceito da coisa mesma e não algo mísero extraído das coisas” (ADORNO, 2009, p. 309).

2.3.1 O Novo e a Dialética negativa

Em seu livro *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger dedica uma seção para a questão do novo em Adorno. Apesar de reconhecer que “A Teoria estética de Adorno não foi, em absoluto, concebida como uma teoria de vanguarda”, Bürger acredita que “Adorno parte da intuição de que a arte do passado só é passível de compreensão à luz da arte moderna” (BÜRGER, 2012, p. 110). Martin (2000), seguindo Bürger, compreende as considerações de Adorno sobre o tema do novo como profundamente dependentes de um antitradicionalismo típico das vanguardas, o que tornaria passível de caracterizar a estética de Adorno como demasiadamente modernista. A estrutura de rupturas seria posteriormente abandonada pelos

artistas contemporâneos, o que tornaria a filosofia da arte de Adorno defasada para a compreensão das manifestações artísticas mais recentes.

De fato, o novo se coloca como um objetivo a ser alcançado pelas vanguardas modernistas. Contudo, Adorno jamais se deu por satisfeito com análises artísticas que se ativessem à compreensão das ideologias que as correntes artísticas sustentavam para si mesmas, donde se conclui que o novo na arte para Adorno é muito mais do que uma exigência modernista. O próprio Adorno considera que o tema ganha importância e é tratado como questão legítima em um período anterior aos modernismos, o período romântico, e não deixa de apontar suas diferenças filosóficas em relação aos autores da época.

A importância do novo na arte frisada pelo filósofo não poderia ser resumida, dessa forma, por *modernismo* de Adorno. O frankfurtiano reconhece que os românticos foram os primeiros a lidar de frente com a questão da originalidade artística, e por isso é possível até mesmo indicar que Adorno herdou o tema dos mesmos. Entretanto, é importante ressaltar em que medida o tema do novo ganha, na obra de Adorno, contornos diferenciados em relação às descrições românticas e também em relação às metas modernistas. Dessa forma, retomo os passos da argumentação realizada ao longo deste capítulo a fim de indicar o quanto a categoria do novo advém da compreensão adorniana de dialética.

Herder é reconhecido como o primeiro a conceber a obra de arte como produto das condições histórico-sociais de uma época. Assim ele declara no seu ensaio sobre Shakespeare: "Vamos pois imaginar um povo que [...] tivesse de inventar para si mesmo o seu drama, ao invés de macaquear e ficar satisfeito com a casca de noz" (HERDER, 1991, p. 49). Essa iniciativa, dentre as várias posições dos idealizadores do romantismo, talvez tenha sido a que mais se aproximou da de Adorno, ao pensar a questão do novo pelo viés da historicidade.

Para Adorno, o novo encontra-se nas diversas discontinuidades existentes no interior da história da arte como negação determinada. Essa dinâmica, entretanto, é vista não só pelo

modo como os vários estilos se sucedem e se negam, mas também pelo modo como as diversas obras de artes individuais buscam aniquilar-se mutuamente. Nas obras notáveis, argumenta Adorno, o artista é mais fiel à lógica do tema e da obra do que às características gerais do estilo, de modo que o filósofo retrospectivamente lança um olhar à história da arte e se diz bastante cético quanto à possibilidade de qualquer artista ter sido grande apenas seguindo à risca as exigências do estilo obrigatório.

Na concepção de Adorno, é apenas a partir do novo existente nas obras nominalistas que o conteúdo social reificado é expresso. As repetições, que são matéria da catalogação da cultura, ficam aquém das grandes obras de arte na medida em que também permanecem aquém do conteúdo social. As obras de arte são verdadeiras não porque dizem o que as outras de seu período também dizem, mas justamente pelo que conseguem ultrapassar as demais. Não pelo artista encarnar e pela obra concretizar perfeitamente os ditames do estilo de época, mas justamente porque não o fazem, conservando algo de indômito em relação à tradição artística de sua época e, conseqüentemente, em relação à sociedade.

3 ARTE NOVA E DESARTIFICAÇÃO

The Young artist of today need no longer say 'I am a painter' or 'a poet' or 'a dancer'. He is simply an artist.

Allan Kaprow

Pretende-se expor ao longo deste capítulo a relação entre o *novo* e a *desartificação* como derivada da legalidade imanente da obra de arte específica entendida como *mônada dialética*.

No capítulo anterior, foi ressaltado como o nominalismo da obra de arte é acentuado pela autonomização crescente. A obra de arte, nessa medida, é entendida por Adorno como *mônada dialética*, ou seja, como um construto fechado que não se comunica diretamente com a sociedade e que, no entanto, guarda em si o conteúdo social. Sua estrutura monadológica é condição de possibilidade de sua lei formal imanente.

Como *mônada dialética* dotada de lógica imanente, a obra de arte exerce crítica não só em relação a outras obras de arte, assim possibilitando o entendimento da história da arte como a figura dialética de uma negação determinada, como também exerce crítica em relação ao próprio conceito de arte.

Para Adorno, a obra de arte só cumpre seu próprio conceito quando o nega de maneira imanente. Dificilmente uma obra de arte crítica em relação à sociedade seguiu estritamente o conceito de arte. Ao compreender que essa dinâmica é própria da arte em geral, Adorno possibilita que se levante a hipótese de que a *Entkunstung* (desartificação) da arte, isto é, a perda de sua especificidade enquanto arte, consiste em uma potencialidade e uma exigência implícita no próprio conceito de arte. É propriamente essa hipótese que será trabalhada neste segundo capítulo.

Em função dessa hipótese, faz-se necessário verificar até que ponto a desartificação pode ser equiparada à concepção adorniana de anti-arte. Essa questão será examinada tendo em vista alguns desafios colocados pela arte contemporânea, sobretudo no que diz respeito ao exemplo dos *happenings* e à possibilidade de eles, enquanto anti-arte, impossibilitarem a permanência da concepção de autonomia artística ao consolidarem-se a partir do projeto de volta à práxis vital. Esse contraponto é levantado por Peter Bürger. Em face disso, convém analisar os comentários de Adorno sobre a antiarte para melhor avaliar a possibilidade de ela caminhar em direção a uma refuncionalização, o que a tornaria indistinta da lógica instrumental predominante no mundo administrado. Assim, concluo o capítulo discutindo diferentes interpretações acerca do estatuto da antiarte no mundo contemporâneo.

3.1 A OBRA DE ARTE COMO MÔNADA DIALÉTICA

Em seu ensaio *Mediação*, Adorno discute o modo como o artista consegue, a partir de sua criação, participar do momento englobante do espírito de época. A relação entre indivíduo e espírito de época, argumenta o filósofo, mantém-se como o ponto cego da relação entre arte e sociedade, e quiçá das ciências históricas e sociais como um todo. Entretanto, observamos em sua argumentação que o modo como o artista veicula o espírito da época não é pela afirmação do que se torna senso comum e é amplamente aceito na sociedade. “Também do ponto de vista social, a música tornar-se-á mais verdadeira e substancial quanto mais distante estiver do espírito da época oficial [...]” (ADORNO, 2011, p. 393), assevera ele. Dados os exemplos de Beethoven e Rossini, seria possível perceber que este, muito mais que aquele, concretizou em sua obra o espírito de época da burguesia ascendente.

O exemplo denota que o espírito de época em sua relação com a arte não deve ser entendido de maneira trivial, pois o fato de as obras de Rossini serem mais próximas do

espírito de sua época não as fazia mais verdadeiras. Apesar de possuir uma essência social, o espírito não corresponde ao imediatismo social. A voz de Beethoven, embora não se conformasse ao que reivindicavam em uníssono em sua época, é tão integrante da sociedade quanto qualquer outra.

A mediação subjetiva, o elemento social presente nos indivíduos que compõem, bem como nos esquemas de comportamento que fatalmente dirigem seu trabalho, consiste no fato de que o sujeito compositor, que necessariamente se desconhece enquanto mero ser-para-si, forma, ele mesmo, um momento das forças produtivas sociais (ADORNO, 2011, p. 388).

O que há de social nas obras não é o que se coaduna à lógica do mercado ou aos objetivos de quem encomenda as obras, tampouco ao que poderia ser entendido como o espírito de uma época, mas antes advém da lógica imanente das mesmas e, portanto, da capacidade da arte de se opor à realidade empírica e imediatamente social. Adorno observa: “[...] que o momento do espírito seja imanente às obras de arte significa que ele se não pode comparar com o espírito que as produziu, nem sequer ao espírito coletivo da época. A definição do espírito nas obras de arte é a tarefa suprema da estética [...]” (ADORNO, 2011, p.).

Embora a mediação não possa realmente ser em sua completude consciente, é no sujeito que se centra o domínio da construção e da racionalidade intraestética e, portanto, dele depende a possibilidade de a obra se constituir como um construto fechado. Por conseguinte, é também o sujeito que assegura a possibilidade do novo na obra de arte⁹.

A partir da racionalidade intraestética, a obra de arte se constitui como construto fechado que se assemelha à sociedade sem que no entanto se confunda com ela. Para designar essa dinâmica entre sociedade e arte, Adorno sugere que a obra de arte deve ser compreendida

⁹ Ver BARRETO, Marco Heleno. Subjetividade e o Novo na Arte: Reflexões a partir de Adorno. *Kriterion Revista de Filosofia*, v. XXXIII, n. 85, p.49-58, jan-jul/1992.

pelo conceito de mônada. Nessa perspectiva, é pertinente compreender de onde deriva esse conceito retrabalhado por Adorno.

Na filosofia de Leibniz, as mônadas eram as menores unidades indivisíveis que constituíam a realidade. Não se comunicavam entre si e, no entanto, refletiam as relações existentes no mundo, o que lhes dava um caráter de espelho da realidade.

O conceito de mônada também foi empregado por Walter Benjamin, amigo pessoal de Adorno e que influenciou de maneira notável seu pensamento filosófico. Se em Leibniz tratava-se de uma categoria metafísica, em Benjamin o conceito é resgatado com o objetivo de assinalar as relações entre construtos históricos e a sociedade. Desse modo, através dele, o filósofo buscou expressar sua discordância em relação à historiografia idealista, que concebe a história como totalidade. Interessando-se mais pelo fragmento, Benjamin defendeu a tese de que a história seria constituída por mônadas dialéticas.

A partir da inspiração benjaminiana, Adorno utiliza o conceito para se referir especificamente à obra de arte. O posicionamento do filósofo, que valoriza os aspectos formais da obra sem desconsiderar a relação entre arte e sociedade, é ilustrado com clareza pela concepção de mônada dialética.

A expressão busca dar conta da autonomia crescente da obra em função da qual ela adquire sua própria lei formal, ao mesmo tempo em que esboça o modo pelo qual a obra de arte se torna antagonista da sociedade ao se tornar uma espécie de receptáculo em que se sedimentam as tensões sociais. As obras de arte não só estão fechadas umas para as outras como também estão fechadas para a sociedade. Por isso Adorno frisaria que elas consistem em mônadas sem janelas. Em particular na modernidade artística, consolida-se o fetichismo da arte a partir do distanciamento e da separação que a obra de arte guarda em relação à sociedade. A obra de arte mantém-se afastada da sociedade e, no entanto, só dessa forma poderia ser crítica em relação a ela.

A mediação da racionalidade no interior da mônada estética foi objeto de disputas entre Benjamin e Adorno. Para este último, a razão construtiva age sobre a mônada estética configurando o material. No entanto, deve-se destacar que a racionalidade empregada na construção das obras não deve ser entendida como equivalente à racionalidade instrumental, pois é justamente da distinção entre a racionalidade estética e a racionalidade instrumental que a obra de arte conserva muito de sua resistência à sociedade administrada. O filósofo esclarece que a organização racional advinda da construção possibilita a inovação formal e, nessa medida, salvaguarda a obra de sua contiguidade com o mundo administrado:

Muitas ligações laterais com a tecnocracia permitem suspeitar que o princípio de construção continua a pertencer esteticamente ao mundo administrado; mas ele pode ir desembocar numa forma estética ainda desconhecida, cuja organização racional anuncia a supressão de todas as categorias da administração e de todos os seus reflexos na arte (ADORNO, 2008c, p. 339).

A construção gostaria de salvar a mônada de seu nominalismo, tornando-a necessária e objetiva a partir de sua logicidade: “A construção é, na mônada da obra de arte, com uma onipotência limitada, o representante da lógica e da causalidade” (ADORNO, 2008c, p.94), esclarece Adorno. A construção almeja a obra de arte inteiramente lógica, mas isso só pode consistir em uma utopia malograda, uma vez que a arte plenamente construída, mesmo que existisse, não seria a mais digna de nota.

Para Adorno, a impossibilidade de adequação plena entre o princípio de construção e o construto resultante salva a obra do esquematismo presente nos produtos da indústria cultural. Nas obras de arte construídas, o pormenor se encontra em alguma medida autônomo em relação à obra. Essa negação do todo pelos elementos que o compõem é “exigida por esse mesmo todo” (ADORNO, 2008c, p. 459).

Nesse sentido, a inspiração socorre a obra como uma espécie de segunda reflexão estética que ignora os constrangimentos da racionalização. Assim, é possível à particularização reparar “a injustiça perpetuada da sociedade contra o indivíduo” (ADORNO,

2008c, p. 461). No interior da mônada estética, a própria lógica da obra reivindica elementos que não são inteiramente subsumidos em sua totalidade, o que faz com que a obra fracasse na busca de sua própria identidade.

No capítulo anterior, aludi ao fato de Adorno apresentar a originalidade como a pirueta paradoxal da arte. A originalidade se apresenta na obra como inteiramente livre, porém necessária. Kapp sintetiza muito bem essa questão a partir da compreensão da obra de arte como mônada logicamente construída:

De modo geral, a lógica que se constrói nas obras de arte permite uma variação (muito maior do que a lógica instrumental); mas, de modo *particular*, no interior da obra específica, a lógica ali construída é (tão) constringente quanto a lógica instrumental. Por isso, Adorno compara a lógica imanente das obras à lógica de sonhos, em que também se combinam contingência e necessidade inescapável (KAPP, 1992, p. 188).

A obra de arte monadológica possui uma dialética imanente, que, no entanto, é construída à semelhança da dialética social. Por isso a mônada, ao mesmo tempo em que se encontra separada da sociedade, recebe os sedimentos das tensões sociais a partir da mediação do sujeito social.

Toda obra artística, mesmo se se apresenta como uma obra de perfeita harmonia, é em si um complexo de problemas. Enquanto tal participa na história e ultrapassa assim a sua própria unicidade. No complexo problemático de cada uma, deposita-se na mônada o ente que lhe é exterior e por meio do qual ela se constitui (ADORNO, 2008c, p. 543).

É condição da estrutura monadológica da obra a dinâmica que Adorno considerará ser a marca da história da arte. Como mônadas dialéticas, as obras encontram-se separadas umas das outras. Cada qual possui sua própria lógica imanente. Para expressar a relação existente entre elas, Adorno recorre a duas metáforas similares. A primeira é a de que as obras de arte encontram-se numa relação de aniquilação mútua. A segunda descreve as obras como inimigas mortais umas das outras.

De acordo com isso, na *Teoria estética*, Adorno se valerá de uma expressão latina, *bellum omnium contra omnes* (guerra de todos contra todos), para descrever as disputas estéticas que ele julga serem muito comuns na história da arte.

É em um aforismo de *Minima Moralia* que Adorno lança mão da metáfora de que as obras buscam aniquilar-se mutuamente. Cada obra de arte reivindica o belo em sua unicidade. Nessa medida, as obras são incomparáveis e não convivem de maneira harmônica. Tal ocorre em razão da reivindicação da verdade feita por cada obra, algo incompatível com a “tolerância estética”, que busca justapor as obras como se fossem igualmente verdadeiras. A partir dessa problematização também é esboçada uma das várias razões pelas quais o filósofo não acolhe o ideal clássico na arte:

Não é casual que os antigos tivessem reservado o Panteão do concordante aos deuses e ideias, remetendo porém as obras de arte ao *agon*, cada qual inimiga mortal da outra. A concepção de um “Panteão do clássico”, como ainda acalentava Kierkegaard, é uma ficção da cultura neutralizada. Pois, se a ideia do belo só se apresenta distribuída nas muitas obras, cada uma delas se dirige sem reservas ao belo inteiro, reivindica a beleza para si na sua unicidade e jamais poderá admitir sua partilha sem anular-se (ADORNO, 2008b, p. 71).

Quando uma obra de arte reivindica a verdade para si, ela almeja que todas as outras obras sejam excluídas como candidatas ao mesmo posto. Dessa dinâmica de crítica mútua encerrada pela concepção de *bellum omnium contra omnes* deriva a consequência de que nenhuma obra relevante é capaz de seguir o conceito genérico de arte. A arte só existe enquanto obra particular:

Como una, verdadeira e desprovida de aparência, a beleza não se apresenta na síntese de todas as obras na unidade das artes e da arte, mas somente como corpórea e real: no declínio da arte mesma. É para esse declínio que toda obra de arte aponta ao buscar a morte de todas as outras (ADORNO, 2008b, p. 71).

Com isso, Adorno argumenta que a dialética existente entre as obras faz com que busquem a destruição da arte e, de maneira aparentemente paradoxal, essa também se constitui como a forma de salvação da obra:

Enquanto teimosa e inflexivelmente buscam o que cabe esteticamente à obra e caem assim numa dialética implacável, elas ganham a contrapelo a sua justificativa, na

medida em que pela força das obras de arte que incorporam e elevam ao conceito limitam cada uma delas, e desse modo preparam a destruição da arte que é a salvação das obras (ADORNO, 2008b, p. 71).

A ideia de que as obras de arte rumam para sua própria destruição recorrentemente aparece nas reflexões estéticas de Adorno. Em razão disso, não deve ser negligenciada. Demarca a dialética própria das obras e o modo como a história da arte se constitui a partir do envelhecimento do novo. Uma citação de Schiller utilizada por Adorno lança luz a essa questão:

“Também o Belo deve morrer!”: esta afirmação é muito mais verdadeira do que Schiller pensava. Não se aplica apenas às obras belas que serão destruídas, esquecidas ou reduzidas a hieróglifos, mas a tudo o que se cristaliza em beleza e ao que, segundo a herança desta ideia, poderia ser imutável, isto é, os constituintes da forma (ADORNO, 2008c, p. 51).

Saindo desse mar de metáforas marciais empregadas por Adorno, é possível formular a questão da seguinte maneira: na tentativa de captar o seu Outro, a sociedade, as obras de arte exercem crítica em relação às outras. “Os vestígios deixados no material e nos procedimentos técnicos, a que adere toda a obra qualitativamente nova, são cicatrizes, os pontos onde as obras precedentes fracassaram” (ADORNO, 2008c, p. 61).

Nessa passagem observa-se como Adorno associa o qualitativamente novo à capacidade de a arte se manter verdadeira ao buscar fazer jus aos problemas insuficientemente tratados pelas obras precedentes. “Se é verdadeira a tese de Valéry de que o melhor no novo corresponde a uma necessidade antiga, então as obras autênticas são críticas das obras do passado” (ADORNO, 2008c, p. 544). Cada obra de arte, ao se constituir a partir de sua lei imanente, exerce crítica em relação ao passado.

A dinâmica estabelecida pela tentativa de ser bem-sucedida onde as demais obras fracassaram é própria dos vários estilos de época que se sucederam na história da arte, o que fará Adorno afirmar que a negação determinada é o que motiva as várias disputas artísticas:

[...] o conteúdo de verdade das obras funde-se com seu conteúdo crítico. Eis por que exercem a crítica entre si. É isso, e não a continuidade histórica das suas

dependências, que liga as obras de arte umas às outras; “uma obra de arte é inimiga mortal da outra”. A unidade da história da arte é a figura dialética de uma negação determinada” (ADORNO, 2008c, p. 62).

Essa descrição da questão possui seus méritos na medida em que permite perceber que não é só a mera intenção e o desejo pelo novo que dirige a experimentação estética. Se pensado apenas como negação abstrata, o ideal do novo recai no seu contrário, no sempre-semelhante: “A categoria do novo, enquanto negação abstracta, coincide com a da permanência: a sua invariância é a sua fraqueza” (ADORNO, 2008c, p. 410). Nesse sentido, Adorno argumenta que o novo só pode surgir efetivamente enquanto negação determinada, esclarecendo como que a formulação da categoria do novo constitui-se como crítica em relação à sociedade. Apenas dessa forma é possível reconhecer que o novo se torna normativo para a estética e, conseqüentemente, imprescindível de ser levado em conta pela filosofia da arte. A crítica incansável das tradições em relação aos pontos em que essas falharam em expressar o conteúdo social é o que propriamente legitima a inovação advinda da obra de arte monadológica.

No capítulo anterior, esse mesmo problema foi abordado a partir de uma leitura comparada entre a *Dialética negativa* e os textos adornianos sobre estética, entretanto, cabe lembrar que Adorno lança mão de uma inspiração específica para argumentar que nenhuma obra de arte segue estritamente o conceito genérico de arte e que só dessa forma ela estaria o realizando. Trata-se da influência do poeta e ensaísta Paul Valéry. Ao acolher os comentários de Valéry, o filósofo acaba por recusar as estéticas tradicionais extremamente normativas em suas concepções do que a arte deve ser. É em razão do próprio objeto arte e da dinâmica que Adorno reconhece haver entre as obras que o único aspecto que permanece normativo para a estética é o novo que resulta da negação determinada.

3.2 ANTI-ARTE E DESARTIFICAÇÃO

Adorno se inspira em uma ideia já sustentada pelo poeta e crítico Paul Valéry para afirmar que nenhuma obra de arte cumpre perfeitamente o próprio conceito de arte. De forma similar, encontra-se a crença, aparentemente paradoxal e sem dúvida desconcertante, de que as obras de arte que querem se manter fieis ao seu conceito e, simultaneamente, não confundir-se com a indústria cultural, transformam-se em antiarte. Nesta seção, analiso em que medida o conceito de antiarte como aparece no pensamento de Adorno corresponde a outro conceito também por ele empregado, o conceito de *Entkunstung* (desartificação).

Embora seja notável certa ambiguidade no uso do conceito ao longo de sua obra, parece pacífico supor que a *Enstkunstung* da arte pode ser entendida, na obra de Adorno, em sua faceta negativa e positiva. Do lado negativo, encontra-se a indústria cultural e o modo como a arte se torna mercadoria dentre outras. Nesse sentido, é importante lembrar o caráter paradoxal do próprio termo indústria cultural. Se a princípio seria desconcertante conceber que algo espontâneo como a cultura seja realizado a partir da lógica industrial e comercial, hoje em dia a nomenclatura escolhida por Adorno e Horkheimer já é vista como normal e não tem mais o poder de chocar como outrora. De todo modo, a indústria cultural engendraria o processo de *Entkunstung* na medida em que provê mercadorias em sentido pleno. Se a arte clássica e a cultura popular uma vez foram a inspiração da indústria cultural, já estão completamente distorcidas por sua conformação à lógica de troca. Duarte aborda o tema, listando os inúmeros aspectos que tornam a indústria cultural desartificação. Assim, “o estreitamento da concepção de “estilo”, a liquidação do trágico, o desarme do caráter de sublimação da arte e a instrumentalização da beleza – cristalizada na ideia de “fetichismo das mercadorias culturais” (DUARTE, 2007, p.23) seriam responsáveis pelo fato de os produtos da indústria cultural não poderem ser compreendidos como obras de arte.

Duarte assinala, porém, que o conceito de desartificação empregado por Adorno comporta mais de uma interpretação, uma vez que busca delimitar fenômenos distintos. As diversas aparições do termo

[...] dizem respeito, por um lado, à incapacidade crescente do grande público para compreender em profundidade os fenômenos estéticos complexos, inclusive aqueles mais tradicionais. A desartificação pode [...] por outro lado, também ser entendida como uma tendência intrínseca da arte mais “avançada” (DUARTE, 2007, p.22).

É esse segundo sentido que é relevante explorar na discussão proposta por este trabalho. Argumento que a desartificação pode ser compreendida como uma consequência do próprio conceito de arte, a saber: que a obra de arte apenas honra seu próprio conceito quando dele se afasta. Esse ponto também é brevemente lembrado por Duarte, quando assinala que a perda de evidência da arte no mundo contemporâneo “reage a isso não apenas com a transformação de seus procedimentos, mas também com o questionamento sobre seu próprio conceito” (DUARTE, 2007, p. 24).

Essa é uma das razões pelas quais Adorno se serviu da categoria de constelação, pela qual a arte é então compreendida a partir de uma gama de conceitos impermanentes. Tal estratégia epistemológico-metodológica adotada por Adorno explicita que não é concebível que alguma obra se conforme plenamente ao conceito genérico de arte, tendo em vista que ele próprio é um conceito impermanente. Quanto menos elas o fazem, na verdade, mais aproximam-se do seu Outro, a sociedade. Mais bem-sucedidas do ponto de vista da crítica social são as obras que não seguem estritamente o conceito genérico de arte. Essa situação autoriza a interpretação de que a *Entkunstung* também pode ser entendida em seu caráter crítico e positivo.

Duarte lembra que faltou nas análises adornianas uma maior explicitação sobre a que tipo de arte desartificada ele se referia. No entanto, sugere Duarte, é possível supor que a definição se harmonize com determinadas obras de Marcel Duchamp e John Cage, que têm

como marca comum sua constituição a partir de elementos presentes no cotidiano e exteriores ao fazer artístico. Ele afirma:

A idéia da desartificação como tendência do desenvolvimento artístico leva ao pensamento 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, leva à indagação sobre o relacionamento da arte com aquilo que lhe é radicalmente exterior, tema que é abordado no parágrafo intitulado “A arte e as obras de arte”, no qual aquela ideia aparecerá a partir da discussão sobre o relacionamento das obras com o conceito de arte (DUARTE, 2007, p. 29).

A mesma razão pela qual Duarte reconhece a relevância do conceito cunhado por Adorno é considerada por Peter Bürger como indício de que não haveria concordância entre esses novos tipos de obras e a categoria de autonomia, central no pensamento adorniano. Bürger argumentará que o conceito de autonomia não dá conta de explicar os novos processos artísticos porque esses almejam uma volta à práxis vital. Para Adorno, é justamente por ser autônoma em relação à racionalidade instrumental que a obra de arte retira muito de seu antagonismo em relação à sociedade administrada, afastando-se do processo de desartificação engendrado pelas mercadorias da indústria cultural. Em razão disso, considero relevante investigar de maneira mais pormenorizada o conceito de autonomia da arte tendo em vista a suposta refuncionalização artística que se dá a partir das produções contemporâneas, o que farei mais adiante.

Por ora, cabe dizer que Bürger, além dessa, levanta outras objeções à permanência da categoria de autonomia, como a impossibilidade de reconhecer nas obras de Duchamp a produção individual que seria pré-condição da obra autônoma.

Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (um urinol, um secador de garrafas) e os envia a exposições de arte, é negada a categoria de produção individual. A assinatura – que justamente retém o individual da obra, o fato de que ela se deve àquele artista –, impressa num produto de massas qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões da criatividade individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte (BÜRGER, 2012, p. 100).

O enfrentamento desse problema evidencia uma das principais críticas que a tradição de comentadores tem colocado como obstáculo para a longevidade da filosofia da arte adorniana: a de que a arte contemporânea, largamente influenciada pelos próprios *readymades* de Duchamp, ao recolher objetos de um contexto não artístico para colocá-los em um contexto artístico, não atenderia à exigência de uma elaboração formal. Também a partir dessa linha de raciocínio, Bürger argumenta que

Não é a partir da totalidade forma-conteúdo dos objetos individuais assinados por Duchamp que se pode fazer uma leitura do sentido de sua provocação, mas unicamente a partir da oposição entre esses objetos produzidos em série, por um lado, e a assinatura e exposição de arte, por outro (BÜRGER, 2012, p. 101).

Convém ressaltar que, ao identificar as mencionadas obras de Duchamp como provocações em relação à instituição arte, como faz Bürger, é preciso caracterizar esse tipo de iniciativa artística como advinda ao menos em parte da autorreflexividade da arte, somente possível a partir da emancipação moderna. Dessa forma, torna-se questionável a compreensão de que não é suficiente para considerá-la autônoma a mera assinatura e exposição da obra. Deve ser colocada em toda sua complexidade a pergunta acerca da possibilidade de se compreender a própria escolha desses objetos como construção e elaboração artísticas, assunto que não pretendo esgotar neste trabalho. No entanto, além dessa objeção, Bürger ressalta o quanto a obra de Duchamp se afastaria da particularização característica de sua autonomia enquanto obra de arte burguesa:

Quanto à produção, vimos que no caso da obra de arte autônoma ela se dá individualmente. O artista produz como indivíduo, não sendo sua individualidade entendida, nesse caso, como expressão de algo, mas como algo de radicalmente particular. Atesta-o o conceito de gênio. Apenas aparentemente se põe em desacordo com ele a consciência, por assim dizer, técnica da factibilidade de obras de arte alcançada pelo esteticismo (BÜRGER, 2012, p. 100).

Entretanto, tendo em vista a importância do nominalismo para a estética de Adorno, é possível concordar com Bernstein (2002) quando ele defende que o caso Duchamp, ao invés

de negar o formalismo do filósofo frankfurtiano, na verdade exige e implica o *nominalismo* que ele frisa em sua filosofia da arte.

Adorno compreendia que o modernismo intensificou a tendência nominalista das obras. Essa tendência nominalista, na visão de Bernstein, ainda se conserva nas produções artísticas mais atuais, denotando o quanto que o tratamento dado pelo frankfurtiano ainda se mantém profícuo. A tese de Bernstein é de que os *readymades* do francês são nominalistas justamente em sua luta contra os universais da tradição artística. Se não nos detemos somente no aspecto perceptual da obra, é possível concordar que obras como *A fonte* ou *Roda de bicicleta* constroem-se de maneira radicalmente nominalista, uma vez que não se conformam a exigências específicas do fazer artístico.

Dito isso, podemos então relacionar a *desartificação* com a antiarte de Marcel Duchamp. Em suas obras, o nominalismo teria se intensificado a tal ponto que o próprio conceito de arte em sua especificidade teria sido colocado em xeque, o que possibilitaria compreender a *desartificação* como uma das alternativas de desenvolvimento do nominalismo.

Como afirmou Adorno, questões do tipo “Isto é ainda arte?” são frequentes, e nem por isso menos inférteis. Deve-se antes questionar de que maneira é possível à arte sobreviver. Nesse sentido, caracterizar a desartificação é uma das tarefas mais relevantes para a estética atual.

A questão tão apreciada dos apologetas tradicionalistas de todos os graus – “Isto é ainda música?” - é estéril; é, porém, concreto analisar o que é a *Entkunstung* da arte, práxis que não reflecte a arte e que, aquém da sua própria dialéctica, se aproxima da práxis extra-estética. Em contrapartida, aquela questão corrente quer, com a ajuda do seu conceito abstracto, impedir o movimento dos momentos discretamente separados uns dos outros, em que consiste a arte. No entanto, a arte manifesta-se presentemente do modo mais vivo onde destrói o seu conceito. Em tal decomposição, é fiel a si mesma, violação do tabu mimético do impuro enquanto elemento híbrido (ADORNO, 2008c, p. 276).

Bernstein e Duarte concordariam com a indicação de Marcel Duchamp nas artes plásticas como um exemplo de arte desartificada. Duarte ainda sugere as obras experimentais

de John Cage na música. No entanto, parece-me que Adorno é mais explícito ao indicar algumas possibilidades da desartificação na literatura. Embora ele não tenha vinculado efetivamente essas inovações literárias por ele descritas com a desartificação, acredito que essa aproximação é não só viável como desejável devido às feições que essas inovações ostentam.

Em alguns momentos da *Teoria estética*, Adorno argumenta que a autorreflexão da arte atingiu tal importância na modernidade que a literatura transforma-se progressivamente em uma espécie de ciência da literatura. Com isso, acredito ser possível apontar que as fronteiras existentes entre a literatura e outros gêneros textuais são diluídas por algumas iniciativas realizadas desde os românticos. Em Borges, Cortázar, Vila-Matas, dentre outros, vemos procedimentos ficcionais que buscam não só diluir os gêneros literários já consolidados, mas também a própria natureza do ficcional. Tal é conseguido em virtude da invasão da literatura por gêneros textuais cotidianos e funcionais. Assim, Borges faz ficção a partir de uma resenha de um livro não existente; Cortázar escreve em notas de rodapé comentários críticos sobre seu próprio conto; Vila-Matas escreve romances densamente intertextuais que mesclam palestra, diário, comentário, ensaio etc. Adorno sem dúvida reconhece que a ironia e o anti-ilusionismo, isto é, o modo como a arte reflete acerca de si mesma e se assume como invenção, são recursos utilizados pela arte nova em direção à sua própria sobrevivência:

Em viva oposição à arte tradicional, a arte nova salienta o momento outrora oculto do fabricado, do produzido. [...] Já a geração precedente tinha limitado a pura imanência das obras de arte, ao mesmo tempo em que a impelia até ao extremo; através do autor enquanto comentador, mediante a ironia e quantidades de materiais que foram habilidosamente protegidos da intervenção da arte. Daí resultou o prazer de substituir as obras de arte pelo processo da sua própria produção. Hoje, cada obra é virtualmente, como afirmava Joyce a propósito de *Finnegans Wake* antes de ele o ter publicado na íntegra, *work in progress*. (ADORNO, 2008c, p. 49).

3.3 ANTI-ARTE E REFUNCIONALIZAÇÃO

Central na filosofia da arte de Adorno é o conceito de autonomia. Justamente por ser um dos mais centrais, também é um dos conceitos mais complexos de ser reduzido a uma definição. Essa definição, contudo, torna-se mais necessária conforme notamos que, mesmo na reflexão realizada no século XX sobre arte, não foi somente Adorno quem se referiu à arte autônoma. Há, por exemplo, a compreensão de autonomia formal do crítico de arte estadunidense Clement Greenberg que não poderia ser confundida de forma alguma com a noção de autonomia formal em Adorno. Greenberg entendia por arte autônoma aquela arte que se reduzia aos procedimentos específicos de seu meio. Assim, a pintura deveria se constituir a partir de características típicas da pintura. É pouco desejável para Greenberg que, por exemplo, a pintura adquira elementos da escultura. No texto *A arte e as artes*, Adorno observa a tendência da arte a adquirir elementos de outro meio, e expressa não possuir um olhar sentencioso em relação a esse processo. Feitas essas considerações iniciais, é possível efetivamente realizar uma aproximação do conceito de autonomia artística na estética adorniana.

Por arte autônoma, Adorno compreende a arte que não é mais legitimada pelas ritualísticas ou pelas instituições tradicionais. Trata-se, em grande medida, do reconhecimento da emancipação pela qual a arte passa a partir da modernidade. Entretanto, tal não deve ser confundido com a *l'art pour l'art*. O filósofo denunciaria a arte pela arte como o *slogan* enganoso de uma arte que se ilude diante da possibilidade de poder se libertar do seu Outro, a sociedade. Como visto anteriormente, é justamente em razão de seu fechamento em relação à sociedade que a arte se torna mais social e mais crítica. Esse fechamento da arte implica a sua constituição a partir de elementos intra-artísticos. Forma-se, na obra de arte autônoma, uma

legalidade específica, que a impede de se submeter a leis externas a ela e, portanto, heterônomas.

A arte autônoma no século XX não se caracteriza apenas pela não subordinação às atividades rituais e institucionais. No mundo administrado, no qual predomina a racionalidade instrumental, a obra de arte autônoma é justamente aquela que retira sua dignidade de sua não instrumentalização. Ela não é meio para a obtenção ou realização de outra coisa. Assim, não toma parte em uma indústria do entretenimento, como a indústria cultural, e tampouco é arte engajada. A arte engajada falha quando submete a arte a critérios políticos, ao invés de artísticos, instrumentalizando-a. Adorno destaca que a elaboração formal encontrada em *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, é conseguida justamente em razão de sua autonomia. A obra não é engajada e, no entanto, não poderia expressar mais o estado de coisas atual.

A autonomia da arte precisa ser assegurada em um mundo no qual a instrumentalização se generalizou. Da autonomia da arte também depende a autonomia dos homens e mulheres que realizam e apreciam as obras. Adorno credita à obra de arte um estatuto diferente do da mercadoria cultural, uma vez que desta última nos apropriamos com o objetivo de *tirarmos algo dela*. Esse ponto compõe um dos núcleos dialéticos, ou mesmo aporéticos, da filosofia de Adorno. Por ser inútil, a arte logra em ser crítica de um mundo em que grande parte das outras coisas é avaliada e medida, por meio da razão instrumental, tendo em vista sua utilidade e função.

Há também de se destacar que, para Adorno, a autonomia da arte, mesmo nas obras mais radicais, não é absoluta, é relativa, pois, em maior ou menor grau, a arte sempre esteve sujeita às pressões sociais existentes na sociedade, posto que se vincula a um tempo histórico específico.

Peter Bürger, ao construir sua teoria da vanguarda, enfatiza que a separação entre arte e vida teria sido deixada para trás pelas vanguardas modernistas. Exemplos disso seriam obras

como as de André Breton e Tristan Tzara que sugerem receitas de como fazer um poema dadaísta ou automático. Essa tendência de aproximação entre arte e vida haveria liquidado a autonomia da arte.

Ao contrário de Bürger, defendo que, para Adorno, o fundamental na concepção de “autonomia” é a construção monadológica da obra e seu nominalismo, isto é, sua não submissão seja aos valores tradicionais culturais, seja à nova coerção do mercado. Esse tema já foi abordado na seção anterior, mas deve-se observar que justamente em função do seu nominalismo a obra de arte possui legalidade imanente em oposição à legalidade extraestética colocada pela lógica de troca. A arte, seja em Duchamp, nas performances ou na *street art* não necessariamente se submete a critérios extraestéticos. Nesse sentido, mantém-se autônoma. A autonomia da arte somente postula de maneira enfática a separação entre arte e vida se entendemos a vida em seu aspecto puramente instrumental.

É importante que essa observação seja colocada porque, se Adorno mostrou-se cético em relação a alternativas como o *happening* na *Teoria estética*, por outro lado, em seu texto *A arte e as artes* ele já possibilita inúmeros insights favoráveis à concepção de que o mesmo poderia consistir em uma possibilidade de resistência. Ressalta-se que o *happening* tem afinidade com uma série de outras iniciativas da arte contemporânea, tais como a *action painting*, a *performance*, a arte participativa etc. Também em razão de suas afinidades com outros tipos de arte que é surpreendente que Adorno em algum momento tenha sido tão pessimista sobre o assunto. O *happening* guarda semelhanças com o espetáculo, com o teatro, a dança, a execução de uma partitura etc. Assim como essas outras artes temporais, o *happening* desvela com bastante intensidade o aspecto da *aparência* da arte, a fugacidade artística que foi tratada no **capítulo 1**. Assim como os fogos de artifício que brilham para logo depois desaparecer sem deixar vestígios, o *happening* não só se realiza em um período

delimitado de tempo como muitas vezes se esvai sem deixar um substrato material que sobreviva ao instante de aparição.

Como foi dito anteriormente, o tipo de proposta realizada por Breton e Tzara, muito semelhantes a iniciativas colocadas em prática pelo coletivo Fluxus (de que fez parte o próprio John Cage, cuja música foi citada como exemplo de desartificação na seção anterior), são citados por Bürger como exemplos de proposta estética que culminaria no retorno à práxis vital. Assim, ele afirma que o objetivo de ambos era o de que as receitas efetivamente fossem realizadas pelo público. Nesse sentido, o receptor deve se engajar em uma práxis vital libertadora.

Esse tipo de iniciativa aparentemente se revelaria como próxima da razão instrumental, uma vez que o gesto artístico é empregado com o objetivo de se obter algo na realidade empírica. Entretanto, o próprio Bürger argumenta de uma maneira passível de ser compreendida como favorável à categoria de autonomia artística no pensamento de Adorno:

Na obra de arte esteticista, o descolamento da obra da práxis vital, que caracteriza o status da arte na sociedade burguesa, transformou-se em seu conteúdo essencial. E só assim a obra de arte se torna, no verdadeiro sentido da palavra, um fim em si mesma. No esteticismo, se torna manifesta a falta de consequência social da arte. Ora, a ela os artistas de vanguarda contrapõem não uma arte consequente dentro da sociedade estabelecida, mas justamente o princípio da superação da arte em direção à práxis vital. Tal concepção, no entanto, não admite mais a determinação de uma finalidade de uso. Para uma arte trazida de volta à práxis vital sequer é possível invocar a falta de uma finalidade social, como para a arte do esteticismo. Se arte e práxis vital formam uma unidade, sendo estética a práxis e prática a arte, não é mais possível reconhecer na arte, então, uma finalidade de uso, e isso porque a separação das duas esferas (arte e práxis vital), constitutiva para o conceito de finalidade de uso, efetivamente deixou de ter validade (BÜRGER, 2012, p. 99).

É relevante observar que Bürger, afinal, não reconhece nessas obras uma função. Ele não parece compreender, contudo, que esse ponto seria, em grande medida, suficiente para garantir a autonomia das obras.

Embora a formulação de Bürger não deva ser descartada de imediato, gostaria, entretanto, de explorar outras consequências da interpretação de Adorno acerca do *happening* e da *Entkunstung* em seu texto *A arte e as artes*. Em seguida, examinarei o exemplo dos

Parangolés, de Hélio Oiticica, buscando salientar criticamente as aproximações e divergências entre eles e a posição adorniana com o objetivo de problematizar a interpretação de que a arte contemporânea consistiria em uma volta à realidade empírica.

Adorno trata o tema dos *happenings* com ambiguidade. Se na *Teoria estética* (obra inacabada de Adorno) vemos apenas sugerida a possibilidade do *happening* ser uma espécie de funcionalização da arte e, portanto, uma recaída na heteronomia; por outro lado, em seu texto *A arte e as artes*, Adorno compreende que o *happening* cria uma realidade à parte. Essa posição é plenamente compatível com a noção de que a mônada dialética possuiria uma lógica imanente, capaz de se afastar da sociedade e se tornar uma realidade à segunda potência. Tendo a concordar com essa segunda formulação de Adorno. Se ela está correta, deve ser considerada como argumento favorável à continuidade da autonomia artística. A autonomia artística é quebrada no sentido greenberguiano, uma vez que o *happening* surge da ultrapassagem das fronteiras das artes. Aliás, é de suma importância lembrar que nesse texto Adorno encoraja justamente o que seria um tabu para Greenberg, ou seja, a mistura das artes. Ao invés de tornar cotidiana a arte ao funcionalizá-la, trata-se antes de estetizar o cotidiano e de problematizar sua funcionalização. Tendo isso em vista, gostaria de discutir então o caso do artista plástico brasileiro Hélio Oiticica, que me parece ser um grande exemplo de como, ao invés de funcionalizar a arte e de trazer o cotidiano para a arte, o *happening* opera situação inversa, ao estetizar a vida cotidiana.

3.3.1 O caso Hélio Oiticica

Hélio Oiticica tem como programa um experimentalismo formal que alarga o conceito de arte, contribuindo para a modificação do paradigma belas artes para artes plásticas. Ao

descrever um trabalho de Hélio Oiticica, Mário Pedrosa notou a nova relação entre a obra e o espectador:

Invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava, respirava cor. Como na experiência dos bichos de Clark, o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma ação que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta, pelo gesto e pela ação. É o que querem hoje os artistas de vanguarda do mundo, e é mesmo o móvel secreto dos *happenings* (PEDROSA, 2006, p. 144).

Pedrosa segue argumentando acerca da amplitude sensorial das obras de Hélio Oiticica:

Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade (PEDROSA, 2006, p. 144).

O próprio Oiticica não possuía uma visão muito distinta do crítico Mário Pedrosa em relação ao que ele desejava alcançar com suas obras, pois sugere que elas “não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial” (OITICICA, 2006, p. 147). Assim, ele próprio definiria tais obras como “arte ambiental”, o que, para ele, “se identifica, por fim, com o conceito de “antiarte”” (OITICICA, 2006, p. 148). Nesse sentido, a descrição adorniana de mônada dialética, que seria um construto capaz de apresentar uma realidade à segunda potência, afina-se ao tipo de arte realizada por Oiticica.

Além de pesar todo o papel que é cumprido por essa tendência da arte a se tornar uma realidade à parte desvinculada da realidade cotidiana, deve-se considerar o papel do jogo na *Entkünstung* da arte. Assim, é possível esboçar uma outra interpretação para a superação da distância entre a obra e o receptor, fator também apontado por Bürger em sua consideração de que é necessário o abandono da categoria de autonomia. Tal interpretação parte da observação de que o *jogo* é um elemento essencial da arte participativa e dos *happenings* e, nessa medida, deve ser considerado para uma justa análise da questão.

A dimensão do lúdico não poderia ser mais oposta à da racionalidade instrumental, pois esta última prioriza os fins e a função exercida na imediatidade empírica. O jogo é, ao contrário, “no conceito de arte, o momento pelo qual ela se eleva diretamente acima da imediatidade da práxis e dos seus fins” (ADORNO, 2008c, p. 481).

Embora reconheça a relevância do componente lúdico na estética, Adorno não deixa de apontar alguns problemas derivados da arte que se torna puro jogo, uma vez que essa se conectaria a impulsos arcaizantes:

As formas lúdicas são, sem exceção, formas de repetição. Quando são intentadas de modo positivo, estão associadas ao impulso repetitivo, a que se adaptam e que sancionam como norma. No caráter lúdico específico, a arte, em áspera oposição à ideologia schilleriana, alia-se à não liberdade. Penetra assim nela um elemento hostil à arte; a recente *Entkunstung* serve-se implicitamente do momento lúdico, à custa de todos os outros (ADORNO, 2008c, p. 481).

As repetições do jogo fazem dele disciplinador e repressivo, algo que o vincula normalmente com a *Entkunstung* da indústria cultural. Quando a arte é apenas jogo, nada lhe resta de expressão. Adorno precisou reconhecer, contudo, a presença do humor e do jogo mesmo na seriedade da arte de Kafka e Beckett e, nesse sentido, teve de assinalar seu potencial crítico. Especificamente sobre Beckett, Adorno comenta que, nele, o jogo se dá conta do próprio horror.

Assim, embora possa facilmente se vincular à indústria cultural, o jogo não é totalmente descartado por Adorno como um recurso crítico, que, a meu ver, ainda deve ser pensado em toda a sua potencialidade de se contrapor à razão instrumental, seja nos *Parangolés* de Oiticica, nos *Bichos* de Lygia Clark ou mesmo nas receitas de Breton e Tzra. Para a melhor realização dessa reflexão, deve-se considerar que, além de coadunar-se com a criação de uma realidade à segunda potência, o tipo de jogo engatilhado por essas obras não parece poder ser reduzido à mera intuição, mas antes se relaciona, intencionalmente ou não, com o tipo de reflexividade que rompe a ingenuidade da convenção e traz o frescor do novo para a arte.

4 ARTE NOVA, UTOPIA E CATÁSTROFE: A ARTE COMO NEGAÇÃO DETERMINADA DA CULTURA ADMINISTRADA

*La negación, la renuncia, el mutismo, son algunas de las formas extremas bajo las cuales se presentó el malestar de la cultura.
Pero la forma extrema por exceléncia fue la que llegó con la Segunda Guerra Mundial, cuando el lenguaje quedó encima mutilado y Paul Celan solo pude excavar una herida iletrada en tiempo de silencio y destrucción.*

Enrique Vila-Matas

Ao caracterizar o Novo na arte moderna, Adorno o relaciona com a utopia. Essa relação, entretanto, não é tão simples de se compreender a partir de uma visão estereotipada do tema, tendo em vista que, para ele, a utopia na modernidade artística não se apresenta como alusão a terras paradisíacas ou mesmo como uma solução para os problemas da sociedade. Ao invés disso, a utopia se entrelaça aos materiais mais repelentes e desagradáveis. A arte não provê a imagem de uma sociedade reconciliada, mas antes condensa em sua forma as tensões não resolvidas da sociedade. A arte está a tal ponto impregnada dessas tensões que não é capaz de se desvencilhar delas.

Com vistas a demonstrar como a arte nova adquire o caráter de negação determinada da cultura administrada, pretendemos explorar neste capítulo esse elo existente entre arte nova, utopia e catástrofe, ressaltando como o pensamento de Adorno ainda se mantém bastante profícuo para tratar problemas contemporâneos da estética.

Há, certamente, uma ampla gama de comentadores que notam o quanto a reflexão adorniana sobre arte busca expressar a incompatibilidade da estética tradicional com a arte nova, moderna, que possui características e mesmo tarefas próprias. De acordo com isso, é possível ler nas *Minima Moralia* que “a tarefa da arte hoje consiste em introduzir caos na ordem” (ADORNO, 2008b, p. 219).

Na concepção de Bolaños (2007), é possível compreender que, para Adorno, como crítica da reificação, a arte denuncia a inverdade do todo¹⁰. Nesse sentido, a “ordem” representa a administração, que adquire caráter afirmativo e ideológico. A arte não busca a aparência de reconciliação, de modo que é *contra* a ordem do mundo administrado que ela se torna caótica.

Esse tema é retomado na *Teoria estética* sob a chave de compreensão de que o caótico advém do processo de espiritualização da arte, em ascensão na modernidade artística:

Os teoremas, segundo os quais a arte deveria trazer a ordem e, sobretudo, uma ordem sensivelmente concreta, não classificatoriamente abstracta, à diversidade caótica do que aparece ou da própria natureza, suprimem de modo idealista o *telos* da espiritualização estética: permitir que às figuras históricas do natural e da sua subordinação caiba o que lhes é próprio. Por conseguinte, a posição do processo de espiritualização quanto ao caótico tem o seu índice histórico. Repetidamente se disse, em primeiro lugar Karl Kraus, que, na sociedade total, a arte devia antes introduzir o caos na ordem, e não o inverso. Os aspectos caóticos da arte qualitativamente nova só à primeira vista estão em conflito com esta, com o seu espírito. São as cifras da crítica da segunda natureza que é medíocre: igualmente caótica é, em verdade, a ordem. O momento caótico e a espiritualização radical convergem na recusa da vulgaridade das representações bem lavradas do existente [...] (ADORNO, 2008c, p. 149).

A espiritualização, derivada do progresso da consciência, determina que “só a arte radicalmente espiritualizada é ainda possível, toda a outra é pueril” (ADORNO, 2008c, p. 146). Ela torna possível que elementos excluídos da arte desde a Antiguidade Clássica por serem considerados demasiado repelentes sejam inseridos na arte nova. Adorno exemplifica que a espiritualização no *fauvisme* elege como programa a primitividade e a barbárie, e que essa “regressão é a sombra da resistência à cultura afirmativa” (ADORNO, 2008c, p. 147)¹¹.

¹⁰ “In this sense, art is negative; as a critique of a society damaged by reification, art amounts to the exposure of the “untruthfulness” of the whole” (BOLAÑOS, 2007, p. 30).

“Nesse sentido, a arte é negativa; como crítica da sociedade lesada pela reificação, a arte corresponde à exposição da “falsidade” do todo.” (Tradução nossa)

¹¹ Ver a interpretação que Freitas faz do *fauvisme* a partir de considerações adornianas: “No início da arte moderna, a espiritualização foi acompanhada de uma espécie de regressão, de uma busca pela barbárie como um tipo de crítica perante o próprio espírito. Isso pode ser visto de uma maneira literal no movimento da pintura denominado fauvismo, em que as cores foram usadas de uma maneira tão crua e imediata que os críticos disseram que aqueles quadros eram feitos por bestas selvagens (*fauve*, em francês), e também no cubismo de Picasso, que demonstra uma afinidade com máscaras e artefatos produzidos pelas civilizações indígenas africanas. Esses traços de barbárie, de primitivismo na arte têm sempre sua dimensão histórica, na medida em que cada novo estrato artístico recusa o anterior, e procura, muitas vezes, a pobreza como índice da recusa da

Outro exemplo disso é a música nova realizada pela Escola de Viena. Censurada pelos tradicionalistas até mesmo mais por seu intelectualismo do que pela dissonância, é possível se constatar que nela emerge a autoconsciência da arte.

Ao discutir a caracterização da nova música no ensaio *Schönberg e o Progresso*, Adorno afirmaria que “Os *shocks* do incompreensível, que a técnica artística distribui na época de sua falta de sentido e insensatez, se invertem. Dão um sentido ao mundo sem sentido” (ADORNO, 2002, p. 107).

As passagens que discutem a relação entre o artístico e o caos expressam que está colocada para a arte de hoje uma tarefa específica, que determina a radical distinção entre a arte atual e as que a precederam. A espiritualização toma parte nesse processo, colocando-se contrariamente às “representações bem lavradas do existente”. Hoje, toda produção artística comprometida com o seu teor de verdade denuncia a “ordem” do mundo administrado e a racionalidade instrumental como irracionais. No entanto, a arte em questão não é produzida como se pudesse estar à parte da sociedade que critica. As obras ostentam cicatrizes derivadas do mundo administrado, de onde derivam. Ao narrador contemporâneo não é possível contar histórias à semelhança dos contadores de épocas anteriores. Na música, a consonância se torna uma inverdade. A pintura, por sua vez, é invadida pelo negrume. Verificamos que “empobrece-se [...] o poetizado, o pintado, o composto” (ADORNO, 2008c, p. 69).

O moderno se caracteriza então pela fealdade, pela dissonância, pelo negro, pelas ruínas, bem como pela sua adesão à crueldade e à escatologia. O belo não é um valor intrinsecamente artístico como foi outrora. Segundo Adorno, “A arte nova, pela espiritualização, evita - como deseja a cultura pedante - a contaminação pelo verdadeiro, pelo belo e pelo bem” (ADORNO, 2008c, p. 147).

falsa riqueza, que é tanto mais mentirosa quanto mais ostenta a aparência de ausência de conflitos” (FREITAS, 2003, p. 51).

A arte é, mais claramente do que nunca, a expressão do sofrimento reificado pela sociedade. Isso se deve porque “[...] tomou sobre si todas as trevas e culpas do mundo. Toda a sua felicidade apóia-se em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo” (ADORNO, 2002, p. 107).

Percebe-se por esse excerto que Adorno recorre às categorias de catástrofe, feio, pobreza, ruínas, dentre outras, para explicar a arte nova dando a essas características um significado particular. Outros filósofos e críticos certamente puderam constatar e analisar a invasão da arte moderna pelo feio. Entretanto, a particularidade de Adorno ao interpretar essas inovações no vocabulário artístico foi o fato de ele as ver como a única alternativa que restou à arte que não se restringia à falsa reconciliação com o mundo administrado.

É possível concordar com Hohendahl (2005) em sua defesa de que o feio ocupa um lugar importante na estética de Adorno, e em particular na compreensão da arte moderna e das vanguardas, porque ele se opõe à comercialização do belo pela indústria cultural. Nesse sentido, é precisamente a violação da estética tradicional que salvaguarda o lugar crítico das vanguardas em relação à indústria cultural¹². Em consonância com isso, também se encontra Vega, ao dizer que:

O convencional termo de “beleza” adquire assim um sentido muito distinto do tradicional: é eminentemente político. Adorno repudia sua associação com noções como a de “harmonia”, “simetria” ou “equilíbrio”, ideologemas de uma série clássica (e, portanto, neoclássica) à qual nem o próprio Hegel pôde se subtrair,

¹² “Adorno introduces a second line of argument, namely the relevance of the ugly for modern art, and for the avant-garde in particular. In the context of modernist aesthetics the reversal between the beautiful and the ugly becomes necessary for a defense of the artwork against the impact of the culture industry and its commercialization of the beautiful. Adorno mentions "Jugendstil" as a primary example for this process. The autonomy of the artwork depends on its oppositional force, a quality that is enhanced by the ugly. It is precisely the violation of the traditional aesthetic code that separates the advanced artwork from the threat of the culture industry” (HOHENDAHL, 2005, p. 170).

“Adorno introduz uma segunda linha de argumentação, voltada à relevância do feio para a arte moderna e para a vanguarda em particular. No contexto da estética modernista a inversão entre o belo e o feio se torna necessária para a defesa da obra de arte contra o impacto da indústria cultural e a comercialização do belo por ela realizada. Adorno menciona a “Jugendstil” como um exemplo primário desse processo. A autonomia da obra de arte depende da sua força oposicional, uma qualidade que é reforçada pelo feio. É precisamente a violação do código estético tradicional que separa a obra avançada da ameaça da indústria cultural.” (Tradução nossa)

restando desse modo potência dialética no seu próprio pensamento (VEGA, 2005, p.42).

O belo e a harmonia são tradicionalmente ideais da arte europeia. A arte que quisesse então desafiar sua própria tradição deveria incluir em si o feio. Não menos interessante é o fato de Adorno reconhecer que muitos desses aspectos da vanguarda europeia no que se refere à criação do desarmônico e do esteticamente desagradável teriam sido influenciados por culturas estrangeiras. Foram notáveis as influências que, por exemplo, nas artes plásticas, os cubistas tiveram da África (influência que talvez tenha faltado ao filósofo notar como positiva em outras modalidades artísticas).

Compreender como essa arte catastrófica pode ser utópica para Adorno, e não meramente resignada com a inexorabilidade do capitalismo, é algo somente passível de ser feito à luz de categorias comuns à *Teoria estética* e à *Dialética negativa*, bem como a partir das críticas feitas à filosofia tradicional, ao idealismo e à certa tradição materialista contra a qual o frankfurtiano argumenta.

Foi abordado anteriormente como que Adorno defende a importância da dialética na estética. Pretendo mostrar como que a arte nova, moderna, caracteriza-se como negação determinada da cultura administrada. Para tanto, é necessário discutir a relação entre utopia negativa e arte e, com isso, mostrar a relevância e a atualidade do pensamento de Adorno para os posicionamentos que se pretendam ainda críticos do capitalismo. Nesse percurso é fundamental que se alterne duas posturas. Por um lado, é preciso atentar para as categorias clássicas da Filosofia e, em particular, da Estética. Por outro, faz-se necessário consultar as críticas imanentes realizadas pelo filósofo de obras e artistas específicos.

A despeito do que o senso comum e mesmo grande parte dos comentaristas especializados dizem acerca do pessimismo resignado de Adorno, este capítulo pretende acrescentar outros argumentos a favor da concepção de que o posicionamento estético de

Adorno abre uma alternativa bastante crítica e inclusive esperançosa para a sociedade mediante a dimensão utópica da arte.

Ao invés de decretar a morte ou a decadência da arte, o filósofo a partir dela persegue a utopia. Para ele, a mesma é passível de ser encontrada justamente nos recônditos mais sombrios. Naqueles lugares onde a luz não chega e “a vida não vive” (KÜRNBERGER apud ADORNO, 2008b, p. 15). É em Beckett, Kafka e Schönberg que Adorno encontra utopia, dessa forma indicando que a arte catastrófica, cuja produção se acentua na modernidade artística, é a que comumente se revela crítica em relação ao mundo administrado. Mas, uma vez que ela não se expressa por imagens, não se trata de uma utopia positiva, e sim negativa, ou seja, não mostra o que seria o mundo reconciliado, mas antes o que ele não é, desvelando a falsa reconciliação apresentada pela cultura administrada e constituindo-se como cifra do irreconciliado. Nesse sentido, observamos uma afinidade e até uma continuidade do posicionamento em relação à utopia na *Dialética negativa* e na *Teoria estética*, sobre a qual falarei mais adiante.

4.1 A RELAÇÃO ENTRE UTOPIA E REALIDADE

Utopia e realidade na arte são consideradas por Adorno como possuindo uma relação complexa. A mesma não ocorreria pela produção de uma “mensagem”, pois, como se lê no aforismo de *Minima Moralia* “Cinza e cinza”, a mensagem “reifica a resistência contra a reificação” (ADORNO, 2008b, p. 198), também inserindo-se na lógica instrumental predominante na contemporaneidade. Ora, a mensagem é justamente um dos grandes recursos da indústria cultural. Por essa razão é rejeitada pela arte que resiste ao mundo administrado.

Vimos, no **capítulo 1**, como Adorno é crítico da concepção de que a comunicação deveria prevalecer nas obras de arte. Mas, naturalmente, a recusa à comunicação não implica

que Adorno ignore o aspecto transformador da arte. Na verdade, para ele, a incomunicabilidade adquire um significado crítico e, assim, intrinsecamente transformador. Por extensão, a existência de uma arte conservadora é por si só uma contradição. Ingenuidade seria pensar que a arte poderia apenas ser nortear pela realidade: “A ideia de uma obra de arte conservadora contém algo de absurdo. Ao separarem-se enfaticamente do mundo empírico, as obras de arte testemunham que este mesmo mundo deve tornar-se outro, esquemas não conscientes da sua transformação” (ADORNO, 2008c, p. 268).

Adorno não só se mostrou cético em relação às obras de arte mais abertamente engajadas ao compreendê-las como insuficientemente críticas em relação à sociedade como também apostou no caráter utópico de obras de arte que não mostravam utopias colocadas positivamente. O fato de Adorno não conceber a utopia como concreta e positiva repercute no modo como ele avalia a arte moderna, na medida em que foi possível a ele conceber obras de arte acentuadamente catastróficas, tais como as de Schönberg, Beckett e Kafka, como obras de arte utópicas, indo em sentido contrário à parte significativa da tradição hegeliano-marxista clássica (mais notadamente Lukács), que via no modernismo um retrato da decadência artística.

Esse aspecto fundamental de originalidade do pensamento de Adorno reivindica que se aclare como Adorno recebe influências da Ilustração e do marxismo ao relacionar o ideal emancipatório à arte nova. A concepção adorniana põe em evidência um aspecto negligenciado por grande parte dos estetas e filósofos, ao demonstrar a possibilidade de que obras de arte não claramente vinculadas a utopias político-sociais sejam analisadas por seu teor utópico. Sendo assim, a concepção de Adorno ainda se mantém profundamente atual e crítica, ao evidenciar a possibilidade de o conceito de utopia permanecer relevante para a estética e a arte contemporâneas.

Por mais mudanças que tenham havido na passagem do moderno para o contemporâneo, ainda é evidente o farto uso que esse último faz de elementos sombrios e repelentes. A noção de que a utopia se vincula à catástrofe mantém-se atual, ainda que, em muitos casos, os artistas declarem não realizar uma arte utópica. Adorno também diria sobre isso que mais relevante do que consultar os artistas sobre as obras que realizaram é empreender a crítica imanente das obras, pois elas absorvem estratos da sociedade que escapam às intenções e desejos dos próprios artistas.

4.2 RECUSA DOS DISCURSOS ESCATOLÓGICOS E INCLUSÃO DA ESCATOLOGIA NA ARTE

Bowie afirma, não sem razão, que, quando se fala da filosofia de Adorno, já se estabeleceu o clichê de relembrar seu questionamento acerca da possibilidade de se fazer poesia após Auschwitz¹³. A demasiadamente citada frase em questão é recorrentemente lembrada por aqueles que buscam enfatizar o pessimismo cultural de Adorno. Não é possível esquecer que, em consonância com essas críticas recorrentes, encontra-se a alcunha de “apocalíptico” dada por Umberto Eco a Adorno.

Na *Teoria estética*, Adorno afirma que tudo o que há para se dizer sobre arte tem sua legitimidade ameaçada. Entretanto, Adorno não adere a teorias escatológicas da arte que defendem sua morte ou decadência, considerando-as no mínimo prematuras. Colocam-se então as questões: como é possível conciliar a recusa de Adorno aos discursos escatológicos sobre arte e, ao mesmo tempo, assumir seu pessimismo cultural? Seria, no final das contas,

¹³ “Too often the image of Adorno’s philosophy is summed up in (sometimes misquoted) slogans like ‘no poetry after Auschwitz’ and his work is assumed to express an all-enveloping cultural pessimism” (BOWIE, 1997, p. 266). “Muito frequentemente a imagem da filosofia de Adorno é resumida em (às vezes mal-citados) slogans tais como “a impossibilidade de fazer poesia após Auschwitz” e se assume que seu trabalho expressa todo um ar de pessimismo cultural.” (Tradução nossa)

essa recusa marca de um possível otimismo de Adorno em relação aos mais variados diagnósticos de fim da arte?

Sua rejeição a esse tipo de ideias escatológicas culmina em sua classificação da filosofia da arte hegeliana como “nostalgia classicista” e também como “estética do *status quo*”:

A produção artística que não se deixa extraviar no impulso contra o endurecimento da vida, portanto a arte verdadeiramente ingênua, converte-se no que, segundo as regras do jogo do mundo convencional, se chama não ingênuo [...] Hegel, e ainda mais agudamente Jochmann, reconheceram isso, mas estavam de tal modo prisioneiros do classicismo que, por causa desse elemento infantil, profetizaram o fim da arte (ADORNO, 2008c, p. 511).

Adorno discorda do diagnóstico hegeliano do fim da arte, reconhecendo que a arte deve ser compreendida pelo seu *tornar-se*.

A fim de compreender essa perspectiva, deve-se atentar para a leitura que é feita da noção hegeliana de arte como intuição sensível da Ideia. Se, por um lado, há um progresso significativo no reconhecimento do espírito como substancial à arte; por outro, para Adorno, a filosofia hegeliana ainda reserva um papel menor do que o devido ao espírito na compreensão do fenômeno artístico:

O idealismo filosófico, porém, de modo algum era tão inclinado à espiritualização estética como esta construção o permitia esperar. Comportava-se antes como defensor daquele elemento sensível, que era eliminado pela espiritualização; segundo a própria expressão de Hegel, esta doutrina do belo como aparência sensível da Ideia era afirmativa enquanto apologia da imediatidade considerada como algo de plenamente significativo; a espiritualização radical é disso o contrário (ADORNO, 2008c, p. 143).

É o espírito que determina que os momentos sensíveis da obra sejam mediatizados. A crescente espiritualização da arte moderna, por sua vez, volta-se contra o puramente sensual nas obras. A espiritualização da arte deriva do processo de autoconsciência do sujeito, não mais passível de ser ignorado pela arte crítica. “Só enquanto espírito é a arte a contradição da realidade empírica, que se orienta para a negação determinada da organização do mundo existente” (ADORNO, 2008c, p. 141).

Em uma interessante nota de rodapé em que se discute a dissolução da arte na *Filosofia da Nova Música*, o sucesso da arte crítica é relacionado ao grau de autoconhecimento apresentado pela obra, e a esses elementos Adorno credita parte da possibilidade de sobrevivência da arte. Assim,

O que na verdade deriva da obra de arte “aurática” ou da obra de arte fechada no período de sua dissolução depende da relação que sua própria dissolução tenha com o conhecimento. Se esta dissolução é cega e inconsciente a obra de arte cai na arte de massa da reprodução técnica. [...] Como autoconsciente, em compensação, a obra de arte torna-se crítica e fragmentária. Schönberg e Picasso, Joyce e Kafka e até Proust, estão de acordo em que hoje as obras de arte têm uma possibilidade de sobreviver. E isto permite de novo a especulação histórico-filosófica. A obra de arte fechada é a obra de arte burguesa, essa obra mecânica, pertencente ao fascismo; a obra de arte fragmentária indica, no estado da negatividade total, a utopia (ADORNO, 2002, p. 102).

Deve-se considerar que há pelo menos dois aspectos importantes para a melhor aproximação do diagnóstico de Adorno, e que esses aspectos encontram-se entrelaçados. Primeiro, há a noção já mencionada de que a arte se torna cada vez mais autoconsciente. Segundo, Adorno consideraria a fragmentação da obra de arte, em suas várias facetas, como a possibilidade de a arte se tornar crítica. Tanto na pintura como na literatura e na linguagem musical o filósofo vê exemplos de como a fragmentação artística possibilitou a persistência da utopia. A autoconsciência da arte é o que faz dela mais intelectualista e espiritual, tornando-a refratária aos apelos da ingenuidade artística entendida em seu sentido clássico (e dissociado da reflexividade).

A fragmentação derivada da autoconsciência, por sua vez, corresponde à tendência das obras à catástrofe, uma vez que ela advém do empobrecimento do sujeito no mundo administrado, como veremos a seguir. Consequência disso é que, à já comentada crítica dos gêneros realizada pela arte nova segue-se a adoção de materiais dissonantes e repelentes. Esses elementos estão interligados na arte nova e utópica, e isso que possibilita que ela se constitua como negação determinada da sociedade. De acordo com isso, “O primado do espírito na arte e a irrupção do que antes era tabu são dois lados do mesmo estado de coisas.

Aplica-se ao que a sociedade já não aprova e pré-forma e transforma-se assim numa relação social de negação determinada” (ADORNO, 2008c, p. 147).

Levando-se em conta sua rejeição ao classicismo artístico, a questão de como é possível fazer poesia após Auschwitz poderia, dessa forma, ser parcialmente respondida por uma frase de Bertold Brecht citada por Adorno justamente no momento em que discute a atração da arte moderna pelo negro em sua *Teoria estética*: “Que tempos são esses em que falar de árvores é quase uma ofensa porque se faz silêncio sobre tantos crimes!” (BRECHT apud ADORNO, 2008c, p. 68)¹⁴.

Como demonstra sua valorização da dissonância de Schönberg e do mutismo de Samuel Beckett, o filósofo encontra utopia mesmo em obras acentuadamente catastróficas. A fórmula stendhaliana de *promesse de bonheur* (promessa de felicidade) se une a uma arte profundamente marcada pela negatividade: “O Novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Nessa imagem reúnem-se todos os estigmas do repelente e do repugnante na arte moderna” (ADORNO, 2008c, p. 58).

Adorno explica que a arte nova não comporta uma cópia da utopia. É apenas “cifra do seu potencial”:

Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia - o facto de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso - se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total. Na imagem da utopia - não cópia, mas cifra do seu potencial - reaparece o traço mágico da mais remota pré-história da arte sob o sortilégio integral; como se ela, através da sua imagem, quisesse conjurar a catástrofe. O tabu acerca do *telos* histórico é a única legitimação daquilo por que o Novo se compromete no plano político e prático, do seu aparecimento como fim em si (ADORNO, 2008c, p. 58).

No entanto, ela só pode se constituir enquanto tal a partir de sua semelhança com a decadência e a catástrofe. Isso é claramente defendido pelo filósofo quando ele afirma que

¹⁴ No original em alemão, “Was sind das für Zeiten, wo Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist. Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“.

“Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte que não querem vender-se como consolação deviam tornar-se semelhantes a eles” (ADORNO, 2008c, p. 68).

Deve-se considerar sobre essa questão outra frase antológica de Adorno acerca da Segunda Guerra Mundial: o imperativo categórico apontado por Adorno é o de que não se pode esquecer Auschwitz. E o que se afigura após uma leitura atenta da *Teoria estética* é que a poesia pós-Auschwitz deve ter Auschwitz incrustada em si. A possibilidade de se fazer poesia após os excruciantes eventos da guerra se encontra justamente na inclusão desses elementos catastróficos na poesia, ainda que esses apareçam pela perspectiva de que não podem ser completamente expressos.

O campo de concentração da Segunda Guerra Mundial é símbolo de toda barbárie. Nesse sentido, a arte crítica em relação à sociedade é justamente aquela que assume sua relação com o negrume, a fealdade, a catástrofe, a decadência, a pobreza. Inversamente, “A injustiça, que toda a arte engraçada, sobretudo a de divertimento, gera é uma injustiça para com os mortos, para com a dor acumulada e muda” (ADORNO, 2008c, p. 69). Indubitavelmente, Adorno recusa a arte ingênua em sua capacidade de trazer de volta a cor a um mundo sombrio. Isso já não é mais possível.

As “árvores” da frase de Brecht simbolizam todo tema imediata e tradicionalmente poético que já não mais é absorvido por uma arte crítica, que se constitua como antagonista da sociedade. A vocação da arte torna-se, então, a de libertar o sofrimento reificado.

A principal testemunha a este propósito seria o quadro de Picasso *Guernica* que, por uma rigorosa incompatibilidade com o realismo prescrito, adquire justamente, graças a uma construção inumana, aquela expressão que acusa o seu carácter de protesto, para lá de todo o mal-entendido contemplativo. As zonas socialmente críticas das obras são aquelas onde se sofre, quando, na sua expressão, a inverdade da situação social aparece historicamente determinada. A isso reage efectivamente a cólera (ADORNO, 2008c, p. 358).

É preciso deixar de calar sobre os crimes, de modo que as árvores são abandonadas em favor da assunção do empobrecimento. Nesse sentido, “As artes mais progressistas impelem este empobrecimento até a beira do mutismo” (ADORNO, 2008c, p.69). Ao tematizar o mutismo e o empobrecimento na arte, Adorno segue uma sugestão de Walter Benjamin em seu texto *O Narrador: Considerações sobre Nikolai Leskov* (1994), quando este assinalou que a guerra havia legado a seus participantes experiências incomunicáveis. Efetivamente, Adorno, em carta dirigida a Walter Benjamin, aprova completamente a análise de seu colega acerca da dificuldade de narrar:

[...] só posso expressar a mais plena concordância com a sua perspectiva histórico-filosófica de que o narrar não é mais possível. Esse é um pensamento que me é familiar, e para muito além das sugestões da *Teoria do romance* nesse sentido, algo que me era evidente havia anos, antes mesmo de poder analisá-lo teoricamente (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 230).

Na análise de Benjamin, a incomunicabilidade consistia no choque e na impossibilidade de elaborar os acontecimentos vividos sobretudo no horror da guerra, mas também da dificuldade de elaborar a experiência de desmoralização advinda do capitalismo:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Tal diagnóstico benjaminiano parece ter influenciado sobremaneira Adorno. Não é gratuito que ele tenha, na *Teoria estética*, versado sobre a tendência catastrófica da arte moderna. Entretanto, ao invés de procurar narradores que resistam ao processo de declínio da experiência, Adorno elogia as ruínas em que se converteu a arte. Em *Notas de Literatura I*, ele comenta sobre o caráter *sui generis* do narrador contemporâneo:

[...] o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência

como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo (ADORNO, 2003, p. 56).

A fragmentação da narrativa é análoga à fragmentação da linguagem musical. É papel da arte abrir caminho não para terras paradisíacas e utópicas, mas sim para uma “terra de ninguém”, expressão evocada por Adorno tanto na *Filosofia da Nova Música* como na *Teoria estética*.

Por essa razão ele afirma que “Há mais prazer na dissonância que na consonância” (ADORNO, 2008c, p. 69), reconhecendo na música de Schönberg um caráter especial. O filósofo identifica em *Pierrot Lunaire* a primeira vez em que alguns desses elementos catastróficos teriam vindo à tona na arte moderna.

O prazer derivado da consonância é largamente explorado pela indústria cultural. A arte nova, em oposição às mercadorias culturais, lança mão da dissonância. Quando Vega discute a recepção estética na filosofia de Adorno, ele pondera que o prazer “Enquanto tal, torna-se aliado da indústria cultural e inimigo da espiritualidade da arte e da ‘dignidade filosófica de sua necessária interpretação’, cujo começo há de localizar-se mais além do prazer sensorial” (VEGA, 2005, p.35).

Vega defende que Adorno rejeita a “estética culinária” em nome da espiritualização das obras. Por diversas vezes Adorno critica a tendência a perceber a obra de arte apenas em sua imediatidade sensível. A recepção da obra de arte não deve se ater, por exemplo, somente à excitação sentida durante uma cena de perseguição de carro em um filme de ação típico da indústria cultural. Adorno idealiza uma recepção que perceba a obra enquanto construto, e assim se dê conta das relações existentes entre suas partes e o todo. Por essa razão, é preferível que a arte nova seja ascética em um mundo abarrotado de produtos culturais sensuais consumidos a partir do imediatismo sensível. “O burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética”, comenta Adorno, para depois concluir que “o contrário seria

melhor” (ADORNO, 2008c, p. 29). Nesse medida, não causa estranheza que a arte espiritualizada só propicie prazer pela dissonância.

Outro adjetivo que Adorno associa à arte nova, ainda que menos recorrentemente, é o de “cruel”. Desse modo são os romances de Kafka, bem como muito do que se produz na arte nova. A arte deve sobrepujar em crueldade e desumanidade a realidade social. Toda arte que não atente para isso será suspeita de ficar a dever em relação à sua criticidade. É dessa forma que a arte expressa as tensões presentes na sociedade. Por isso Adorno complementa, ainda em diálogo com a filosofia hegeliana, que justamente isso impossibilita a condenação da arte:

O tema hegeliano da arte como consciência da infelicidade confirmou-se para lá de tudo o que ele podia imaginar. O tema hegeliano tornou-se assim oposição contra a sua própria condenação da arte, contra um pessimismo cultural, que relevava o seu optimismo teológico recentemente secularizado e a expectativa de uma liberdade verdadeiramente realizada. O obscurecimento do mundo torna racional a irracionalidade da arte: mundo radicalmente ensombrado. O que os inimigos da arte nova, com instinto mais sagaz do que os seus apologistas ansiosos, chamam a sua negatividade é a própria substância do que foi recalcado pela cultura estabelecida (ADORNO, 2008c, p. 37).

Na interpretação de Adorno, foi possível a Hegel ser pessimista em relação ao futuro da arte porque ele o era insuficientemente em relação ao curso do mundo. Coube a Adorno realizar essa inversão na estética. É prematuro decretar o fim da arte não só porque ainda precisamos dela em face do mundo administrado, mas também porque é justamente ao não se colocar como consolação que a arte expressa o que foi recalcado pela cultura.

4.3 O EMPOBRECIMENTO E O MUTISMO COMO DISCURSO AUTORREFLEXIVO SOBRE A CATÁSTROFE

Com o fito de analisar a arte nova que estava sendo produzida, Adorno diagnostica uma tendência da arte pouco notada entre seus comentadores:

Em viva oposição à arte tradicional, a arte nova salienta o aspecto outrora oculto do fabricado, do produzido. [...] Quanto mais na arte se deve fabricar, buscar e inventar,

menos é certo que se consiga fabricar e inventar. A arte radicalmente fabricada reduz-se ao problema da sua elaboração (ADORNO, 2008c, p. 49).

É possível verificar que Adorno, a exemplo de outros estetas, reconheceu a crescente tendência da arte a tematizar sua própria elaboração. O papel da reflexividade e da espiritualização no potencial crítico da arte moderna não é pequeno. Em diversos momentos, Adorno critica a ideia de que a arte é pura e tão somente intuição.

Na sua relação com o não-dominado, a espiritualização é antinômica. Porque ela limita sempre ao mesmo tempo os momentos sensíveis, o espírito torna-se para ela fatalmente um ser *sui generis* e trabalha assim, de acordo com a sua tendência imanente, contra a arte. A crise da arte é acelerada pela espiritualização que se opõe a que as obras de arte sejam vendidas a saldo como valores de engodo. [...] O êxito da espiritualização da arte é que decide se esta sobreviverá ou se se virá a cumprir a profecia hegeliana do seu fim, predição que, no mundo tal como ele se tornou, desembocaria na confirmação e na acentuação não reflectida, realista no sentido abominável do termo, do que existe. Sob este aspecto, a salvação da arte é eminentemente política, mas também incerta em si tal como ameaçada pelo curso do mundo (ADORNO, 2008c, p. 149).

No entanto, algo que ainda deve ser destacado é como Adorno percebia que a arte se torna autorreflexiva inclusive no que diz respeito à sua própria impossibilidade.

Para Adorno, os tempos atuais necessitam da resistência da arte, e isso na medida em que ela periga se tornar impossível para o sujeito atual: “A isso corresponde uma necessidade objetiva, a indigência do mundo, contrária à necessidade subjetiva da arte, necessidade que é hoje apenas a necessidade ideológica dos homens; a arte com mais nada pode contar senão com esta necessidade objetiva” (ADORNO, 2008c, p. 53).

É esse o sentido que o empobrecimento, exemplificado pelo narrador com dificuldade de narrar, dentre outras estratégias da arte nova, representa nos rumos da arte. Sobre isso, vale levar em consideração o comentário de Adorno acerca de Kafka:

[...] Enquanto que os escritos de Kafka feriam a compreensão do leitor de romance pela impossibilidade relevante e empírica da narrativa, tornou-se, justamente em virtude de tal irritação, compreensível a todos. A opinião proclamada em uníssono pelos ocidentais e pelos estalinistas sobre a incompreensibilidade da arte moderna continua a ilustrar este fenômeno; é falsa porque trata a recepção como uma grandeza fixa e suprime as irrupções na consciência, de que são capazes as obras incompatíveis. No mundo administrado, a forma adequada em que são recebidas as obras de arte é a da comunicação do incomunicável, a emergência da consciência reificada (ADORNO, 2008c, p. 297).

Se podemos nos fiar à fórmula adorniana famosa de que forma é conteúdo sedimentado, devemos atentar ao fato de que os escritos de Kafka são mudos e, no entanto, expressam em sua forma a consciência reificada:

A consciência reificada que pressupõe e confirma a inelutabilidade e a imutabilidade do ente é, enquanto herança do antigo sortilégio, a forma moderna do mito do sempre-semelhante. O estilo épico de Kafka é, no seu arcaísmo, a mimese da reificação. Ao ter de recusar-se a transcender o mito, a sua obra torna conhecível em si o contexto de cegueira da sociedade através do como, da linguagem. Para a sua narrativa, a absurdidade é tão evidente como o é para a sociedade. São socialmente mudos os produtos que realizam o seu «deve», ao restituírem *tel quel* por si mesmos o elemento social de que tratam e ao gloriarem-se de reflectir esta mudança de tema com a segunda natureza (ADORNO, 2008c, p. 347).

A tendência da arte de tematizar sua própria elaboração enquanto empobrecida também é apontada por inúmeras outras passagens da obra de Adorno dedicada à estética, como, por exemplo, em suas análises da arte de Samuel Beckett:

Nos últimos anos, achou-se prazer em censurar a Samuel Beckett a repetição das suas concepções; ele expôs-se a esta censura de uma maneira provocante. A sua consciência foi justamente tanto a da necessidade de continuação como a da sua impossibilidade. [...] As suas novelas, a que ele sardonicamente dá o nome de romances, oferecem tão poucas descrições objectivas da realidade social como representam - segundo um mal-entendido muito difundido - reduções a relações humanas fundamentais, ao mínimo de existência que subsistiria *in extremis*. No entanto, estes romances tocam estratos fundamentais da experiência *hic et nunc*, experiência do que é agora, e fazem-nos entrar numa dinâmica paradoxal. São tão marcados pela perda do objecto motivada objectivamente como pelo seu correlato, o empobrecimento do sujeito (ADORNO, 2008c, p. 55).

Nesse mesmo espírito, Adorno ressalta o aspecto de verdade do dadaísmo:

No entanto, a falta de ressonância social não foi a única causa de decadência do expressionismo; não é preciso insistir demasiado neste ponto, uma involução das disponibilidades, a totalidade da recusa, termina numa indignação total, no grito ou no gesto irremediavelmente impotente, literalmente no Da-Da. Muda-se em brincadeira tanto a respeito do conformismo como de si mesmo, porque reconhece a impossibilidade da objectivação artística, a qual, no entanto é postulada por toda a manifestação artística, quer queira quer não; sem dúvida, só resta gritar (ADORNO, 2008c, p. 54).

Adorno reconhece que a reflexividade artística se intensifica e que começa a se associar à noção de que a arte periga não mais objetivar-se em uma cultura administrada, na qual

predomina a “vida lesada”. No entanto, é justamente a expressão dessa impossibilidade que faz com que a arte se mantenha utópica e realize a crítica imanente da sociedade.

Ao afirmar que “A única via que permanece aberta às obras de arte como via do seu êxito é também a sua impossibilidade progressiva” (ADORNO, 2008c, p. 306), Adorno indubitavelmente aponta para uma arte nova que só se torna possível mediante a assunção dos desafios colocados para a arte no mundo administrado. Esses desafios tomam tal proporção que colocam a arte na iminência de sua própria impossibilidade. Diante disso, Adorno sugere, em suas considerações estéticas, que a arte nova é não só extremamente relacionada à ideia de catástrofe como também profundamente associada a um diagnóstico catastrófico sobre si mesma. Nesse sentido, ele observa e valoriza uma espécie de “poética da impossibilidade” pela qual as ruínas, a destruição e o negro adquirem qualidade utópica que permite que a arte se torne crítica em relação à cultura administrada.

4.4 UTOPIA NEGATIVA E ARTE

A obra tardia de Adorno *Dialética negativa* buscava retomar a tradição dialética a partir do negativo, e não do positivo. Tal exigência, alegava ele, é colocada pelo próprio objeto, que deve tornar-se efetivamente central. A intenção é a de evitar que o conhecimento se torne um aglomerado de abstrações que, colocadas de maneira a priori, não teriam condições de alcançar o objeto. Em razão disso, “A dialética é a consciência conseqüente da não-identidade. Ela não assume antecipadamente um ponto de vista” (ADORNO, 2009, p. 13), mas se realiza de maneira imanente. A antecipação de um posicionamento é comumente algo observável na filosofia tradicional, de que o filósofo é crítico.

Elevar essa questão ao programa de uma teoria crítica fazia parte dos objetivos de Adorno, como vemos a seguir:

A formulação horkheimiana de “teoria crítica” não quer tornar o materialismo aceitável, mas sim trazer à autoconsciência junto a ele a razão pela qual ele não se distingue menos das explicações diletantes do mundo eu da “teoria tradicional” da ciência. Enquanto dialética, a teoria precisa – como em grande parte da teoria marxista – ser imanente, mesmo que ela negue por fim toda a esfera na qual ele se movimenta. Isso a diferencia de uma teoria meramente trazida de fora [...] (ADORNO, 2009, p. 169).

Assumir antecipadamente um ponto de vista é um erro não apenas cometido pelo Idealismo em sua faceta mais clássica, mas também por aquilo que o filósofo chama de “dialética materialista oficial”, que poderia reproduzir o idealismo sem o perceber, ao se alimentar da mitologia de que a matéria emite imagens. Na verdade, deve-se evitar a imediatidade dogmática, e, com ela, a concepção de uma consciência imagética, segundo a qual seria possível à consciência obter “fotografias de objetividade”. Quando o materialismo ignora essa orientação e subjuga a consciência, ele “transforma-se na barbárie que ele deveria evitar; trabalhar contra isso não é uma das tarefas mais indiferentes de uma teoria crítica” (ADORNO, 2009, p. 175).

A imagem se torna uma recaída na filosofia da identidade e no idealismo, algo incompatível com a defesa radical de Adorno do não idêntico. Nessa perspectiva, é possível a Adorno delinear a concepção de uma utopia negativa a partir da secularização do tema religioso que impede a mostra de imagens.

A teoria pensa os objetos do conhecimento em sua mediação. O pensamento não é um reflexo da coisa, mas antes deve a ela se dirigir. É quando ocorre essa transição para o primado do objeto que a dialética se torna efetivamente materialista. Guiar-se pelo materialismo, no entendimento do Adorno, consiste em, mediante a preservação da finitude do conhecimento, do respeito aos particulares, buscar a utopia do conhecimento. Apenas através dela é possível conceber uma utopia capaz de ultrapassar a sociedade administrada. Nesse sentido,

Um conhecimento que quer o conteúdo quer a utopia. Essa, a consciência da possibilidade, se atém ao concreto como a algo não desfigurado. Ele é o possível, nunca o imediatamente real e efetivo que obstrui a utopia, é por isso que, em meio

ao subsistente, ele aparece como abstrato. A cor indelével provém do não-ente. A ele serve o pensamento, uma parte da existência que, como sempre negativamente, atinge o não-ente. Somente a distância extrema seria a proximidade; a filosofia é o prisma que capta as suas cores (ADORNO, 2009, p. 56).

A utopia jamais é efetivamente mostrada. Esse requisito se impõe ao materialismo porque a imagem, ao invés de tratar do objeto do conhecimento, consiste em um corpo de representações que se tornam arbitrárias e que, portanto, perpetuam a consciência reificada e a menoridade do sujeito comumente encontradas no atual estágio do capitalismo. Ao invés da aproximação e da primazia do objeto que poderiam impelir a modificação do existente, a utopia positiva apenas realiza o seu contrário, a manutenção do existente.

Essa incursão por temas da *Dialética negativa* se faz necessária porque Adorno esclarece que a proibição de imagens existente na epistemologia também deve prevalecer no âmbito das obras de arte:

Central nas antinomias actuais é o facto de que a arte deve e pretende ser utopia, e tanto mais decididamente quanto a relação real das funções impede a utopia; e que ela, porém, para não trair a utopia pela aparência e pela consolação, não tem o direito de ser utopia (ADORNO, 2008c, p. 58).

É possível destacar ao menos dois momentos em que o filósofo, realizando crítica imanente de obras de arte, trata a questão da proibição de imagens para a arte: suas análises das obras literárias *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, realizada em um ensaio, e de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, encontrada na *Teoria estética*.

Assim o filósofo afirma em seu texto crítico sobre o romance *Admirável Mundo Novo* (*Brave New World*), de Huxley:

La utopía bien pintada en todos sus detalles, por más provista que esté de elementos materialistas-tecnológicos, por más correcta que sea desde un punto de vista científico-natural, es por su base misma una recaída en la filosofía de la identidad, en el idealismo (ADORNO, 1962, p. 123).¹⁵

¹⁵ “A utopia bem pintada em todos os seus detalhes, por mais que esteja provida de elementos materialistas-tecnológicos, por mais correta que seja de um ponto de vista científico-natural, é por sua base mesma uma recaída na filosofia da identidade, no idealismo.” (Tradução nossa)

A utopia, dessa forma, apenas deve aparecer sob a forma da negação determinada da sociedade. Tal é corroborado por sua opinião acerca de *Romeu e Julieta*:

Em *Romeu e Julieta*, Shakespeare não enalteceu o amor sem a tutela familiar, mas, sem a nostalgia de um estado em que o amor não mais fosse mutilado e condenado pelo poder patriarcal ou por qualquer outro, a presença dos dois apaixonados não teria a doçura que os séculos não conseguiram superar - a utopia sem palavras e sem imagens; o tabu do conhecimento acerca de toda a utopia positiva impera também sobre as obras de arte (ADORNO, 2008c, p. 371).

Bolaños (2007) argumenta que, na estética da redenção de Adorno, a arte é entendida como capaz de alcançar a dimensão de uma liberdade imaginada¹⁶. No entanto, argumento aqui que, se tal ocorre, é sob a forma de uma utopia negativa, que se constitui como nostalgia em relação a algo que não existe, a um estado de coisas que ultrapasse a indigência da realidade.

Até aqui argumentei que a relação entre utopia e catástrofe na arte nova é condicionada por sua relação com a sociedade administrada e com a vida dilacerada por ela produzida. Tal se apresenta com clareza na passagem seguinte:

O aspecto associal da arte é a negação determinada da sociedade determinada. Sem dúvida, a arte autônoma, pela sua recusa da sociedade que equivale à sublimação pela lei da forma, apresenta-se também como veículo da ideologia: na sua distância, deixa igualmente intacta a sociedade de que tem horror. Mas também isso é mais do que simples ideologia: é a sociedade, e não apenas a negatividade, que condena a lei formal estética, mas mesmo na sua forma mais problemática ela é a encarnação da vida humana que se produz e se reproduz (ADORNO, 2008c, p. 240).

Ao comparar a estética de Adorno com a de Lukács, Bürger comenta que este “condena a arte vanguardista, cujo caráter de protesto ele reconhece com reservas, porque esse protesto permaneceria abstrato, sem perspectiva histórica, cego para as forças reais de oposição, que trabalham na superação do capitalismo” (BÜRGER, 2012, p. 156). Bürger é preciso ao constatar que, ao contrário de Hegel ou Lukács, Adorno admite o valor da arte de vanguarda,

¹⁶ through Adorno’s “aesthetics of redemption,” it is possible to conceive of art as a medium of creating a dimension of imagined freedom. An artwork can present itself as an opposition to the present and thereby open up the present to the future (BOLAÑOS, 2007, p. 26).

experimental e nova, pois não toma, de maneira a priori, as formas clássicas como superiores e tampouco exige que a utopia seja veiculada de maneira positiva pela obra de arte. A consequência que podemos tirar disso é que suas considerações estéticas mantêm-se afinadas com uma arte utópica que, no entanto, não necessariamente se vale de formas realistas e/ou conservadoras. Em razão disso, é possível para Adorno reconhecer na autoconsciência da arte e na inclusão dos elementos repelentes que a acompanham não mera resignação decadente, mas verdadeira resistência ao mundo administrado.

Apesar de seu caráter afirmativo e ideológico, existente em toda e qualquer obra em alguma medida, a arte seria capaz de se voltar contra a sociedade, o que determinaria seu aspecto associal. Toda arte crítica é, para Adorno, negação determinada de dada sociedade. A arte nova se constitui como negação determinada da sociedade administrada ao, simultaneamente, recusar a utopia positiva e a tradição do belo encontrada na arte clássica e na indústria cultural. Ao invés de valorizar tal tradição positiva, a arte nova é crítica ao assemelhar-se aos aspectos mais sombrios da sociedade. Desse modo, o que é reificado pela cultura é enfim expresso pela obra de arte.

5 CONCLUSÃO

Poderíamos resumir a relação entre o novo e a modernidade a partir das palavras de Ronaldo Brito: “A modernidade apresentava de início um sentido manifestamente liberatório, caracterizava-se pela disponibilidade absoluta: parecia possível fazer tudo, com tudo, em qualquer direção. Bigode e cavanhaque na Monalisa, peças de mictório em museu, assim por diante” (BRITO, 2005, p. 74).

Justamente em razão da aparente liberdade total atrelada ao ideal do moderno, propus-me neste trabalho partir da afirmação adorniana de que o novo tem como modelo o fetichismo da mercadoria para então discutir suas implicações para a arte. A fim de evitar concepções do ideal do novo demasiado vagas e indeterminadas que igualassem indústria cultural e arte, o objetivo inicial foi o de discernir o estatuto do novo em ambos os domínios.

A pressão pelo novo - o qual, após um exame detido, não raro se revela como algo de sempre-semelhante - age indiscriminadamente sobre artistas, sejam eles funcionários da indústria de entretenimento ou mesmo comprometidos com obras elaboradas e comumente pouco rentáveis. Assim, a análise da indústria cultural tendo em vista essas questões alerta para processos que podem abranger inclusive a arte elaborada.

O clichê tão bem conhecido de que os artistas, em razão de sua própria concepção de mundo, estariam sempre repetindo obsessivamente as mesmas obras é acompanhado de um riso sardônico em face dos atuais desafios colocados para a estética. Não é mais somente por obsessão e estilo que os artistas se repetem. Repetem-se por garantia de poder contar com um público cativado que consumirá os produtos e o livrará da condição de artista da fome. Tão certa quanto a espera do fã pelo novo produto do artista favorito é seu desejo de não ser decepcionado por ele. Que seja novo, mas não excessivamente novo, é o que reivindicam os consumidores da indústria cultural educados esteticamente pelo esquematismo. É possível

dizer, dessa forma, que a indústria cultural se retroalimenta sob a condição de que os produtos aparentem novidade sem que, no entanto, coloquem em risco a indústria cultural enquanto unidade de produção e consumo.

Para Adorno, a arte encontra oposição ao mundo administrado quando dele se afasta. Nesse sentido, o esquema formal encontrado nos produtos da indústria cultural é tão indesejável quanto a reificação formal na arte elaborada, uma vez que essa só pode de fato zelar por sua relação com seu Outro, a sociedade, quando se afasta do conceito abstrato de arte – passível de ser tão totalizante quanto a indústria - e assim realiza a crítica de outras obras de arte.

Entretanto, a modernidade, ao negar todas as tradições até então disponíveis, realizou o que parecia impossível. Nas palavras de Ronaldo Brito,

Aquele material a princípio “inaceitável” foi enfim submetido ao mesmo processo sublimante e, tanto quanto as obras do passado, transformou-se em figuras ideais. Modelos, coisas transcendentais à condição de coisas. A modernidade vencera, a modernidade perdera. Não há meio simples e direto para sintetizar a questão. Necessariamente toma forma antitética, obriga a pensá-la em suas diversas dimensões. Aceita, incorporada à tradição, a modernidade foi automaticamente negada enquanto vanguarda (BRITO, 2005, p. 77).

A liberdade conquistada pela modernidade tornou possível reivindicar conscientemente o novo. E então, em virtude disso, passou-se a sustentar a crença de que não há mais o que inventar. “Para a arte contemporânea, o problema assume, de saída, forma de aporia: o que fazer quando tudo já foi feito?” (BRITO, 2005, p. 84), questiona Brito. A arte deve atentar-se novamente para o perigo de transformar-se nas ideias eternas de Platão. De acordo com isso, Peter Bürger comenta sobre a decadência do moderno percebida por Adorno:

O que incomoda Adorno poderia ser denominado conformismo modernista; esse conformismo modernista caracteriza-se, em primeiro lugar, pela perda de tensão das obras sua ausência de expressão. O fenômeno não se limita à música. Quem não viu aquelas pinturas abstratas idealmente adaptadas para a decoração de escritórios de executivos? Tudo o que se pode dizer a respeito dessas obras é: não causam a menor perturbação. Como tal, traem o moderno; como abstratas, porém, também têm pretensões a fazer parte dele (BÜRGER, 1988, p. 86).

Na contramão do aparente esgotamento do novo artístico, temos um mercado cultural cada vez mais apinhado de lançamentos, novas estrelas, experimentações tecnológicas de toda ordem, sequências repaginadas, *remakes*, novas versões de clássicos. É digno de nota que nem por isso a indústria cultural deixou de lançar mão, em seus aspectos formais, da arte clássica, não só porque incorpora em si estratégias como o pseudorealismo, o ideal do belo, do bem etc., mas também porque descaradamente apresenta novas versões de obras consagradas. Assim, é possível verificar que, na recente lucratividade da temática zumbi, até um clássico literário como *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, ganhou versão com mortos-vivos.

Peter Bürger afirmará contra Adorno que devemos considerar a legitimidade do uso de recursos clássicos, como o realismo literário, em contraposição à fragmentação da obra. Já em sua época, Adorno rejeitou a possibilidade de enxergarmos na arte moderada (aquela que não assume suas inovações e fica no meio do caminho entre o novo e o tradicional) a expressão de tensões da sociedade. Bürger perceberá isso como uma limitação da teoria adorniana, que, ao elevar a ideal um único tipo de material estético, não consegue reconhecer que o neoclassicismo reivindica legitimamente participação no moderno. O exemplo mais evidente, é claro, é a discutível interpretação adorniana de Stravinsky como o antípoda estético de Schönberg. Além da legitimidade do classicismo, Bürger aponta para a diluição dos limites rígidos entre arte superior e inferior como outro exemplo de que materiais estéticos diversos estariam disponíveis para os artistas. Em consonância com isso, ele enumera processos da arte atual que considera serem favoráveis à sua argumentação:

[...] na sensibilidade estética das camadas que eram e são portadoras da alta cultura, observaram-se os seguintes fatos: uma atitude positiva em relação à arquitetura *fin de siècle* e, daí, uma avaliação essencialmente mais crítica da arquitetura moderna; atenuação da rígida dicotomia entre arte superior e arte inferior, que Adorno ainda considerava inconciliavelmente opostas; uma reavaliação da pintura figurativa da década de 20 (na grande exposição de Berlim em 1977, por exemplo); uma volta ao romance tradicional, mesmo por representantes do romance experimental (BÜRGER, 1988, p. 82).

Se Peter Bürger argumenta com destreza que há uma prejudicial limitação do moderno a partir dos diversos tabus colocados em relação à tonalidade, o realismo, a figuratividade etc.; por outro lado, é difícil concordar com a disponibilidade do clássico e com a indistinção entre alta e baixa cultura como possibilidades para a arte crítica. Bürger se posiciona de maneira perigosa sobre esses pontos, na medida em que não é claramente discernível se ele se mantém crítico ou se, pelo contrário, cede a um conservadorismo político sob os auspícios de uma aparente transgressão em relação à estética adorniana. Bürger reivindicará essa mudança de posição em nome de uma visão dialética do moderno. Mas, se é o caso, é possível supor que o classicismo só poderá ser retomado com um sentido radicalmente outro. Igualmente, se assumimos que a obra de arte crítica só se constitui como tal em razão de sua autonomia em relação ao mercado - pois, caso contrário, estaria apenas se rendendo a ele -, deve haver mecanismos que ainda distinguem a arte da indústria cultural.

Se a compreensão do estilo das obras for reduzida à sua conformação perceptual, é fácil concordar que, por exemplo, embora o estilo da arte *pop* mantenha-se bastante desafiador em relação à tradição artística, por outro lado, seu estilo é tanto quanto possível idêntico às produções da cultura de massa. Há relevantes estudos que demonstram que a arte *pop* deve ser, então, contemplada em todo o seu potencial de abstração. Dentre esses estudos, destaco as interpretações de Ronaldo Brito e do filósofo estadunidense Arthur Danto. Poderíamos alegar que não é ponto pacífico reduzir o estilo de uma obra apenas ao que é perceptualmente mostrado, ignorando dessa forma o contexto e a sociedade em torno da obra. Quando a abstração e a autorreflexividade da arte tornam-se partes componentes dessas obras *pop*, é possível defender que a recepção deve ser igualmente reflexiva e mediada e, nesse sentido, torna-se difícil ignorar o cinismo irradiado por elas. Em certo sentido, a *pop art* parece cumprir as próprias exigências da arte assinaladas por Adorno, ao aproximar-se da reificação ao mesmo tempo em que se distancia da tradição artística. Adorno dá um peso

significativo para a espiritualização na arte crítica, e seria mesmo o caso de se questionar se, em relação a isso, há compatibilidade, ainda que não premeditada, entre sua filosofia e as interpretações que Danto e Brito fazem da *pop art*.

Ao delimitarmos a história da arte como uma figura dialética de uma negação determinada, é possível compreender então que os vários estilos de época se sucedem como se fossem inimigos mortais uns dos outros, e eles próprios têm como modelo a dinâmica existente entre as várias obras monadológicas. Desse modo, uma obra de arte é nova não como negação abstrata, mas como a negação determinada da tradição artística e, nesse sentido, busquei argumentar que a arte crítica também mantém distância da indústria cultural. Essa dialética existente entre as obras é o que propriamente assegura o caráter crítico da arte e possibilita que, a partir de sua lei formal imanente, a arte nova se constitua como utopia negativa ao aproximar-se dos episódios mais dolorosos e catastróficos comportados pela experiência humana. Assim, ao caracterizar a filosofia de Hegel, Adorno afirma que “O primeiro a enunciar um fim da arte enunciou a razão mais pertinente de sua sobrevivência: a continuação das próprias indigências que aguardam a expressão que as obras de arte realizam em representação das que não se exprimem” (ADORNO, 2008c, p. 523).

O papel da catástrofe na arte utópica não é pequeno. No entanto, busquei demonstrar que ele se deve a pelo menos dois aspectos. Primeiro, a arte se torna catastrófica ao se aproximar dos aspectos repelentes da realidade. Segundo, a obra de arte se torna catastrófica ao realizar a crítica da noção de arte clássica. Dito isso, questiono: se a arte não tivesse se deparado com o peso de uma tradição europeia baseada em harmonia, nobre simplicidade etc. e contra ela se rebelado, o ideal do negro e da catástrofe continuaria tendo o mesmo peso crítico do ponto de vista social para a arte? É evidente que a inovação só pode se constituir ao negar tradições específicas. Assim, da mesma forma, poderíamos indagar: como isso poderia valer para a arte realizada em contextos distintos do europeu?

Sopesando os desafios, as conquistas e os desdobramentos da Semana de Arte Moderna ocorrida no Brasil em 1922 e o Manifesto Antropofágico e do Pau-Brasil, há de se questionar se os artistas brasileiros de então não conseguiram renovar a arte brasileira justamente por dialogar e rechaçar sua própria tradição. Se não cabe a Rauschenberg ser um novo Rembrandt, seria igualmente absurdo exigir de Oiticica que fosse um novo Rauschenberg, pois “Na medida em que a arte se situa historicamente, nascem daí exigências concretas” (ADORNO, 2008c, p. 543).

Em relação à assunção adorniana de que a obra de arte se aproxima do horror que ela critica, cabe levar em conta algumas questões. Embora estejamos acostumados a associar as diversas cópias da Marilyn Monroe a *glamour* e não à indignação da realidade (o que, por si só, autoriza-nos a questionar o quão ideológica é essa interpretação), essa faceta de aproximação entre a *pop* arte e os aspectos catastróficos da realidade demonstra-se com todo vigor em obras como os vários recortes de jornal sobre acidentes e tragédias feitos por Andy Warhol que tornam espetáculo a própria catástrofe. Por esse exemplo observamos uma obra que é arte desartificada e, ao mesmo tempo, catastrófica.

Não é possível dizer a priori se a arte continuará e nem qual forma ela terá. Não obstante, é em virtude do envelhecimento e declínio do novo que as obras adquirem como tradição a inquietude e impelem-se cada vez mais a uma prática artística que transforma o próprio conceito abstrato de arte. De acordo com isso se encontra a frase de Schiller colhida por Adorno de que o belo deve morrer.

Essa é mais uma razão para que o retorno ao clássico não seja uma alternativa viável, a menos que se dê com um sentido radicalmente transformado. Assim como me parece que Duchamp, a *pop art*, o novo realismo francês, dentre outros movimentos, conseguiram reabilitar aspectos da sociedade de massas inserindo-os no contexto artístico como crítica, talvez Bürger esteja certo acerca do fato de que chegou o tempo de reabilitar o classicismo,

mas também ele só se tornará possível como alternativa crítica no contexto de uma arte espiritualizada. Os poemas sobre árvore, apontou com razão Adorno a partir de Brecht, já não são mais possíveis. Não é possível reconhecer o retorno ao classicismo se o compreendemos como uma volta à ingenuidade. Nesse sentido, cabe uma última questão: qual a relação entre a desartificação e a autoconsciência da arte em relação à sua própria impossibilidade de objetivação? Se é verdade que toda arte no mundo administrado é sumamente espiritualizada e, por isso, pode conter um diagnóstico catastrófico sobre si mesma, é possível concluir que tanto mais crítica ela se torna quanto mais se aproxima de seu fim aparente, e igualmente tanto mais verdadeira ela é quanto mais se cala, realizando-se como acúmulo de silêncio, ruínas e destruição.

6 REFERÊNCIAS

1. ADORNO, Theodor Wiesengrund. A indústria cultural. In: *Theodor W. Adorno: Sociologia* (org. Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1994, p. 92-99.
2. ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
3. ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
4. ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
5. ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia*. São Paulo: Unesp, 2008a.
6. ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Unesp, 2011.
7. ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008b.
8. ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008c.
9. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
10. AHMAD, Aijaz. Cultura, nacionalismo e o papel dos intelectuais. In: WOOD, E. M. & FOSTER, J.B. (Orgs.). *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 59-73.
11. BARRETO, Marco Heleno. Subjetividade e o Novo na Arte: Reflexões a partir de Adorno. *Kriterion Revista de Filosofia*, v. XXXIII, n. 85, p. 49-58, jan-jul/1992.

12. BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
13. BERNSTEIN, Jay M. Readymades, Monochromes, Etc.: Nominalism and the Paradox of Modernism. *Diacritics*, v. 32, n. 1, p. 83-100, 2002.
14. BOLAÑOS, Paolo Adriatico. The Critical Role of Art: Adorno between Utopia and Dystopia. *Kritike*, v. 1, n.1, jun./2007, p. 25-31.
15. BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
16. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
17. BÜRGER, Peter. O declínio da Era Moderna. *Novos Estudos*, n. 20, p. 81-95, mar./1988.
18. BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: Ensaios de filosofia e música*. São Paulo: Unifesp, 2011.
19. CACHOPO, João Pedro de Bastos Gonçalves. Verdade e enigma no pensamento estético de Adorno. 2011. 488f. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
20. CHIARELLO, Maurício. *Natureza-morta: Finitude e Negatividade em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
21. DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992. (Col. Folio).
22. DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
23. DUARTE, Rodrigo. A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. *Artefilosofia*, n.2, p.19-34, jan./2007.
24. DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
25. DURÃO, Fabio. As artes em nó. *Alea* [online]. v.5, n.1, p. 47-60, Jan.-Jul./2003.

26. FREITAS, Verlaine. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
27. GEUSS, Raymond. Art and Criticism in Adorno's Aesthetics. In: *European Journal of Philosophy*. Malden: Blackwell Publishers Ltd., 1998. p. 297–317.
28. HERDER, Johann Gottfried. Shakespeare. In: *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.
29. HOHENDAHL, Peter Uwe. The Concept of the Ugly in Adorno's *Aesthetic Theory*. *Cultural Critique*, n. 60, 2005, p.170-196.
30. HOHENDAHL, Peter Uwe. The Displaced Intellectual? Adorno's American Years Revisited. *New German Critique*. n. 56, Special Issue on Theodor W. Adorno, p.76-100, 1992.
31. JAY, Martin. Adorno in America. *New German Critique*, n. 31, West German Culture and Politics, p. 157-182, 1984.
32. KAPP, Silke. Arquitetura Moderna: Paradoxos de uma Utopia Instrumental a partir de Adorno. *Kriterion Revista de Filosofia*, v. XXXIII, n. 85, p. 89-107, jan-jul/1992.
33. LENZ, Jakob Michael. Anotações sobre o teatro. In: *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.
34. MARTIN, Stewart. Autonomy and Anti-Art: Adorno's Concept of Avant-Garde art. In: *Constellations*, v. 7, n. 2. Malden: Blackwell Publishers Ltda., 2002.
35. OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66). In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. RJ: Funarte, 2006. p. 147-148.
36. PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. RJ: Funarte, 2006. p. 143-145.

37. QUEIROZ, Luciana Molina. A morte das utopias e a utopia da cultura literária. Uma investigação do pós-moderno a partir da Teoria Crítica. *In: Contextura*, n. 5, 1o.sem./2013a. p.17-24.
38. QUEIROZ, Luciana Molina. “De ornitorrincos à Alfa Centauri”: Gosto pelo exótico e multiculturalismo na estética de Jean-François Lyotard. *In: Griot – Revista de Filosofia*, v.7, n.1, junho/2013b. p. 103-114.
39. ROSENBERG, Harold. *A Tradição do Novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
40. RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade*. 3 ed. rev. Porto Alegre: PUCRS, 2004.
41. SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
42. THOMPSON, Michael J. Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 41, n. 1, p. 37-49, Jun, 2010.
43. VEGA, José Fernandez. Crítica e prazer na estética de Adorno. A crítica do prazer e o prazer da crítica. In: Rodrigo Duarte et al. (org.): *Theoria Aesthetica*. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005, p. 33-44.
44. WELLMAR, Albrecht. *Sobre la dialética de modernidad y posmodernidad*. Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1993.
45. WOOD, Ellen Meiksins. O que é a agenda “pós-moderna”? In: WOOD, E. M. & FOSTER, J.B.(Orgs.). *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 7-22.