

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH
Departamento de Filosofia

LUCYANE MARIA ARAUJO DE MORAES

A DESARTIFICAÇÃO DA ARTE
NA ERA DA INTERATIVIDADE COMPUTACIONAL

Belo Horizonte

2018

LUCYANE MARIA ARAUJO DE MORAES

**A DESARTIFICAÇÃO DA ARTE
NA ERA DA INTERATIVIDADE COMPUTACIONAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito exigido para a obtenção do Grau de Doutora em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Belo Horizonte

2018

100
D386d
2018

De Moraes, Lucyane

A desartificação da arte na era da interatividade computacional [manuscrito] / Lucyane Maria Araújo de Moraes.. - 2018.

273 f.

Orientador: Rodrigo Duarte.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Filosofia – Teses. 2.Estética -Teses. I. Duarte, Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva) II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que **LUCYANE MARIA ARAÚJO DE MORAES**, concluiu o curso de **DOCTORADO** no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG, tendo concluído todos os créditos necessários e defendido sua tese intitulada **A DESARTIFICAÇÃO DA ARTE NA ERA DA INTERATIVIDADE COMPUTACIONAL**, aprovada com média final de 100 (cem) pontos, no dia 17 de dezembro de 2018, fazendo jus ao título de DOUTORA EM FILOSOFIA.

Belo Horizonte, 21 de dezembro de 2018.


Amanda Milagres Teixeira Franklir
Secretária do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (Mestrado e Doutorado) - FAFICH/UFMG

A

Luiz e Yayá,
Pelo indizível!

Nota de gratidão e homenagem

Essa pesquisa é o resultado de alguns anos de estudo, durante os quais fui ajudada por diferentes pessoas que de forma direta ou indireta em muito me apoiaram: o meu primeiro agradecimento, em especial, dirige-se ao Prof. Rodrigo Duarte, por ter se mostrado um sensível parceiro de caminhada e por ter me orientado com maestria, me oferecendo as condições intelectuais e os subsídios teóricos necessários para que eu pudesse tratar de forma criteriosa as diversas questões sobre Estética Contemporânea e pensamento de Theodor Adorno aqui presentes; meus sinceros agradecimentos ao Prof. Bruno Pucci e ao Prof. Ricardo Timm de Souza, pela possibilidade de interlocução; minha gratidão se estende ao Prof. Verlaine Freitas e a Profa. Virgínia Figueiredo, pelo valor das discussões e encorajamento dado desde o Exame de Qualificação, na então fase embrionária da pesquisa; meu apreço aos demais Professores do curso de Pós-Graduação da UFMG, pela acolhida e auxílio de todos os modos e em todos os momentos possíveis; minha gratidão aos funcionários da secretaria da FAFICH, em especial à pessoa de André Carneiro, pela guarida e pelos esclarecimentos sobre os copiosos trâmites da Universidade; a CAPES, pela concessão da bolsa de estudo sem a qual seria inviável dar consequência ao projeto de pesquisa; gostaria de expressar também o meu reconhecimento ao Prof. Giovanni Matteucci que, por sua consideração e receptividade, me oportunizou uma profícua experiência de estágio na *Alma Mater Studiorum-Univeristà di Bologna*; por fim, mas, não por último, meu débito ao maestro Wagner Campos, pela lembrança das calorosas discussões sobre os textos de Adorno, pelas estimadas conversas sobre teoria musical e por seus pontos de vista sobre o momento presente que vieram de encontro aos meus.

As esperanças do gênero humano parecem estar mais distantes de sua realização hoje do que nas hesitantes épocas em que elas foram formuladas pela primeira vez por humanistas. Parece que enquanto o conhecimento técnico expande o horizonte do pensamento e da atividade do homem, sua autonomia como um indivíduo, sua capacidade de resistir ao crescente aparato de manipulação de massa, seu poder de imaginação, seu juízo independente são aparentemente reduzidos. O avanço dos meios técnicos de esclarecimento é acompanhado por um processo de desumanização. Assim, o progresso ameaça anular o próprio objetivo que ele supostamente deveria realizar – a ideia de homem.

[Max Horkheimer - Eclipse da razão]

Resumo

Este estudo tem como objetivo discorrer sobre a importância de conceitos centrais da estética de Theodor Adorno, com ênfase na análise das mudanças que se estabelecem na relação entre arte e sociedade. Mais especificamente, pretende assinalar o conceito de desartificação da arte devido ao seu papel-chave na constituição dos conteúdos da arte, considerando suas implicações no contexto atualizado do meio computacional ligado às tecnologias digitais aplicadas em ambientes socioculturais diversos. O ponto chave da discussão se dá a partir da observação dos processos de produção, recepção e difusão da cultura dos *mass media*, assimilados por uma ideia de Modernidade transplantada de grandes centros econômicos e pautada tão-somente na utilização de dispositivos industriais tecnológicos. Guiando-se pelo método crítico do pensador frankfurtiano, entende-se que o campo de tensão da relação entre arte e sociedade constitui o *locus* privilegiado dessa abordagem, tendo em vista os vínculos intrínsecos entre aparatos tecnológicos e produtos de mercado regidos pela primazia dos meios em detrimento dos fins, considerando, ainda, que a negação determinada do contexto presente pode articular-se enquanto projeto para esse entendimento. Tem-se, pois, como propósito demonstrar que para além da evidente importância da tecnologia para a vida na atualidade, se faz igualmente obrigatório o estabelecimento de novas relações modelares entre esta e a sociedade, a partir de uma reflexão de sentido necessariamente social sobre ambas as esferas e a cultura. Em outras palavras, significa dizer que o desenvolvimento da tecnologia, enquanto um meio, não dá conta por si só de elaborar novas formas relacionais entre sujeito e objeto e que somente o pensamento crítico pode contribuir para o processo de emancipação dos indivíduos em uma perspectiva mais realista e social.

Palavras-chave: Estética; Procedimentos técnicos; Theodor Adorno; Desartificação da arte; Interatividade computacional.

Abstract

This thesis intends to discuss the relevance of fundamental concepts of Theodor Adorno's aesthetics, highlighting the analysis of established changes on the relation of art and society. In a most precise way, it intends to point out the concept of deaestheticization of art due to its key role in the contents of art's constitution, considering its consequences in the updated context of computer media interrelated with digital technologies applied in varied sociocultural environments. The essence of argument observes the production processes, reception and commodification of mass media culture, based on a Modernity's concept imported from the hegemonical economic centers and merely supported on the use of technological industrial devices. Takes into account the Adorno's critical method, it is understood that the tension amongst art and society is the appropriate locus to this approach, in view of the inherent links between technological apparatus and commodities conducted by the precedence of the media resources in relation to the purposes, given also that the determinate negation of the current circumstances can be jointed as a proposal for its understanding. It is intended to demonstrate that beyond the obvious importance of technology for today, it is imperative to adopt new models of relationships concerning to society and technology, starting up from a necessarily social thinking on both the occurrences and the culture. In other words, it means that the technological development, as a medium, does not itself account for creating new relational forms amongst subject and object and that just critical thinking can contribute to the individuals emancipation's process in a more realistic and social perspective.

Keywords: Aesthetic; Technical procedures; Theodor Adorno; Deaestheticization of art; Computational interactivity.

Sommario

Questa tesi intende discutere la rilevanza dei concetti fondamentali dell'estetica di Theodor Adorno, evidenziando l'analisi dei cambiamenti che si instaurano nella relazione tra arte e società. In particolare, intende sottolineare il concetto di disartizzazione dell'arte per il suo ruolo chiave nella costituzione dei contenuti dell'arte, considerando le sue implicazioni nel contesto aggiornato dei supporti informatici correlati con le tecnologie digitali applicate in diversi ambienti socioculturali. L'essenza dell'argomento avviene a partire dall'osservazione dei processi di produzione, ricezione e diffusione della cultura dei *mass media*, basata su un concetto di Modernità importato dai grandi centri economici e guidato unicamente sull'uso di dispositivi tecnologici industriali. Seguendo il metodo critico di Adorno, resta inteso che il campo di tensione fra arte e società è il *locus* privilegiato di questo approccio, in considerazione dei legami intrinseci tra apparati tecnologici e merci condotti dal primato dei mezzi in detrimento degli scopi, dato anche che la negazione determinata delle circostanze attuali può essere strutturata come una proposta per la sua comprensione. Ci si propone quindi di dimostrare che al di là dell'ovvia importanza della tecnologia per la vita oggi, è inoltre necessario stabilire dei nuovi modelli di rapporto tra la società e la tecnologia, partendo da un pensiero necessariamente sociale che porti su entrambe le sfere e sulla cultura. In altre parole, significa che lo sviluppo tecnologico, come mezzo, non spiega da solo la creazione di nuove forme relazionali tra soggetto e oggetto e che solo il pensiero critico può contribuire al processo di emancipazione degli individui in una prospettiva più realistica e sociale.

Parole chiave: Estetica; Procedure tecniche; Theodor Adorno; Disartizzazione dell'arte; Interattività computazionale.

Sumário

Siglas e Abreviaturas	9
Introdução	10
1 - Fundamentos metodológicos da pesquisa	13
2 - Hipótese de trabalho	15
3 - Esboço do plano de trabalho.....	17
Capítulo I: O porquê da crítica da Modernidade a partir de Theodor Adorno	20
4 - O jogo do enigma	25
5 - Dialética do esclarecimento: mito e pré-história da subjetividade.....	31
6 - Filosofia da nova música: o discurso solitário da arte autônoma.....	37
7 - Mínima moralia: a axiologia negativa	42
8 - Dialética negativa: espelhamento da reflexão	46
9 - Teoria estética como decifração de enigmas	50
Capítulo II: Transfiguração da realidade social	57
10 - Crítica a uma ideia de “cultura de abrangência universal”	63
11- Narcisismo e esvaziamento da política: duas faces da cultura massificada	70
12 - A opacidade da transparência e a condição moderna	75
13 - Da herança preterida.....	80
14 - A liquidação social da arte no mundo industrial	89
15 - A tecnificação da razão....	94
Capítulo III: <i>Téchne</i> como problema filosófico	101
16 - <i>Pólemos e Téchne</i>	103
17 - Da relação entre mito e técnica	111
18 - A alegoria da hegemonia técnica.....	119
19 - O conceito de necessidade como desmitologização da hegemonia técnica	127
20 - O fenômeno da tecnologia.....	135
Capítulo IV: A tecnologia como um meio, não como um fim	148
21- Dificuldades críticas do presente histórico.....	151
22 - O encantamento da interatividade	157
23 - O real como desencantamento da hegemonia técnica	167
24 - Entre mercado e novas linguagens	176
25 - Personificação comunicativa e fisionomia da expressão.....	188
Capítulo V: Da interatividade na arte	197
26 - Remitologização da técnica	200
27 - A virtualização dos significados na arte interativa.....	207
28 - A interatividade como liturgia tecnológica	215
29 - Os primórdios da interatividade computacional.....	226
30 - A metáfora do virtual.....	235
31 - Da interação pretérita	247
Conclusão	256
Bibliografia	267
Obras de Theodor Adorno	267
Obras sobre Theodor Adorno	268
Obras gerais: citadas e relacionadas	268

Siglas e abreviaturas¹

Procurando facilitar a tarefa do leitor na busca das informações referentes à publicação dos escritos de Adorno, mencionam-se a seguir siglas de algumas de suas principais obras citadas; as demais devem ser por si mesmas evidentes:

B	=	<i>Berg: o mestre da transição mínima.</i>
CP	=	<i>Cartas a los padres: 1939-1951.</i>
CM	=	<i>Current of music.</i>
CCS I	=	<i>Crítica de la cultura y sociedade I.</i>
CCS II	=	<i>Crítica de la cultura y sociedade II.</i>
DN	=	<i>Dialética negativa.</i>
D	=	<i>Disonancias.</i>
DE	=	<i>Dialética do esclarecimento [com coautoria de Max Horkheimer].</i>
EFT	=	<i>Escritos filosóficos tempranos.</i>
EM I-III	=	<i>Escritos musicales I-III.</i>
EM IV	=	<i>Escritos musicales IV.</i>
EM VI	=	<i>Escritos musicales VI.</i>
ES I	=	<i>Escritos sociológicos I.</i>
FNM	=	<i>Filosofia da nova música.</i>
ID	=	<i>Introducción a la dialéctica.</i>
IS	=	<i>Introdução à sociologia.</i>
ISM	=	<i>Introdução à sociologia da música.</i>
ICS	=	<i>Indústria cultural e sociedade.</i>
PS	=	<i>Palavras e sinais - Modelos críticos 2</i>
PMTc	=	<i>Para a metacrítica da teoria do conhecimento.</i>
MES	=	<i>Marx está superado?</i>
M I	=	<i>Miscelânea I</i>
MM	=	<i>Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada.</i>
NSL	=	<i>Notas sobre literatura.</i>
EdCM	=	<i>O Esquema da cultura de massas.</i>
OD	=	<i>Ontología y dialéctica.</i>
PST	=	<i>Prólogo sobre a televisão.</i>
RuK	=	<i>Resumé über Kulturindustrie.</i>
TCM	=	<i>Teoria da cultura de massa.</i>
TE	=	<i>Teoria estética.</i>
TF I	=	<i>Terminología filosófica I.</i>
TF II	=	<i>Terminología filosófica II.</i>

¹ Em conformidade com a referência bibliográfica, optou-se por fazer menção à abreviação dos títulos das obras de Adorno a partir das edições em que foram citadas. Por vezes, foram adotadas abreviaturas anteriormente instituídas, por outras vezes, decidiu-se pelo uso objetivo de algumas siglas, estando, entretanto, compatível com traduções de outros idiomas como: alemão, italiano, espanhol, francês e inglês. Ainda, objetivando dar caráter de unidade às traduções dos textos de Adorno, foi utilizada a versão em língua espanhola das obras completas (*Gesammelte Schriften*) do filósofo, publicadas pelo editorial AKAL.

Introdução

Entrevi o mundo que deveria criar para conseguir respirar.

[Samuel Beckett]

Considerando os subsídios teóricos dos pensadores da Teoria Crítica da Sociedade², particularmente o pensamento estético de Theodor Adorno, entende-se que a arte, primeiramente, se caracteriza por ser incompreensível na medida em que, não sendo um veículo de comunicação direta, não afirma, em sua subjetividade, qualquer coisa definível conceitualmente. Ainda assim, um sentido objetivo em seu processo construtivo se faz presente no que respeita à organização de seus elementos internos constituídos como material artístico, considerando que o material não se desassocia do que a arte tem de imaterial (designado como o seu *corpus mysticum*), resumindo aquilo que se determina como plena experiência artística mediada não por uma teoria estética de sentido tradicional, mas sim por outra que responda as questões da arte enquanto categoria histórica.

Tendo em vista a análise crítica dos processos complexos de mercantilização da sociedade, nos quais conteúdos da arte e da cultura foram reduzidos a formas de dominação em virtude da radicalização de ideias globais, considera-se as teses desenvolvidas por Adorno que possibilitam refletir sobre tais fundamentos, à luz das sociedades industriais avançadas. Ocorre que a contribuição filosófica do pensador frankfurtiano permanece ainda hoje como algo de difícil assimilação não somente pela sua

² Em um seu artigo referente à Teoria Crítica, Luigi Bordin esclarece: “Trata-se de uma teoria que não parte de uma abordagem analítica, indutiva e dedutiva, na maneira do método de Descartes, da sociologia positivista de Comte e funcionalista de Parsons ou do caráter transcendental de Kant, mas, de uma teoria que, através de uma abordagem histórica e dialética procura mostrar as contradições que tendem passar inadvertidas na consciência dos sujeitos [...] A especificidade da Teoria Crítica está em conceber o indivíduo, não só como um indivíduo manipulado, mas, também, como portador das contradições do processo de alienação ao qual está submetido. Embora o indivíduo se encontre manipulado por uma rede de relações burocráticas, todavia, a partir de uma conscientização crítica de suas contradições, ele pode também assumir uma posição de resistência e luta contra a integração autoritária a que está submetido. A Teoria Crítica insiste, também, numa intervenção ativa, numa práxis social” (Bordin, *Da Escola de Frankfurt aos desafios da globalização* - obra inédita).

forma de escrita enigmática (como usualmente se diz) e pela profundidade dos conteúdos que aborda, mas principalmente pelo sentido crítico-negativo por ele adotado como princípio, sendo o seu pensar instituído por conceitos que se constroem a partir dos “vestígios e escombros” daquilo que já se encontra historicamente em declínio. Sobre isso, Adorno certifica:

Nenhuma razão que se quer legítima poderia reencontrar-se a si mesma em uma realidade cuja ordem e configuração eliminam qualquer pretensão à razão; a quem procura conhecê-la, somente como objeto de polêmica esta se apresenta como realidade total, enquanto que a esperança de que alguma vez se torne uma realidade correta e justa mantém-se apenas como vestígios e escombros (EFT, p. 297) ³.

Em oposição radical ao projeto ideológico idealista de supremacia do pensamento sobre a realidade social legado da cultura burguesa e ainda presente nos dias de hoje, o contributo intelectual de Adorno transpassa o pensar filosófico objetivo de base racionalista, na busca de formas subjetivas de interpretar tal realidade para além de nexos cognitivos⁴. Em outras palavras, ao encontrar nas formas artísticas os elementos fundamentais para a elaboração de uma filosofia crítica construída sob a égide de uma dialética negativa, sua reflexão possibilita a superação de uma ideia de estética tradicional, baseada em Kant e Hegel, conferindo-lhe um sentido singular.

Pode-se dizer que as contribuições de Adorno exercem ainda hoje grande influência sobre o pensamento estético, porém, tal forma de estruturação incide em um problema no que diz respeito à adequada aceção da integralidade de suas ideias, pois, na medida em que sua reflexão sobre arte se soma a outras de caráter filosófico e sociológico, demonstra a amplitude estrutural que a mesma apresenta. E, em sendo assim, reconstruir a coerência da estética crítica por ele empreendida consiste em tarefa de grande desafio.

³ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *La actualidad de la filosofía*.

⁴ Conforme Martin Jay, dentre todos os membros da chamada Escola de Frankfurt talvez Adorno tenha sido o que mais se opôs àqueles que validaram um individualismo abstrato, assinalando para o componente social que mediava a subjetividade (Jay, 2008, p. 115).

Destarte, se fazem importantes os temas de sentido materialista desenvolvidos por Adorno, sobretudo, aqueles que partem da leitura, assimilação e reinterpretação crítica dos postulados marxistas que - apropriando-se de categorias fundamentais como superestrutura, mercadoria, valor de uso e valor de troca, técnica, forças produtivas, etc., - elaboram novas formas conceituais de interpretação das relações de produção dos fenômenos subjetivos sob a égide industrial das sociedades contemporâneas. O que fundamenta tal elaboração diz respeito às próprias transformações históricas que determinaram o pensar sobre um novo sentido da arte⁵. Desta forma, a insinuação de uma ideia de arte extra estética, fundamentada em um ateorismo sistemático, será o objeto dialético da reflexão crítica do pensador frankfurtiano, sob a égide daquilo que demarca os gêneros artísticos e que é imanente a cada uma das linguagens, ou seja, os pressupostos que determinam o material artístico⁶.

Sob essa ótica, entende-se que nenhum artista cria *ex nihilo* e que o verdadeiro artista é aquele que enfrenta todos os problemas em relação à arte, somente sendo possível semelhante enfrentamento a partir da adoção de um domínio que possibilite reconhecer a obra como um problema inclusive no sentido técnico, para além de uma simples ideia de

⁵ Como lembra Ricardo Timm de Souza, “a arte participa da decomposição da contemporaneidade através da decomposição dos seus próprios materiais - presença da alteridade em sua identidade. A felicidade da arte, quando existe, é de fuga e não de gozo autossuficiente (ÁT, p. 30), fuga da totalidade sem-saída da violência do fático. Por isso, a felicidade da arte é fugidia, ao contrário do que tentam fazer crer as galerias, museus e salas de concerto bem-comportados. Dolorosa felicidade, aceleração do tempo que se desejaria em processo de paralização, e que o reacionarismo não suporta em seus ímpetos desagregadores [...] Por isso sua vida é *sui generis*: não pertence às determinações da vida vitoriosa [...] A arte tem de ser feita porque o tempo é feio” (Souza, R. T, de, 2010, pp. 97-98).

⁶ Uma definição propriamente dita de material é dada pelo filósofo muitas vezes em termos de negação determinada (*bestimmte Negation*), resultando em uma aparente não definição que remete à forma dialética de afirmação, sendo também possível definir o conceito de material como aquilo que ele não é além do que propriamente pode ser. Ou seja, é um pressuposto da dialética e como tal se define em termos a-conceituais, sendo a dialética aquilo que acompanha o movimento do sentido desse conceito na história. Então, pode-se entender como sintomático o fato de Adorno ter tratado a noção de material de forma não definitiva, constituído aparentemente como um simples arcabouço de uma ideia principal, “uma mensagem encerrada numa garrafa” que se apresenta, no entanto, como um enigma que, de acordo com o desafio da Esfinge de Tebas, “não sendo decifrado tende a devorar”. Equivale dizer que o tratamento dado por Adorno ao conceito de material não comporta uma aceção afirmativa, porquanto ente abstrato em sua inconcretude, disposto como elemento condicionante de experiência estética.

configuração abstrata atribuída à arte nos moldes anteriores, compreendendo, ainda, que uma ideia coetânea de arte deve implicar no estranhamento daquilo que se dá para além do sentido de apaziguamento, dissociada das formas simples de apreensão, atingindo novos patamares de significado. E, assim sendo, uma análise pertinente de qualquer obra de arte hoje, implica, sobretudo, na compreensão da história inscrita em seu interior.

1 - Fundamentos metodológicos da pesquisa

Como já revelado, este estudo se fundamenta em uma estética crítica, a qual tem como fonte diferentes textos sobre arte, incluindo aqueles que versam sobre a ascendência de dispositivos digitais, de aparelhos reprodutores de imagens e de vigentes recursos audiovisuais que operam sobre as escritas. Considerando, pois, uma proposta de discussão a partir do pensamento estético adorniano, bem como a possibilidade de uma versão complementar às questões relativas às obras de arte no presente momento histórico, fez-se um esforço no sentido de instituir um quadro doutrinal em um domínio no qual é possível pensar dialeticamente sobre tecnologia e cultura, determinando um outro olhar estético para a arte, diferente daquele estabelecido hegemonicamente. Para tanto, foi necessário abrir mão de padrões de pensamento lógico-dedutivo-hierarquizado, tendo em vista a apreensão de um corpo teórico voltado para análise crítica de fenômenos sociais na atualidade, determinando novos nexos argumentativos.

Compreendendo que toda a obra de Adorno é composta de fragmentos de textos diversos e que o *corpus* de seus escritos está voltado para o entendimento das questões éticas subjacentes às formas da racionalidade instrumental, faz-se a apresentação deste *corpus* através da reflexão sobre a perda da consistência imanente da arte em um mundo amplamente administrado, que altera o significado da própria experiência estética. É nessa direção que se orienta esse trabalho: aponta para o aspecto intrínseco da subjetividade que determina a autonomia da obra de arte - incidindo nos conceitos de tradição e Modernidade

- possibilitando o entendimento da problemática adorniana referente ao direito de existência da arte no mundo contemporâneo: “o lugar da arte tornou-se nele incerto” (TE, p. 11).

Embora a maior parte de seus escritos sobre arte verse sobre temáticas musicais, especialmente sob a ótica de uma musicologia de sentido social, ainda assim Adorno teve a capacidade de refletir com igual coerência e rigor lógico sobre as demais formas de expressão artística, abrangendo os mais diferentes temas estéticos, sempre sob um enfoque interdisciplinar⁷. Valendo-se, pois, do critério filosófico adotado pelo autor frankfurtiano, este estudo se utiliza do método teórico-crítico e na tentativa de alargar suas contribuições teóricas, partindo, entre outros, do conceito de indústria cultural, analisando como este ainda pode redimensionar os impactos causados aos ambientes socioculturais pela atuação dos *mass media* na atualidade⁸.

Tal investigação se faz consequente tendo em vista que aquilo que se concebe hoje como indústria cultural em muito se difere daquela do contexto dos anos quarenta, quando do advento da conceituação por Adorno e Horkheimer, resumindo diferentes formas de comercialização da arte através de atualizados recursos meio de produção e difusão constituídas hoje como esfera consequente e indissociável da chamada pauta positiva da cultura. Em outras palavras, aquilo que originariamente conotava sentido crítico eminente, inclusive caracterizado pelo estranhamento (*Verfremdung*) terminológico resultante da

⁷ Referindo-se a Adorno, em carta endereçada a Leo Löwenthal, de 04 de dezembro de 1921, Kracauer escreve: “Nele [em Adorno], tudo vem demasiadamente do intelecto e da vontade, e não suficientemente das profundezas da natureza. Tem algo que nem você nem eu temos: uma aparência exterior magnífica e uma maravilhosa evidência de seu ser. Em todo caso, é um belo exemplar de humanidade; mesmo que eu não deixe de ter dúvidas sobre seu futuro, seu presente me encanta” (Kracauer apud Wiggershaus, 2002, p. 98).

⁸ Sob a ótica dos contributos da Teoria Crítica e, especialmente, do alargamento do conceito de indústria cultural, Rodrigo Duarte irá assinalar a necessidade imperativa de continuidade da crítica sobre as transformações advindas dos processos de desenvolvimento das sociedades industriais no capitalismo tardio, ampliando as possibilidades de análise dessa realidade para além do meramente dado em termos factuais: “Considerando-se que após a morte de Adorno, em 1969, muita coisa aconteceu no que concerne à geopolítica mundial, à revolução nos costumes e também à própria matriz tecnológica da cultura de massas, os continuadores da crítica à indústria cultural têm diante de si a tarefa de interpretar esses novos fenômenos com as ferramentas conceituais legadas por Horkheimer e Adorno, assim como outros autores a eles associados” (Duarte, 2010, p.85).

junção de duas sentenças então conflitantes, foi elevado à condição de esfera progressista que - por meio da ascensão de formas culturais pela sistematização de novas dinâmicas da esfera industrial - reconciliado por um ideal positivista de neutralidade, constitui-se a partir de possibilidades de ampliação mercadológica e desenvolve-se com o fundamento de uma suposta ideia de democratização da cultura. De acordo com Bruno Pucci:

Quando se faz a crítica à mercadoria como troca do igual que, no entanto, é desigual, como troca «da desigualdade na igualdade», busca-se simultaneamente, mesmo sem o dizer, a realização de um ideal de troca livre e justa que é impossível no interior do sistema capitalista. Nessa perspectiva, o princípio de troca é irrequieto; foi-se constituindo genealógicamente através dos tempos; está em plena maturidade no sistema capitalista; tornou-se ainda mais universal em tempos de tecnologias digitais; mas continua carregando dentro de si a promessa de troca livre e justa, alimentando a ideia da luta coletiva dos homens por um novo tipo de sociedade (Pucci, 2012, p. 7).

A propósito, sob um ponto de vista específico, a temática desenvolvida na pesquisa evoca uma emblemática sentença do recém-falecido físico-teórico e cosmólogo britânico, Stephen Hawking, segundo a qual não se deve temer a técnica, as máquinas ou robôs e sim o capitalismo⁹.

2 - Hipóteses de trabalho

A pesquisa se funda em um número de hipóteses heurísticas apresentadas a partir da investigação sistemática da teoria estética adorniana, através de uma constelação de conceitos que, desenvolvidos pelo próprio autor, contribui para este entendimento. A questão chave se estabelece dialeticamente como elemento de tensão constitutivo da experiência estética, entendendo que tal relação de tensão deve ser mantida para que tanto o material artístico quanto o seu *alter*, nas suas variadas formas, não sejam absolutizados: “a arte deve constituir-se dialeticamente, na medida em que o espírito lhe é inerente, sem que, todavia, o possua ou o garanta como um absoluto” (TE, p. 522). Sob essa perspectiva, entende-se que uma abordagem coerente implica no aprofundamento da tensão dialética

⁹ Tal sentença foi comunicada durante uma sessão de perguntas e respostas pelos usuários do fórum *Reddit*. Na ocasião o tema tratado referia-se à automatização e desigualdade econômica (www.reddit.com).

intermitente que se estabelece entre forma e conteúdo, construção e expressão e, conseqüentemente, entre material artístico (como algo distanciada do espírito, *geistfern*) e substancialidade da obra de arte (seu *Geist*). De natureza igual, a discussão dessa análise surge a partir dos pressupostos (considerados) mais importantes das correntes de reflexão crítica da cultura, da arte na atualidade e do sentido originário da indústria do entretenimento. Para tanto, dialeticamente, chama-se a atenção para a impossibilidade de se eliminar do conceito estético do novo os procedimentos industriais da Modernidade mercadológica, do novo e sempre-igual (*Immergleichen*), daquilo que é imposto mais uma vez e que domina cada vez mais a produção material da sociedade, compreendendo tais procedimentos em si como um princípio contrário ao novo¹⁰.

Sobre a questão e, recorrendo ao conceito de fetichismo da mercadoria, endossa-se a tese de que no mundo moderno do capital, o mesmo - continuado em processo de repetição - embora se revele como novidade, apresenta-se como experiência esvaziada de conteúdo, determinando uma realidade fictícia. Criada com bases na exploração e na satisfação do desejo do consumidor, a dinâmica da produção da mercadoria é a de fabricar diferentes produtos que deem a sensação de que o sujeito-consumidor esteja ilusoriamente adquirindo alguma novidade. E, assim, o novo que aparece é tão-somente o mesmo: o “sempre-igual”.

Sob esse prisma, Mário Vieira de Carvalho, nos *Excursos* de sua *A tragédia da escuta*, afirma que a “palavra mágica inovação” é tida como um “abre-te-sésamo da competitividade e do crescimento econômicos” (Vieira de Carvalho, 2007, p. 37). O musicólogo português também declara que “a inovação que não se deixa instrumentalizar,

¹⁰ Sobre a ideia do novo, Verlaine Freitas, em seu livro *Adorno & a arte contemporânea*, alude à questão nos seguintes termos: “O novo é algo contraditório, pois é desejado e, ao mesmo tempo, somente é o que promete se escapa àquilo que se pretende, àquilo que está na intenção de quem o almeja [...]. Nesse meio, a novidade é sempre algo fictício, diz respeito apenas a pequenas modificações que geram a aparência de que algo mudou, quando, na verdade, trata-se apenas de mais uma das inúmeras formas de obter status social (Freitas, 2003, p. 31).

aquela que desafia o *Nomos* em que assenta a economia neoliberal globalizada - essa é desacreditada, combatida, reprimida, desprezada, considerada a bem dizer *sacrílega*” (op. cit., p. 41), ainda, adverte: “*crecer sem transformar é imobilismo, é negação do processo de variação e seleção em que assenta a evolução, é a crise e a morte enunciada de qualquer sistema*” (loc. cit.). E lembra Cacciari, reconhecendo que “*não há inovação sem nefas argonautico, isto é, sem transgressão, sem ímpia subversão da ordem*” (loc. cit.).

Desse modo, quer-se fazer refletir sobre possibilidades alternativas resultantes de modelos de produção artística, advindas das atuais sociedades urbanas, entendendo que o demasiado valor dado ao conceito em detrimento da matéria não resolve as questões atinentes ao potencial social da arte. Tal intenção subjacente - fundamentada na perspectiva de uma outra relação entre sujeito e objeto - é determinada pela necessidade de estabelecer formas cognitivas de interpretação da realidade vista como um processo contínuo do pensamento dialético imbricado com a ideia de crítica negativa, que, aliás, conforme o filósofo e ativista político italiano, Massimo Cacciari, estão em crise na atualidade¹¹.

Os resultados alcançados baseiam-se, entre outros, na discussão sobre a dimensão da arte e os processos artísticos no âmbito das relações sociais mais amplas, entendendo que a arte, a despeito do sentido cada vez mais funcional que na sociedade da livre concorrência tem-se atribuído a ela, opera somente no âmbito da busca, da tentativa de criar, no plano simbólico, novas formas de articulação da realidade considerada em contextos sociais diversos.

3 - Esboço do plano de trabalho

¹¹ Com base na análise da cultura europeia, formada a partir das mudanças do sistema capitalista, bem como da crise atual dos pensamentos negativo e dialético (tão caros a Hegel e Marx), Cacciari identifica uma sociedade contemporânea reacionária, guiada pelo niilismo, e, portanto, incapaz de “abrir-se” para a Modernidade (cf. Cacciari, 1977, passim).

Considerando os pressupostos acima, leva-se a termo a tarefa de continuidade da reflexão sobre arte, técnica e cultura, visto como um processo contínuo de imbricação do pensamento filosófico com diversas áreas do conhecimento humano, compreendendo sociologia, psicologia, história, crítica literária e teoria social, entre outras, ampliando em muito tais esferas. Entendendo que a relação entre a análise filosófica e os problemas decorrentes dos usos dos meios técnicos na atualidade mereça cuidadosa atenção, não por acaso, o estudo afere a importância à recolocação do pensamento de Adorno no sentido daquilo que ainda hoje pode suscitar a sua teoria, considerando o quadro contextual de utilização absoluta dos meios tecnológicos configurados enquanto recursos-fins pelas sociedades atualizadas dependentes¹².

Por conseguinte, a pesquisa desenvolve-se a partir de textos do filósofo frankfurtiano e de pensadores com quem ele propôs diálogos, bem como de escritos de seus comentadores e de autores que trabalham sob uma perspectiva teórica dialética, por suas ferramentas e métodos¹³. Em termos de estrutura o estudo está subdividido em cinco capítulos, de acordo com o seguinte plano de trabalho:

Capítulo I: *O porquê da crítica da Modernidade a partir de Theodor Adorno* (pp. 20-56); Capítulo II: *Transfiguração da realidade social* (pp. 57-100); Capítulo III: *Téchne*

¹² Em seu texto *Da dialética negativa à estética da audácia*, Marc Jimenez endossa: “as teses de Adorno constituem uma advertência sem precedentes, provindo de um intelectual de sua geração, contra o perigo da ideologia técnico-científica, cúmplice dos grandes grupos políticos financeiros”. Ainda, de acordo com o germanista francês, na atualidade: “a mundialização, o triunfo planetário do capitalismo, com suas apostas no sistema econômico, tecnocrático e imperialista, realizam o que era objeto de uma ideia fixa em Adorno e que ele chamava o «contexto de ofuscamento» (*Verblendungszusammenhang*)” (Jimenez, cf. *Theoria Aesthetica - em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*, 2005, p. 59).

¹³ A esse respeito, Adorno, na primeira aula (datada 08 de maio de 1958) de seu curso *Introdução à dialética*, considera que esta é um método que se refere ao “pensar do pensar”, que “se diferencia ao mesmo tempo de outros métodos”. E, em uma “tentativa de definição”, o filósofo também afirma que “a dialética é um pensar que não se conforma com a ordem conceitual, mas que leva a cabo a arte de corrigir a ordem conceitual através do ser dos objetos. Este é o ponto nevrálgico do pensar dialético, o momento da contraposição. A dialética não é simplesmente algo operacional, senão a tentativa de superar a manipulação meramente conceitual, de lidar em cada estágio com a tensão entre o pensamento e o que lhe é subjacente. A dialética é o método do pensar que não é tão-somente método, mas a tentativa de superar a mera arbitrariedade do método e a de introduzir no conceito o que não é conceito” (ID, pp. 34-35). *Tradução da autora a partir da edição portenha Eterna Cadência.

como problema filosófico (pp. 101-147); Capítulo IV: *A tecnologia como um meio, não como um fim* (pp. 148-196); Capítulo V: *Da interatividade na arte* (pp. 197-255). Para além da *Introdução* (pp. 10-19), o estudo também compreende *Conclusão* (pp. 256-266) e *Bibliografia* (pp. 267-272). Obedecendo a uma forma de escrita (deliberadamente) elíptica, cuja conformação de argumentos não é tratada de maneira isolada, os capítulos nomeados acima expõem problemas teóricos nos quais os temas abordados tendem a apresentar ora uma relação harmônica ora um campo de tensão e forças que, em sintonia, permeiam o domínio da estética, considerada como uma rigorosa ferramenta teórico-crítica.

A pesquisa incide, portanto, na investigação de pistas dadas não somente pela teoria estética de Adorno, mas, principalmente, sobre o fazer artístico na contemporaneidade e de que modo este fazer ainda se pauta por pressupostos imanentes, considerando a abordagem da arte contemporânea enquanto fenômeno híbrido, devido, entre outros, às suas interfaces tecnológicas. Assim, sem ignorar a importância dos meios tecnológicos para a vida cotidiana, no que respeita ao fazer artístico, é demonstrado como Adorno abre espaço para uma reflexão prospectiva acerca da possibilidade de se incorporar os avanços tecnológicos ao processo de produção de uma arte de caráter inovador, uma vez que, em seu entender, a ideia de Modernidade, ainda que aquela intimamente entrelaçada com o mercado se apresenta historicamente como algo qualitativo.

Em última instância, este estudo é determinado pela necessidade de estabelecer formas cognitivas de interpretação da realidade, de cariz mais científico - próprio de um trabalho acadêmico - que considera a arte, em sua imanência, como forma autônoma de conhecimento, mantendo viva a recusa de qualquer relação funcional ou finalística, assinalada enquanto possibilidade de contraponto à massificação e à hegemonização dos processos mercantis-industriais, valorizando, conseqüentemente, a percepção de experiências ainda vivas como a imaginação e a reflexão estética.

Capítulo I: O porquê da crítica da Modernidade a partir de Theodor Adorno

A tendência universal de repressão vai contra o pensamento como tal. O pensamento é a felicidade, mesmo quando indica infelicidade: na medida em que a exprime. Somente desta maneira a felicidade alcança a infelicidade universal. Aquele que não permite que a felicidade se atrofie em si não se resignou.

[Theodor Adorno]

Tendo em vista o legado cultural herdado por Adorno, abordar a totalidade da sua crítica à Modernidade exigiria desde a sua percepção filosófica e sociológica até uma análise extensa de fenômenos políticos determinados por fatores históricos e sociais contraditórios de uma Alemanha que, ao mesmo tempo em que trilhava para uma acelerada industrialização, se via envolvida com reivindicações cada vez mais concentradas de um movimento operário profundamente insatisfeito. No entanto, considerando os aspectos que influenciaram o pensamento do filósofo frankfurtiano, sem entrar em pormenores e sim *per summa capita*, apresenta-se um quadro de questões significativas para o entendimento dos antecedentes históricos que fundamentaram tais bases teóricas e que se acredita ainda influentes nos tempos atuais.

De tal modo, o primeiro capítulo aborda os aspectos que influenciaram a formação do pensamento de Adorno e demonstra a originalidade de sua formulação estético-teórica, entendendo que esta empreendeu uma crítica ampla sobre as formas de organização da sociedade ocidental e das estruturas epistemológicas contemporâneas. Considerando que o seu legado teórico é entendido hoje como um dos mais genuínos para a compreensão das origens da alienação e da situação de barbárie e violência que decorrem de sistemas totalitários, a pesquisa analisa, sob a mesma ótica de emancipação do sujeito, a contribuição de seus estudos temáticos. Para tanto, aponta para a ideia de “materialismo

interdisciplinar”¹⁴, a partir de conceitos basilares que serviram de instrumento fundamental para o entendimento da arte, da cultura e das sociedades modernas, interpretando as novas realidades surgidas a partir de inícios do século XX.

Considera-se que, ao desenvolver em suas obras a abordagem analítica sobre o estudo das artes e da cultura, Adorno aponta para vivência do choque (*Schockerlebnis*), assinalando, como outrora aludiu Walter Benjamin, as transformações do mundo moderno que - por meio do reconhecimento da catástrofe, da imersão no abismo das massas e de seu próprio declínio - determinam que o indivíduo passe a existir por meio de uma *rêverie* fantasmagórica, contraposta ao “despertar da consciência coletiva” (cf. Benjamin, 2009). Desse modo, enfatiza-se a peculiar noção do filósofo sobre arte, filosofia, conhecimento, realidade, experiência e sofrimento do sujeito, considerando a primazia da arte como esfera fundamental que dá voz a este sofrimento. Com isso, entende-se que pensar a filosofia de Adorno pressupõe uma imersão na própria história da humanidade, o que possibilita desvendar em seus primórdios tudo aquilo que caracteriza o homem sob a ótica de seu “progresso” material.

Como se sabe, a conhecida metáfora de Hegel, no prefácio de *Princípios da filosofia do direito*, referente à ideia de que a *Athene noctua* levanta voo no crepúsculo, diz respeito àquilo que determina a filosofia como instrumento de uma razão que não se dá em sentido prospectivo, mas somente formulada em sentido seguinte a episódios históricos advindos¹⁵. Ocorre que o eco de tal metáfora na filosofia de Adorno adquire um sentido mais amplo, atribuída como algo atinente à própria história das ideias, uma vez que pensamentos só se tornam conceitos quando, problematizados, não correspondem mais

¹⁴ Como se sabe, esta ideia é atribuída a Horkheimer que tinha como propósito estabelecer conexões dialéticas, tencionando os elementos filosóficos da teoria marxista com o conhecimento empírico na filosofia, criando um nexó inextricável entre o domínio do pensamento e o domínio da ação.

¹⁵ “Quando as sombras da noite começam a cair é que levanta voo o pássaro de Minerva” (Hegel, 1997, XXXIX).

àquilo que eles mesmos designam, estando, portanto em vias de desaparecerem. Sob esse enfoque, em uma passagem dos Paralipómenos de sua *Teoria estética*, Adorno refere-se à metáfora de Hegel, lembrando que “a arte confirma a frase [hegeliana] de que a coruja de Minerva levanta voo ao cair da tarde”. E, sobre isso, o filósofo frankfurtiano revela:

Enquanto a existência e a função das obras de arte não levantavam problemas na sociedade e uma espécie de consenso reinava entre a sociedade segura de si e a posição das obras artísticas no seu seio, nunca pelo pensamento se inquiriu a significação estética: ela parecia um dado, algo de evidente. As categorias somente se tornam objetos da reflexão filosófica quando, segundo Hegel, deixam de ser substanciais, não mais são imediatamente presentes e indiscutíveis (TE, pp. 447-448).

Tal reflexão aponta para a urgência de um pensar crítico em relação ao que se constitui enquanto estabelecido, formulado em sentido prospectivo e articulado sob formas alternativas àquelas utilizadas pelo pensamento tradicional que tenta englobar, pela interpretação racional, o real sob uma totalidade. Assim é que Adorno intenta construir uma nova filosofia baseada em uma dialética crítica desenvolvida como instrumento de análise da sociedade, contraposta ao cientificismo filosófico e a qualquer sistema metafísico, constituída enquanto interpretação de uma nova realidade social que ainda está por vir, aplicada às condições histórico-econômicas e aos fenômenos psicológicos de massa, representando ainda hoje um consequente instrumento de análise crítica das sociedades de nosso tempo.

Embora se saiba que um advertido leitor de Adorno compreenda as inflexões de seus posicionamentos na sofisticação de seus escritos, vale esclarecer uma visão equívoca a seu respeito: Adorno seguramente não é - como de forma mediana se julga - um crítico da técnica, mas, é, eminentemente, um crítico do uso hegemônico e verticalizado da técnica, ou seja, um crítico que assinala a supremacia da condição-meio em detrimento do fim¹⁶. Dito isto, vale lembrar que constituído no sentido de uma teoria do conhecimento,

¹⁶ Sobre isso, Iray Carone reitera “Interessante observar que Adorno é considerado elitista e até preconceituoso ou ignorante com respeito à música popular e aos meios de comunicação de massas que

um dos suportes fundamentais que norteia o pensamento de Adorno reside na crítica às manifestações ideológicas hegemônicas de seu tempo.

Enquanto na teoria marxista clássica a base material e econômica da sociedade, ou seja, a infraestrutura é compreendida pelas forças produtivas, as relações de produção e a consequente divisão do trabalho, e a superestrutura, base imaterial e ideológica da sociedade, circunscreve as instituições, o Estado, as estruturas de poder político, os rituais e tudo o que se resume enquanto ideia, por sua vez, para Adorno a Teoria Crítica da Sociedade atribui as obras de arte à superestrutura e a retira, desse modo, da produção material. Ainda assim, mantidas as premissas basilares do materialismo e da dialética, se por um lado a contribuição dada por Marx em relação ao conceito de estrutura social - enquanto fruto da relação dialética entre a superestrutura e a infraestrutura - determina a forma da vida social em termos de relações de produção, por outro lado, sob uma diferente acepção, para Adorno, por exemplo, “aquilo que na música e na arte em geral se chama <produção> é, desde logo, determinada pela oposição aos bens de consumo cultural” (ISM, pp. 372-373). Em outras palavras, significa dizer que ao referir-se à impossibilidade de a arte, mesmo quando objetivada, ser assimilada à produção material, quer o filósofo frankfurtiano afirmar que a produção artística, devido ao caráter de unicidade que adquire, se diferencia de modo constitutivo da produção seriada e, portanto, no que refere a esta produção, “o que nela há de arte não é algo tangível” (ISM, p. 373).

De acordo com o que se estabelece enquanto um sintoma para além da mera unanimidade pode-se dizer que Adorno, por força de sua própria coerência, durante toda a

chegou a conhecer: rádio, imprensa, cinema e televisão. No entanto, seus estudos sobre a música no rádio e desse meio de comunicação revelam-nos uma faceta diferente, se entendermos corretamente suas análises e críticas. Elas atestam sua proximidade reflexiva com as indústrias culturais, a pertinências de suas observações sobre os objetos produzidos e até sua participação no sistema midiático. Talvez tenhamos perdido o mapa traçado por ele em algum lugar” (Carone, 2018, p. 103). Mário Vieira de Carvalho aprofunda e dá uma dimensão mais própria à questão quando certifica que “A Crítica da «cultura de massas» e da «indústria cultural» não visa, pois, de modo algum, a legitimação do elitismo em arte, mas antes a crítica do elitismo precisamente como *estratégia de distinção*” (Vieira de Carvalho, 2007, p. 87).

sua vida foi visto pelos conservadores como um pensador progressista da mesma forma que foi tido como conservador pelos setores progressistas (num sentido mais tradicional). Consequência do próprio momento histórico em que viveu e sobre o qual refletiu, a sua obra se sustenta para além da incompreensão e, no pior dos casos, de sua compreensão equívoca, muitas vezes reduzida a simples enunciados em sentido contextual exteriorizado. Soma-se a isso, o estrito teor materialista que norteia o seu pensamento, constituído no sentido de uma teoria do conhecimento dimensionada como instância do subjetivo e que tenta sobrepor-se inteiramente a um contexto determinado pela objetividade. Ou seja, um pensar de sentido próprio com incidência no particular, objetivado enquanto uma interpretação não afeita à lógica conceitual, constituída enquanto enigmas: “o gesto transformador do jogo do enigma, não a mera solução enquanto tal é o modelo das soluções às quais somente são próprias da práxis materialista” (EFT, p. 309)¹⁷.

Ciente da complexidade que abrange tal carácter enigmático, Martin Jay, na introdução de *As ideias de Adorno*, anuncia que “por uma questão de princípio”, o pensador frankfurtiano “teria feito objeções a toda e qualquer tentativa de tomar seu pensamento facilmente acessível” (Jay, 1988, pp. 13). Com isso, o historiador estadunidense reitera (tal como Adorno costumava repetir) que “a verdadeira filosofia é o tipo de pensamento refratário à paráfrase” e, citando uma paradigmática sentença da *Minima moralia*, ratifica que: “a trave no olho é a melhor lente de aumento” (Adorno apud Jay, loc. cit.). Ainda, Jay revela:

Tal como a música de Arnold Schoenberg - que, segundo afirmava Adorno, com aprovação, exigia do ouvinte «não a mera contemplação, mas a práxis» - sua própria forma de escrever visava deliberadamente a impedir a recepção fácil por parte de leitores desinteressados [...] Adorno se recusava a apresentar suas ideias complexas e plenas de nuances de maneira simplificada. Acusando os defensores da comunicabilidade fácil de minar a substância crítica daquilo que pretendiam comunicar, ele resistia de modo vigoroso ao imperativo de reduzir pensamentos difíceis ao estilo coloquial da linguagem cotidiana [...] O lado artístico de seu

¹⁷ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *La actualidad de la filosofía: Conferencias y tesis*.

temperamento se indignava com a sugestão de que o pensamento poderia ser reduzido a uma série de proposições inequívocas e diretas, não afetadas pelo modo e pelo contexto de sua expressão (Jay, op. cit, pp. 13-14).

É neste sentido que, contraposta a toda ontologia das filosofias impetradas pelo idealismo, a obra de Adorno se concretiza pela desintegração de fundamentos sistemáticos, na forma de uma escrita que se constitui enquanto um enigma que não demanda resposta conceitual. O tipo de argumentação por ele utilizado não é baseado em um caráter indutivo ou dedutivo, e, ainda assim, o seu pensamento se constrói rigorosamente enquanto um discurso filosófico, ao mesmo tempo em que demanda um sentido singular de entendimento de natureza artística. Assim, alia um aspecto singular incontestado com o significado subjetivo e especulativo da filosofia e da arte, enquanto um constructo lógico de natureza não conceitual que atribui a ambas a coerência do discurso científico. Incorporando ideia e estilo, tal construção de pensamento se estrutura não de forma encadeada, conforme regras utilizadas nas ciências exatas, mas através de modelos não hierarquizados e a-conceituais, valorizando aquilo que é paradoxal como forma de construção de um pensar de sentido autônomo e livre, implicitamente dialético.

4 - O jogo do enigma

Sabe-se que todo o trabalho teórico de Adorno procura abarcar de forma integral as relações existentes entre filosofia, arte e sociedade, buscando um sentido de coerência entre elementos entendidos como paradoxais. Se seus escritos são construídos como enigmas - e eles certamente o são - não é por outro motivo senão pela necessidade de estabelecer uma forma retórica adequada aos conteúdos igualmente singulares por ele versados e discutidos, sempre em sentido interdisciplinar. Constituídos dialeticamente como inconclusos de síntese, tal forma enigmática de escrita se faz no viés contrário de toda a tradição filosófica caracterizada pelo conceito do conceito que necessariamente demanda respostas.

Para tanto, Adorno utiliza com precisão as formas assistemática, paratática e paronomástica de modo a garantir uma retórica coerente para conteúdos condizentes, lançando mão de um método no qual os conceitos se tornam, enquanto discurso aquilo que buscam interpretar. Também em sentido coerente, a forma paratática de construção do discurso do filósofo frankfurtiano se revela como uma eficaz estratégia, uma vez que enquanto referência teórica clássica da linguagem, a forma paratática se faz portadora de um sentido ainda que expressada de forma diferenciada da relação lógica entre dois enunciados, sendo as partes justapostas sem conexão lógica entre elas. É na medida em que tal procedimento expositivo se superpõe e desestrutura o sentido dedutivo exato da lógica científica que a utilização da forma paratática potencializa a natureza dialética do seu pensamento.

Ainda, em um sentido de coerência discursiva, transferindo ao específico filosófico as formas retóricas literárias, Adorno lança mão também de recursos assistemáticos e paronomásticos como forma paradoxal de reverter aquilo que é puramente conceitual em prol da estruturação de novos sentidos de correspondência interna para o seu pensamento. Decerto, o que caracteriza o idioleto adorniano é a exposição (*Darstellung*) - sua forma linguística de expressão. Para tanto, a utilização de uma mesma palavra atribuída a diversos sentidos revela demandas de pensamento poético que potencializa aspectos de subjetividade, ao mesmo tempo em que dá dimensão à tensão dialética um discurso que se quer aparentado à arte. Como unidade contextual, a propriedade paronomástica de um discurso, enquanto um sistema de reelaboração interna resume um problema de critério de referências de sentido tal que para o entendimento pleno de sua argumentação Adorno tem que, por assim dizer, contar com a participação ativa daquele que o lê espontaneamente, predisposto e em sintonia com a estrutura metalinguística que ele propõe e define como parte inerente ao seu discurso filosófico.

Tal princípio composicional, resolvido por uma exposição de natureza não conclusa, remete a uma utopia do conhecimento que busca conceitos através do não conceitual, fazendo entender que “apenas conceitos podem consumir o que o conceito impede”, uma vez que “tudo se desenvolve por oposição de seus contrários”, tendo em vista que “o desencantamento do conceito é o antídoto da filosofia” (DE, p. 19). Referente procedimento é o que garante a adequação formal dos conteúdos de seus escritos, imprimindo um sentido de coerência a seu discurso, sempre configurado enquanto unidades não fechadas, conforme prescreve o pensamento dialético, desenvolvido não somente pelo reconhecimento das contradições, mas pela própria vivência das contradições.

Sob uma forma de escrita que remete à construção do pensamento, Adorno pensa no sentido de tentativas, o que reflete em muito o próprio sentido construtivo do ‘discurso’ artístico, buscando deliberadamente dar uma dimensão não conceitual àquilo que caracteriza a filosofia em sua obrigação conceitual. Como exemplo, faz-se menção ao que ele mesmo assinalou, em carta datada de 23 de novembro de 1925, ao seu amigo e então professor Alban Berg, referente à “continuidade do pensamento subjacente, a simultaneidade conceitual e a igualdade efetiva das intenções”. Adorno, lembrando ao amigo que em seus escritos “não há seções nem temas tratados isoladamente”, menciona a tentativa que fez de formular seu então recente ensaio filosófico sob a mesma estrutura composicional desenvolvida pelo maestro vienense em seu *Quarteto de Cordas, opus 3*. Sobre isso, o próprio Adorno declara:

Minha mais íntima intenção foi fazer o uso da composição da linguagem do texto corresponder diretamente com o modo pelo qual você compõe, como por exemplo, no quarteto. Isto resultou num curioso encontro entre sua maneira de compor e minha atual postura intelectual (Adorno & Berg, 2005, p. 28)¹⁸.

¹⁸ O pequeno trecho da correspondência citado é constituído por conversas via correspondências trocadas com Berg, as quais, referindo-se à originalidade das relações formais entre a música e o texto da cena de morte da ópera *Wozzeck* do compositor. *Tradução da autora a partir da edição inglesa Polity Press.

Em vista disso, aliando o aspecto filosófico ao aspecto artístico, sobreposto enquanto uma só instância linguística, os escritos de Adorno não prescindem da colaboração do leitor atento para estabelecer quadros referenciais que possibilitem a ele, leitor, perceber as correspondências indiretamente conexas do pensamento filosófico do autor, em um sentido mesmo análogo ao próprio processo de fruição estética da arte¹⁹. Tal procedimento, ao mesmo tempo técnico-filosófico e literário-artístico, resume em muito o sentido particular de seu próprio processo de formação intelectual, atraído tanto pela música²⁰ quanto pela filosofia²¹, pelo prazer de argumentar²². De forma significativa Mario

¹⁹ Deste fato, segundo seu próprio depoimento, Adorno faz lembrar quando escreve a seu amigo e interlocutor Thomas Mann, em carta de 05 de julho de 1948: “Eu cresci num ambiente dominado por interesses teóricos (também políticos) e artísticos, musicais em primeiro plano. Estudei filosofia e música. Em vez de me decidir por uma ou outra, eu tive, em toda minha vida, o sentimento de perseguir o mesmo objetivo nestes domínios divergentes” (Adorno & Mann, 2009, p. 33). *Tradução da autora a partir da edição francesa Klincksieck.

²⁰ Em um seu artigo de 1933, intitulado *A quatro mãos, mais uma vez (Vierhändig, noch einmal)*, Adorno relembra esse tempo vivido como tendo sido definitivo para a sua formação musical: “Essa música a que estamos habituados a chamar clássica eu a conheci ainda menino executando-a a quatro mãos. Tanto da literatura sinfônica quanto da camerística pouco havia que não tivesse feito parte da nossa vida doméstica, em grandes volumes encadernados com pastas de cor verde em formato paisagem. As encadernações pareciam ser feitas da melhor forma para se virar as páginas e eu fazia isso muito antes de poder ler partituras, guiado só pela memória e pelo ouvido. Inclusive as sonatas de Beethoven para violino se encontravam entre elas em curiosos arranjos. Naquela época muitas peças, como a *Sinfonia em sol menor* de Mozart, ficaram gravadas em mim de tal modo que ainda hoje me parece que nenhuma orquestra jamais poderá produzir como no piano a tensão do ritmo das colcheias da introdução” (EM IV, p. 325). *Tradução da autora a partir da edição madrilena AKAL.

²¹ Ao mesmo tempo em que se volta aos estudos musicais, paralelamente, dedica-se à leitura da obra filosófica de Kant, em especial a *Crítica da razão pura*, tendo como instrutor Siegfried Kracauer. Referindo-se a esse acontecimento, o próprio Adorno escreve: “durante anos [Kracauer] leu comigo regularmente, aos sábados à tarde, a *Crítica da razão pura*. Não exagero se eu digo que devo mais a estas leituras que aos meus professores acadêmicos. Excepcionalmente dotado para a prática pedagógica, Kracauer me fez ouvir a voz de Kant [...] Ele me apresentou a *Crítica da razão* não simplesmente como sistema do idealismo transcendental. Por outro lado, me mostrou como nela se opõem momentos objetivo-ontológicos e subjetivo-idealistas, como as passagens mais eloquentes da obra são as feridas infligidas à teoria pelo conflito” (NSL, pp. 372-373). Anos mais tarde, Adorno concluirá seu doutoramento em filosofia. Foi também por intermédio de Kracauer que se deu o seu primeiro contato com Benjamin, amizade essa que irá influenciar profundamente a sua trajetória intelectual.

²² Desse modo, ainda jovem, estimulado por seus pais e amigos que o encorajaram a seguir tanto as atividades artísticas como acadêmicas, se dedica, paralelamente aos estudos de música e filosofia, conseguindo progredir de forma ímpar em ambas as direções. Assim é que no ano de 1925 dirige-se a Viena a fim de estudar música com Alban Berg e Eduard Steuermann, voltando sua atenção, respectivamente, para as áreas da composição e piano. Em seu regresso a Frankfurt, influenciado por sua estada na capital Austríaca, onde participa do círculo vanguardista da chamada Segunda Escola de Viena, conduz sua teoria voltando-se para os problemas musicais de seu tempo, caminhando em direção ao desenvolvimento da música de vanguarda, especialmente a do método dodecafônico. Como é conhecido, desde então, une-se ao Instituto para Pesquisas Sociais e, a partir dessa época, se dedica à carreira acadêmica desenvolvendo estudos de filosofia centrados na área de estética. Importante pontuar que a discussão estético-musical proposta por Adorno só é possível a partir da teoria musical de Schoenberg, bem como sua noção de material musical.

Vieira de Carvalho, em seu artigo *A partitura como «Espírito sedimentado»: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno*²³, refere-se às atividades do pensador frankfurtiano e revela algumas notícias sobre as principais motivações de Adorno, contribuindo para esse entendimento:

Os materiais encontrados no espólio de Adorno sobre a problemática da interpretação musical são constituídos por apontamentos, breves reflexões, notas de leituras e esboços ensaísticos que, se por um lado, dão testemunho da densidade e profundidade da sua reflexão crítica - baseada num conhecimento tão minucioso quanto extensivo das partituras -, por outro, mostram o estado fragmentário, por ventura ainda conceptualmente exploratório, das suas formulações, que tinham em vista delinear uma teoria da interpretação musical (performance) [...] Sendo certo que alguns conceitos ou propostas de Adorno, nesses seus esboços da teoria da performance, têm naturalmente como pano de fundo a sua teoria estética e a sua filosofia da música, tal como são conhecidas e discutidas na base de obras a muito publicadas, certo é também que, ao mesmo tempo, parecem lançar surpreendentemente nova luz sobre essas obras e carrear novos argumentos para a discussão. Se a teoria da performance musical, de Adorno, não é compreensível, quando desligada da sua teoria estética (inclusive na sua dimensão musical), também, a partir de agora, esta não poderá continuar a ser estudada sem levar em conta aquela (Vieira de Carvalho, 2005, p. 203).

Pensada, portanto, como uma dialética negativa, a filosofia de Adorno é constituída por paradoxos, por meio de fragmentos que consistem na reconstrução de significados como um simples trabalho pré-filosófico, buscando superar o caráter conceitual, aproximando-se do que é inefável: *das Unsagbare*. A arte, então, se configura como um grande tema na filosofia do pensador frankfurtiano. Isso se revela pela exigência de uma estética crítica que renuncia ao universo representativo do meramente imediatizado e a uma ideia de estética contemporânea aturdida e imersa na superficialidade. Sobre esse assunto, em seu texto *Da estética negativa à estética da audácia*²⁴, o germanista francês, Marc Jimenez aclara:

No plano da reflexão sobre arte, podemos mesmo acrescentar o seguinte: ainda que tenha pressentido a mudança da função arte na sociedade contemporânea e percebido o risco de sua liquidação pela indústria cultural, Adorno não deixou de afirmar enfaticamente que a arte é uma escritura inconsciente da história, que está ligada a uma reminiscência do passado, que está restrita, de alguma maneira, à reativação constantemente reiterada dos sofrimentos acumulados [...] Sua sociologia crítica repousa sobre o postulado de que o importante não é saber qual lugar a obra de arte ocupa na sociedade, mas determinar como a sociedade e a

²³ Cf. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Org. Duarte et all.

²⁴ Cf. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Org. Duarte et all.

história investem em profundidade nas obras, nos seus materiais e nos seus procedimentos (Jimenez, 2005, p. 58).

Em sendo assim, tais questões sobre a arte, envolvendo também a filosofia, serão objeto de debate, incluindo todo o desenvolvimento histórico artístico no Ocidente, com ênfase nos períodos de transição identificados como fundadores da era moderna. Referindo-se aos séculos XVIII e XIX, por exemplo, Adorno, em uma passagem de sua *Teoria estética*, menciona o fato de terem sido Kant e Hegel os últimos filósofos do período inicial da Modernidade que puderam escrever uma grande estética e falar sobre arte sem nada entender sobre ela (TE, p. 506), aludindo ao sentido abstrato atribuído tanto à arte quanto à filosofia no período e justificando tal possibilidade fundamentada na noção de conceito de estilo tão comum àquele momento histórico. Ainda assim, Adorno irá refletir sobre estética a partir do legado de ambos os pensadores, ora em sentido análogo, ora em sentido oposto, ao mesmo tempo aprofundando as ideias antagônicas atinentes a cada um deles, desvelando o quanto a herança intelectual de um clarificou as contradições do outro, fazendo a síntese de tal relação em um sentido dialético²⁵.

Não se pode esquecer que uma compreensão adequada da estética de Adorno implica ter em vista a transição do Romantismo para o Modernismo, apontando ao mesmo tempo para o conjunto de referências atinentes à arte moderna e de vanguarda. Será a partir de reflexões em torno de temas e problemas como a perda da espontaneidade e atrofia da imaginação do sujeito - representada pela mediação da realidade sociocultural - frente à experiência estética no mundo contemporâneo, que Adorno radicado na crítica ao projeto da *Aufklärung*, dialoga com as vanguardas artísticas entendendo que estas teriam originado

²⁵ Ao reconhecer que Hegel contribuiu ao se insurgir contra o juízo de gosto, Adorno pondera que, mesmo assim, o filósofo suábio não conseguiu romper com a contingência do gosto em relação ao material artístico. Da mesma forma, reconhece a também iniciativa de Kant no sentido da tomada de consciência em relação a aporia que se estabelece entre objetividade estética e juízo de gosto, ao analisar uma estética do gosto, ainda que concebida em referência a seu próprio momento histórico. Além disso, reconhece que Kant, em seu objetivo intelectual, contribuiu para o entendimento de uma arte que, antevista um século e meio antes, investe abertamente na busca de sua objetividade.

um momento de tensão com o mundo moderno e, portanto, uma explícita irreconciliação com o existente. Consciente da força imposta por essas vanguardas, o pensador se debruça sobre a questão assumindo uma posição de enfrentamento (*Bewältigung*), na qual, segundo ele próprio, nenhuma estética positiva poderia chegar a uma reconciliação. Em outras palavras, é a partir das aspirações de reconciliação (*Versöhnung*) com o mundo moderno, através de uma confrontação com esse próprio mundo, que, para Adorno, a arte (mais precisamente a obra de arte) irá se constituir como o *locus* privilegiado dessa confrontação, assumindo a função mediadora entre o que ela possui de teor de verdade e a realidade social.

De acordo com Adorno, a verdade da arte tanto mais se faz como verdade histórica quanto mais nela se faz conseqüente o seu sentido subjetivo, sendo isto um estado de coisas que se estabelece como estado da consciência. Se assim não for, a arte não será nada mais do que um simples objeto condicionado e direcionado para o senso comum, isenta de qualquer sentido que vá além da existência regulada. Esse “estado das coisas como elas são” tem determinado, para além da mera indiferença, uma espécie de não reconhecimento do direito de existir da arte autônoma, porquanto diferente e irreconhecível em sua não objetividade funcional. Com isso, entende-se que o filósofo situa sua estética no cerne da orientação contemporânea, buscando a problemática estética no interior da obra de arte. Tal compreensão é sugerida pela leitura atenta de algumas de suas principais obras. Sendo assim, mais que mera súmula, os tópicos que seguem se constituem enquanto livre exposição das principais ideias de Adorno:

5 - *Dialética do esclarecimento: mito e pré-história da subjetividade*

Como é sabido, foi sob uma perspectiva materialista e dialética dimensionada no âmbito da teoria crítica que Adorno, em obra escrita a quatro mãos²⁶, com coautoria de Max Horkheimer, analisou o desenvolvimento do esclarecimento na sociedade ocidental desde os seus primórdios, situando-o no momento da passagem da mitologia para a narrativa da epopeia, com o propósito de deslindar as origens do que teria sido a principal característica do esclarecimento, para além da mera ilustração e das revoluções modernas.

Tendo em vista a ampliação conceitual e o aprofundamento da ideia de esclarecimento, ambos os pensadores lançam mão do conceito de ‘desencantamento do mundo’ (*Entzauberung der Welt*) desenvolvido por Max Weber²⁷ a partir do que, primeiramente, havia sido cunhado por Friedrich Schiller em seu poema *Os deuses da Grécia* (*Die Götter Griechenlands*)²⁸, de 1788. Tal ideia irá subsidiar as contribuições de Adorno e Horkheimer, para quem a crítica ao conceito originário de ciência lógica haveria de determinar a diferenciação qualitativa entre esta e as ciências humanas e sociais, tendo como objetivo o desenvolvimento de uma compreensão de sociedade e cultura em termos de emancipação.

²⁶ Em verdade, pode-se dizer que a obra foi escrita a seis mãos, tendo em vista a contribuição efetiva no conteúdo e na revisão do texto, atribuída a Gretel Adorno. Muito embora a obra não tenha sido assinada por ela, o reconhecimento desta contribuição é citado por Horkheimer e Adorno em abril de 1969, em *Notas sobre a nova edição alemã da Dialética do esclarecimento*, nos seguintes termos: “No desenvolvimento da nossa teoria e nas experiências comuns que se seguiram tivemos a ajuda, no mais belo sentido, de Gretel Adorno, como já ocorrera por ocasião da primeira redação” (DE, p. 10).

²⁷ Ainda, em seu ensaio *A ciência como vocação* (*Wissenschaft als Beruf*), Weber, tratando da ideia inicial de sociologia como um conhecimento de sentido subjetivo da ação social, analisa o desenvolvimento da economia capitalista na Modernidade, abordando, sob a ótica do desencantamento da religião e da ciência, as contradições inerentes ao adiantado processo de racionalização em curso (Weber, 2012, pp. 81-121). Sobre a relação teórica entre os autores Adorno e Weber, vale conferir o texto de Rodrigo Duarte: *O desencantamento do Mundo na Dialética do Esclarecimento*. Revista Teoria & Sociedade, pp. 50-67, 2005.

²⁸ Como uma curiosidade, cabe lembrar que a primeira tradução brasileira dos versos de Friedrich Schiller é do também poeta, romancista, cronista, dramaturgo, tradutor, contista, folhetinista, jornalista e crítico literário, considerado, ainda, o maior nome da literatura brasileira, Machado de Assis. Como se sabe, Machado, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, foi eleito o seu primeiro presidente no ano de 1897. A tradução de *Os deuses da Grécia* é encontrada em *Falenas*, segundo livro de poesias da fase romântica machadiana, formado por 28 poemas, incluindo anotações do próprio escritor como, por exemplo, aquela na qual o autor carioca se refere ao poema daquele considerado um dos principais expoentes do *Weimarer Klassik*: “Não sei alemão; traduzi estes versos pela tradução em prosa francesa de um dos mais conceituados intérpretes da língua de Schiller” (Machado de Assis, 1870, pp. 28-31).

Para ambos, este processo de desencantar o mundo da obscuridade da magia, dos mitos e da imaginação, substituindo-o pela razão e o saber, praticou uma violência contra a natureza, dominando-a, para, de acordo com seu próprio programa, intentar libertar os homens. No entanto, neste processo de dominação da natureza em prol de uma libertação do sujeito, ocorreu também um processo de dominação do próprio sujeito, fato este responsável, de acordo com Adorno, pelo desencadeamento da irracionalidade da própria humanidade esclarecida. Tal questão diz respeito à consequência do progressivo domínio da natureza baseada numa certa concepção de realidade que desmitifica o mundo e ao mesmo tempo o re-mitifica de forma arbitrária, consideração esta, que ainda se apresenta enquanto forma coerente de análise crítica das sociedades contemporâneas. A propósito é por meio de carta aos seus pais²⁹, datada de 02 de maio de 1942, que Adorno, referindo-se ao processo de elaboração da *Dialética do esclarecimento*, informa que:

O trabalho, em um sentido bastante amplo, gira em torno da questão da 'Ilustração', do seguinte modo: a análise da forma positiva e negativa que a Ilustração adotou no pensamento filosófico atual nos servirá para desenvolver a partir do conceito, como meio, o que nós imaginamos saber sobre o estado atual do mundo e sobre as alternativas de saída deste impasse. A primeira das partes centrais, que agora começamos a redigir, se refere ao conceito filosófico de Ilustração, abordando o mito e o esclarecimento. Mas, por favor, não falem com ninguém sobre esse assunto, do tema escolhido, porque em Nova York, no Instituto, ninguém sabe nada sobre isso e só serviria para causar ciúmes (CP, p. 98)³⁰.

Com o escopo de considerar as atualizadas formas de produção e difusão da cultura via os recursos industriais avançados desenvolvidos em seu tempo, ambos os pensadores buscaram compreender aquilo que caracteriza o indivíduo sob a ótica de seu 'progresso' material, procurando este entendimento em seus primórdios, pressupondo uma imersão na própria história da humanidade. Ao entender o desenvolvimento do capitalismo sob as bases de um sistema de dominação constituído enquanto algo imune a sua própria superação, Horkheimer e Adorno identificaram como um desses mecanismos de controle o

²⁹ Título original: *Briefe an die Eltern 1939-1951*, publicado por Suhrkamp Verlag no ano de 2003.

³⁰ *Tradução da autora a partir da publicação em língua castelhana, do editorial Paidós SAICF.

complexo sistema que estabelece as bases para o entendimento da cultura como um produto de mercado incrementado pela totalidade dos *mass media* disponíveis, contextualizando assim o surgimento da noção de *Kulturindustrie*, criada nos anos 1940. Sobre esta questão, o próprio Adorno nos revela em seu ensaio *Breves considerações acerca da indústria da cultura*³¹ (*Resumé über Kulturindustrie*):

Parece que a expressão «indústria cultural» foi empregada pela primeira vez na *Dialética do Esclarecimento*, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdam. Em nossos esboços se falava em «cultura de massas». Substituímos esta expressão por «indústria cultural», para desligá-la desde o início do sentido cômodo dado por seus defensores: o de que se trata de algo como uma cultura que brota espontaneamente das próprias massas, da forma que assumiria atualmente a arte popular. Dela, a indústria se diferencia de modo mais extremo. Ela combina com 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. Setores que são entre si analogamente estruturados ou pelo menos reciprocamente adaptados. Quase sem lacunas, constituem um sistema. Isto lhes é permitido, tanto pelos hodiernos instrumentos da técnica, como pela concentração econômica e administrativa. Indústria cultural é a integração deliberada, pelo alto, de seus consumidores [...] O conceito de técnica na indústria cultural tem somente o termo em comum com seu correspondente na obra de arte. Aqui a técnica se refere à organização da coisa em si, à sua lógica interna. A técnica da indústria cultural, pelo contrário, sendo *a priori* uma técnica de distribuição e de reprodução mecânica, permanece sempre externa à própria coisa. A indústria cultural encontra um suporte ideológico precisamente no fato de que cuida em bem aplicar, com total consequência, suas técnicas aos produtos. Ela vive por assim dizer como parasita de uma técnica extra-artística, da técnica de produção de bens materiais, sem dar-se conta, do que a objetividade desta comporta para a forma intra- artística, e, além disso, para a lei formal da autonomia estética [...] A satisfação substitutiva que a indústria cultural procura com o sentimento confortante que o mundo seja ordenado precisamente do modo que ela sugere, engana os homens em relação à felicidade de que ela lhes simula. O efeito global da indústria cultural é o de um antiluminismo; nela o iluminismo (*Aufklärung*), como Horkheimer e eu tomamos o progressivo domínio técnico da natureza, torna-se engano das massas, meio para sujeitar as consciências. Impede a formação dos indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. Pois bem, esses seriam os pressupostos de uma sociedade democrática que somente indivíduos emancipados podem manter e desenvolver. Se se engana as massas, se pelo alto se as insulta como tal, a responsabilidade não cabe por último à indústria cultural; é a indústria cultural que despreza as massas e as impede da emancipação pela qual os indivíduos seriam maduros como permitem as forças produtivas da época (RuK, pp. 97-106).

³¹ O ensaio *Indústria Cultural*, assim traduzido no Brasil, foi, inicialmente, uma conferência radiofônica proferida por Adorno na *Internationalen Rundfunkuniversität des Hessischen Rundfunk* de Frankfurt, em Abril de 1963, sendo mais tarde publicada no livro *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*, editado pelo Editorial Suhrkamp, em 1967. Apresentada, com o título *Breves considerações acerca da indústria da cultura*, o fragmento do ensaio aqui presente tem como referência a publicação portuguesa *Sobre a indústria da cultura* (2003), da editora Angelus Novos, com transcrição e tradução de Maria Antonia Amarante (O texto pode ser encontrado em CCS I, pp. 295-302).

Esta longa citação pode servir como ponto de partida para o entendimento de um dos aspectos basilares do pensamento de Adorno: a crítica da situação paradoxal imposta pela sociedade massificada. Curioso notar que o termo indústria cultural foi intencionalmente elaborado a partir da conjugação de dois vocábulos que até então conotavam sentidos absolutamente contrários, resumindo o colossal distanciamento que a objetividade do processo industrial guardava do processo cultural subjetivo. Ou seja, enquanto à indústria dizia respeito uma totalidade de processos práticos objetivados à produção de mercadorias, à cultura concernia tudo aquilo ligado ao âmbito do espírito, da essência reflexiva, da criação e de tudo o mais que resumia um caráter não funcional. Aproximados com a proposital intenção de revelar o sentido desnaturado que adquiria tal consórcio, este recurso se deveu à constatação de que o próprio processo avançado de industrialização do capitalismo havia determinado, como consequência, um processo de coisificação da própria existência humana, alçada à condição de mercadoria.

No entanto, é importante pensar que aquilo que conotara sentido de estranhamento à época, nos dias de hoje, a lógica do desenvolvimento capitalista cuidou de transformar em um simples resumo de sentido comum, dando ao termo uma acepção positiva, ao contrário do que intencionaram seus formuladores. Isto se deve ao fato de que, apartado do contexto negativo que originou o conceito, à indústria da cultura hoje são atribuídas em termos generalizados as funções de desenvolvimento e difusão daquilo que se produz culturalmente, favorecendo inclusive a formação artística profissional e maiores oportunidades de trabalho em virtude da ampliação de mercado para o produto cultural. Numa tentativa de enfrentamento dialético com os objetos que hoje nos são impostos, aqui se faz a utilização do termo 'indústria da cultura', como possibilidade de devolução à reflexão negativa da noção de indústria cultural. Sobre isso, em seu livro *Adorno em Nova York: os estudos de Princeton sobre a música no rádio (1938-1941)*, a pesquisadora Iray

Carone, lembra que “há muito a investigar no mundo depois de Adorno”, sublinhando o fato de que:

[...] Se o conceito (ou teoria) nos desvela criticamente a função social de entretenimento e entorpecimento das massas, o objeto se multiplicou e se desdobrou em uma pluralidade de imagens dos produtos, dos meios e dos receptores das indústrias culturais. O conceito de indústria cultural, contudo, ao ser abstraído das indústrias culturais perde seu poder crítico e se degrada como mero conceito formal; as indústrias culturais, por seu turno, sem o poder crítico do conceito, não são relevantes para uma teoria crítica da sociedade. Os *media studies*, grosso modo, são um exemplo da falta de um enfoque crítico das culturas industriais. (Hoje se fala em *critical media studies* quando os estudos dos meios de reprodução técnica têm base na teoria crítica). Em suma, o conceito de indústria cultural tem de ser urgentemente confrontado com seu objeto, para que aquilo que foi criado como instrumento crítico da cultura não seja gloriosamente enterrado (Carone, 2018, pp. 98-99).

Em verdade, para além do referido fato, em um sentido comum, a atuação da indústria cultural resume, de uma forma ou de outra, expectativas comportamentais voltadas em geral para práticas de consumo de produtos, apresentando, de forma consequente, conteúdos irrisórios vocacionados para o universo vazio da diversão e do entretenimento, atuando sempre no plano da passividade, sendo esta a sua própria razão de existência. É dessa forma que, sob a aparência do passatempo inócua repousa, em verdade, o mundo explícito da mercadoria, reproduzido sob a égide de um universo ideológico que mascara e impossibilita o indivíduo ver com clareza a centralização dos sistemas hegemônicos.

Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer, que tanto se assemelha ao trabalho (ICS, p. 17).

Da mesma forma que o originalíssimo conceito de dialética sem síntese que irá fundamentar a elaboração de um *corpus* teórico estético alternativo ao pensamento filosófico clássico tradicional, pode-se dizer também que a consequência maior do legado marxista ao pensamento adorniano se dará com a elaboração da obra *Dialética do esclarecimento* (1944), estudo sobre mito e pré-história da subjetividade, que tem como

ponto de partida as ambiguidades da Modernidade cultural, bem como a inversão dos conceitos de objetividade e subjetividade, tendo em vista que um entendimento acertado sobre a relação entre sujeito e objeto envolve a percepção de que o sujeito já é mediado pela objetividade e que a objetividade está permeada pela subjetividade, decorrência histórica dessa dialética³².

A dialética, para Adorno, representava a possibilidade de desmitologizar, de desencantar uma totalidade de fenômenos estabelecidos no âmbito da contemporaneidade, considerando, como Hegel assinala em sua *Fenomenologia do Espírito*, que será mediante um movimento negativo contra o seu negativo que a inteligência se realizará e se dará um conteúdo, transformando o ponto de vista contrário em movimento próprio, ou ainda, exemplificado na forma tão cara ao Adorno compositor, pelas palavras do também hegeliano Karl Marx, na introdução de sua *Crítica da filosofia do direito de Hegel*: “[...] deve-se forçar essas relações petrificadas a dançar do modo pelo qual se lhes canta sua própria melodia!”³³ (Marx, *MEW* 1, p. 381). Por sua vez, para Horkheimer a dialética servia à teoria crítica ao demonstrar a possibilidade de uma reflexão que fosse além daquela estabelecida e polarizada de forma estreita tanto pela ciência quanto pela metafísica (Wiggershaus, 2002, p. 217). Não coincidentemente, é neste sentido que, para Adorno, a filosofia deve mais à arte - em especial à arte moderna - do que às ciências especializadas, caracterizadas por uma racionalidade instrumentalizada, sem restrições que levem em conta o conhecimento subjetivo.

6 - Filosofia da nova música: discurso solitário da arte autônoma

³² Albrecht Wellmer, em seu texto *Verdade, aparência, reconciliação: a salvação estética da modernidade segundo Adorno*, afirma que: “A *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer continua sendo um texto chave para se compreender a *Teoria estética* de Adorno. Na primeira, se desenvolve a dialética de subjetivação e objetivação e, na menor das hipóteses, insinua a dialética da aparência estética. A recíproca interpenetração de ambas as dialéticas é o motivo principal da *Teoria estética*” (Wellmer, 2004, p. 15). *Tradução da autora a partir do editorial madrileno Machado Libros.

³³ “[...] *man muß diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen ihre eigne Melodie vorsingt!*”. *Tradução de Rodrigo Duarte, a partir da edição alemã (1843), publicada em *Marx & Engels Werke* (doravante *MEW*).

“Concebido como desdobramento da *Dialektik der Aufklärung*” (FNM, p. 11), a *Filosofia da nova música* (1949) é um estudo-chave para a compreensão de uma estética crítica da música que determina a própria ideia de arte em um sentido historicamente configurado, considerando que cada momento histórico origina novas concepções relacionais com as obras de arte. Pode-se dizer que, com essa obra, Adorno inaugura uma nova forma de estética musical baseada no discurso solitário da arte autônoma, fundada na filosofia da história, o que o faz tornar-se um dos principais interlocutores da vanguarda musical surgida nos cursos de verão da cidade alemã de Darmstadt, onde participa desde seu retorno à Alemanha, durante os anos de 1950 e 1966, como professor, diretor, organizador de cursos e palestrante em seminários.

A gênese da participação de Adorno nos cursos de Darmstadt remonta a outubro de 1949, após 15 anos de exílio na Inglaterra e Estados Unidos. Durante a sua viagem de volta à Alemanha, Adorno faz uma escala em Paris, onde visita o amigo compositor, regente e teórico musical polonês René Leibowitz (aluno de Schoenberg e Webern e professor de Pierre Boulez) que o indica ao criador dos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, o musicólogo e crítico musical alemão Wolfgang Steineck, para atuar naquele evento já no ano de 1950. Daí em diante, Adorno participa de nove edições do curso, chegando, inclusive, a substituir Schoenberg na organização dos seminários de composição, em 1951. Faz-se lembrar de que neste mesmo ano, uma das conferências realizadas por Adorno, sobre a técnica dodecafônica e a prática compositiva de Webern, foi antecedida pela conferência do compositor e professor alemão radicado no Brasil, Hans-Joaquim Koellreuter³⁴.

³⁴ Vale lembrar também que Koellreuter foi aluno do regente alemão Hermann Scherchen (responsável por apresentar Adorno a Alban Berg, em 1924). Nos Trópicos, já radicado no Brasil, apresentou como tema a abordagem da ‘Nova Música’ Sul-Americana e brasileira de compositores como Camargo Guarnieri, Guerra Peixe e Claudio Santoro, entre outros. Como uma curiosidade adicional, cabe mencionar que Rodrigo Duarte

Sabe-se que para além da organização dos seminários de composição, Adorno também ministra aulas para importantes compositores herdeiros do dodecafonismo como: Pierre Boulez, Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen, com quem manteve relações nem sempre harmoniosas, de debates e discordâncias, realizando a crítica teórica e filosófica do já iniciado movimento de avanço daquilo que o filósofo denominava como ‘nova música’, ou seja, o advento do serialismo integral³⁵. Sobre essa questão o musicólogo Vieira de Carvalho confirma: “Adorno, na *Filosofia da Nova Música*, parecia prever o efeito que a recepção do dodecafonismo iria ter na nova geração de compositores europeus reunidos no círculo de Darmstadt, desde o final da década de 40” (Vieira de Carvalho, 2007, p. 62).

Além de Boulez ser citado em várias passagens de *Teoria estética*, Adorno dedica ao compositor francês o seu artigo intitulado *A forma na nova música*, no qual realiza uma crítica aos processos composicionais empreendidos pela geração formada nos cursos de Darmstadt, abordando especialmente a questão da desintegração da forma no conjunto da produção daqueles compositores, produção esta, segundo Adorno, constituída por meio de rupturas com o processo histórico. Sob essa ótica, o filósofo postula em seu artigo o quanto “é profunda a imbricação de tradição e inovação na forma” (EM I-III, p. 624)³⁶, reportando-se, como exemplo, ao conteúdo inovador da obra de Webern, apesar do mesmo utilizar-se de formas tradicionais como a sonata. E ao lembrar que “o mais frágil da nova música corresponde ao que Valéry chamava uma antiga necessidade” (EM I-III, p. 626)³⁷, Adorno, referindo-se à geração de Darmstadt, irá afirmar que na produção musical daqueles:

A tendência à desintegração se deduz, por sua parte, do problema formal. Corresponde ao necessário deslocamento do interesse composicional

frequentou os cursos intensivos que Koellreuter ministrou na cidade de Belo Horizonte no final dos anos 1970.

³⁵ Cf. *A dialética da composição musical em Theodor W. Adorno* (2015). A tese de doutorado defendida por Igor Baggio pode ser encontrada na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP.

³⁶ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *La forma en la nueva música*.

³⁷ *Idem a nota anterior.

propriamente dito, inteiramente abstrato e carente de solidez em relação a qualquer configuração herdada (EM I-III, p. 626)³⁸.

E conclui a afirmação, afirmando: “a situação em que chegou a música no desenvolvimento dos últimos vinte anos, precipitado até o limite da autocombustão, exige esclarecer a questão da forma”. E, ainda, que “o problema da forma deve designar algo mais preciso se quiser se comunicar para além de frases feitas”, uma vez que, “no problema da forma se esconde o caráter realmente não conciliado do universal e do particular” (EM I-III, p. 634)³⁹. Sobre Adorno, assim se referiu Boulez em seu artigo *L'informulé*, de 1985:

Poucas são, de fato, as pessoas que têm uma formação dupla, na verdade múltipla. Adorno nos deu um exemplo até agora único. Graças a sua dupla formação como filósofo e músico, ele substituiu não o músico, mas a própria música em seu contexto social [...] O que impressiona até agora é como as concepções de Adorno se enraizaram na análise das obras, nessa relação profissional com as partituras. Foi como compositor que ele observou o fenômeno de Schoenberg e o fenômeno de Stravinsky. Não importa se o compositor Adorno não pode ser colocado no mesmo plano do filósofo Adorno; o essencial é que suas visões filosófica e sociológica foram determinadas por uma relação profissional com as partituras. Quando escreve *Vers une musique informelle*, é novamente o compositor de outra geração, de outra formação, de outra cultura, praticamente, que fala. Ele sabe disso, ele não esconde; ele não pode participar dessa evolução que ocorre diante de seus olhos, mas ele entende isso [...] O seu profissionalismo ajuda-o a extrapolar a sua experiência passada a serviço de uma evolução da qual sonha, sem se afastar daquilo que é fundamental ao seu próprio período de formação, que delimita e limita o seu horizonte [...] Adorno, que muitas vezes tem sido acusado de ser excessivamente obscuro, eu o considero um professor de verdade, da verdade que aniquila o diletantismo, absolutamente (Boulez, 1985, pp. 28-29)⁴⁰.

E Luciano Berio, certa feita em entrevista concedida à Rossana Dalmonte, crítica musical do *Avanti!* (Jornal do PCI-Partido Comunista Italiano), ao ser questionado sobre uma possível concordância com a análise de Adorno a respeito das “categorias” em que ele dividiu os ouvintes de música - em sua obra *Introdução a sociologia da música* - responde:

Não, embora seja difícil rejeitar completamente qualquer coisa escrita por Adorno. Desconfio que as ‘classes’ e as ‘categorias’ de Adorno, descritas de maneira tão circunstancial e específica, não existem mais e que - nas formas de alienação paroxística analisadas por ele - jamais existiram [...]. A descrição que ele faz dos vários tipos de ouvintes de música assemelha-se demais a uma rigida

³⁸ *Idem a nota 37.

³⁹ *Idem a nota anterior.

⁴⁰ *Tradução da autora a partir do editorial francês Privat.

análise sociológica sobre os modos de escolher, não um objeto específico, como uma camioneta Fiat, um caminhão ou uma Masserati, mas sim o motor a explosão [...]. Depois, existe sempre aquela concepção monolítica, teutônica e, no fundo, um tanto fetichista da obra musical que diminui a credibilidade daquela pitoresca pesquisa sobre a audição musical. A obra musical, vista por Adorno, torna-se o lugar do encontro das impossibilidades, das frustrações e das contradições universais [...]. Talvez seja culpa de Adorno, sempre ele: esse grande advogado do tribunal da música, esse grande artista frustrado, esse modelador de poéticas. Foi Adorno quem ensinou aos compositores como se pode, com palavras, construir uma poética. Ele é que foi capaz, incansavelmente, de tornar verossímil e de inventar com palavras, relações entre o universal e o particular. Seus escritos sobre a música são de fato uma metamúsica, uma obra de arte, onde as ideias proliferam das ideias e não necessariamente da realidade musical (Berio, s/d, pp. 16-25).

Ainda, referindo-se aos escritos teóricos de Boulez, Berio declara: “como Adorno, ele [Boulez] também tende a fazer proliferar as ideias das ideias” (Berio, loc. cit.). Do mesmo modo, em relação a Adorno, Stockhausen relembra o debate ocorrido durante o seminário de composição do curso de Darmstadt naquele ano de 1951, referindo-se à crítica contundente feita pelo filósofo frankfurtiano à peça do compositor belga Karel Goyevaerts:

Em 1951, Goeyvaerts e eu tocamos sua sonata para piano [...]. Tocamo-na em público durante o seminário, e ela foi atacada violentamente por Adorno. Na época, Adorno era considerado uma autoridade sobre a vanguarda: tinha acabado de escrever *Filosofia da nova música* [...]. Ele atacou essa música de Goyevaerts, dizendo que era sem sentido, que estava em estado preliminar, que não estava composta, que era só um esboço para uma peça que ainda seria escrita [...]. Adorno não conseguia entendê-la. Ele disse: não há desenvolvimento motivico. Assim, fiquei lá no palco de calças curtas, parecendo um colegial, e defendi essa peça porque o belga não sabia falar alemão. Eu disse: mas professor, você está procurando uma galinha em uma pintura abstrata (Stockhausen, 2009, p. 46-47).

Sob uma ótica diferenciada àquela das vanguardas, ao incorporar novos problemas e expandir a noção de arte, Adorno objetiva dar um novo sentido (histórico-estético) a uma obra por meio da assimilação do material artístico - e não o contrário -, ampliando seu sentido para discursos mais próprios a uma ideia de Modernidade. Assim é que, por exemplo, ao propor em sua *Filosofia da nova música* “a organização integral da obra de arte” (FNM, p. 50), pode-se dizer que Adorno participa, em termos de confrontação, do processo que irá culminar com o alargamento do princípio dodecafônico da série, que possibilitou o seu desdobramento em termos generalizados, abarcando os parâmetros

rítmicos, de timbre e demais elementos da composição⁴¹. Ora, se Freud dizia que nosso inconsciente trabalha com os dejetos do mundo sensível, Adorno recupera esses ‘dejetos’ da experiência artística e os reconfigura numa grande obra, rompendo com uma totalidade de parâmetros pré-estabelecidos.

7 - *Minima moralia*: a axiologia negativa

A *moralia* é um tema presente na filosofia ocidental desde antanho, presente em fontes hebraicas, gregas e latinas como o *Livro dos Provérbios* e obras de referência de Aristóteles, Plutarco e Gregório Magno⁴². É dessa tradição que Adorno se utiliza para compor a sua *Minima moralia* (1951), cujo título remete destacadamente à *Magna Moralia* de Aristóteles, obra clássica que aborda questões éticas e morais, a bem lembrar, sempre em sentido filosófico. Talvez como alusão à pequenez de um mundo no qual “as ordenações práticas da vida, que se apresentam como se favorecessem os homens, abandonam os homens à penúria na sociedade aquisitiva” (afor. 20), o filósofo frankfurtiano atribui à sua *Moralia* uma condição mínima sob a ótica da própria dimensão deste mundo. Assim é que nesta obra, escrita entre 1944 e 1949 à época de seu exílio nos Estados Unidos, Adorno alude à integridade da vida como algo não mais possível de ser vivida em um mundo que não é mais do humano, sob a impressão de que nada mais resta além do que expressar negativamente uma imagem da utopia através da crítica às formas de vida industrial no mundo danificado, onde não só “a vida não vive” como aparenta não ter mais como ser vivida. “Supor que pela objetividade crescente o pensamento se

⁴¹ A propósito, Adorno lembra que “deve-se a Stockhausen a noção de que toda estrutura rítmico-métrica, do atonalismo e do dodecafonismo schoenberguiano, não deixa de continuar sendo, em certo sentido, tonal” (EM I-III, p. 509). *Tradução da autora a partir da edição madrilinha AKAL - do fragmento *Vers une musique informelle*.

⁴² Respectivamente: *Magna Moralia*, escritos éticos, atribuído a Aristóteles; *Moralia*, coleção de escritos éticos, de Plutarco; *Moralia em louvor*, interpretação da história de Jó descrevendo, entre outras, como Deus comprova sua fidelidade à Torá, de Gregório Magno.

beneficie com o declínio das emoções ou sequer fique indiferente a isso é mais uma expressão do processo de embrutecimento” (afor. 79).

Considerada como um exemplo de filosofar por aforismos⁴³ e uma espécie de desdobramento da parte aforística de *Dialektik der Aufklärung*, a *Minima moralia* foi dedicada ao amigo e colaborador Horkheimer em seu quinquagésimo aniversário, “com gratidão e promessa”, inscrita como uma epígrafe para a seguinte sentença:

A triste ciência da qual ofereço algo ao meu amigo concerne a um domínio que por tempos imemoriais contou com o específico da Filosofia, mas que desde a transformação desta em método foi relegado ao menosprezo intelectual, ao arbítrio sentencioso e, finalmente, ao esquecimento: a doutrina da vida certa (MM, p. 9).

Não por outro motivo, Adorno ressalta que o livro testemunha um diálogo interior com o amigo, sendo difícil encontrar nele qualquer tema que não pertença da mesma forma ao universo de ambos os colaboradores. Com o subtítulo *Reflexões a partir da vida danificada*, Adorno assinala que “o olhar sobre a vida transferiu-se para a ideologia, a qual esconde que não há mais vida”, referindo-se à “relação entre vida e produção como se a primeira fosse mera aparência efêmera da segunda” (MM, p. 29), advertência essa dimensionada em um sentido não conformista e essencialmente dialético. A esse propósito, Adorno adverte que “entre as tarefas da lógica dialética está a remoção dos últimos traços do sistema dedutivo, junto com os últimos gestos advocatícios do pensamento” (afor. 44). Assim é que, segundo o filósofo, a obra, além de buscar seus fundamentos gerais no método hegeliano, procura o equivalente de sua escrita aforística naquilo que em sua *Fenomenologia do espírito* Hegel designa por “conversação”, uma vez que “a teoria dialética, que abomina toda e qualquer singularidade solta, não pode por isso aceitar aforismos como tais” (MM, p. 10).

⁴³ Indagar sobre as origens dos aforismos remete à aurora dos tempos imemoriais perdidos na própria história humana. Transmitidos desde as mais diversas épocas pelos mais remotos povos, se conhecem exemplos de aforismos registrados há 3000 anos a.C. entre os povos egípcios, chineses e indianos, bem como os hebreus, principalmente no Livro dos Provérbios do Antigo Testamento, propagando ideias e saberes tanto filosóficas quanto morais, devendo, no entanto o estabelecimento de suas formas literárias aos gregos antigos.

Do grego *aphorismós*, significando delimitação ou definição concisa, tal forma de construção é caracterizada por pensamentos fragmentários, lacônicos, bastante ligados a um sentido prático, explicitando sempre advertência, regra ou princípio moral. Lançando mão de categorias lógicas objetivas, os aforismos, assim como outras diferentes locuções, entre máximas, rítoes, anexins, mnemônias, apotegmas, adágios, provérbios e axiomas, advertem, instruem, orientam, aconselham, ensinam e até mesmo ordenam, recorrendo, para tal, às formas imperativas de expressão, cristalizadas com grande eficácia nos diversos pensares e falares tradicionais. Assim é que como exemplo de aforismo tem-se a sentença grega “nada pode ser e não ser simultaneamente”, que condensa complexa compreensão filosófica, assinalando o conhecido princípio grego da não contradição.

Apesar de sua diversidade temática, *Minima moralia* procura constituir seus aforismos não no sentido de uma abordagem de difícil compreensão, talvez objetivando, ao contrário, possibilitar ao leitor uma sua própria possibilidade de reflexão singular, bem ao modo daquilo que o filósofo preconiza em termos de fruição da arte. Relacionando aspectos estético-literários em suas formas de expressão, Adorno, mediante uma escrita originariamente oralizante⁴⁴, estabelecida dialeticamente como elemento próprio da experiência humana, parece considerar a forma narrada por aforismos como algo equivalente à transgressão de verdades institucionalizadas.

Se a palavra escrita codifica o estranhamento das classes, então este não é revogável por regressão à palavra falada, mas só no modo consequente da mais rigorosa objetividade da linguagem. Somente a fala que subsume em si a escrita libera a fala humana da mentira de que já seja humana (afor. 65).

Partindo de situações metafóricas reconhecidas como parte do desejo humano de estabelecer vínculos, entende-se que a forma aforística de Adorno estabelece, para além

⁴⁴ A propósito, vale lembrar que a passagem da oralidade para a escritura resume um complexo procedimento técnico de recriação que consiste em verter uma voz para o universo textual, processo esse no qual a matriz, originalmente performática, cede espaço para uma sua transformação em termos sógnicos. Por meio do trasladar de uma linguagem a outra, se constrói outra forma de apreensão de um mesmo conteúdo, modificado em termos de linguagem.

das questões de ordem históricas, um olhar estético-cultural, característico de uma escrita poetizada que mantem, por assim dizer, um tom de *magister dixit*, conferindo uma unidade expressiva de diferentes campos de conhecimento. Ao promover diferentes possibilidades de transcender seus próprios limites, a escrita adorniana por aforismos exerce influência sobre a reflexão estética e o rigor ético, devido, em parte, à amplitude estrutural que a mesma apresenta, abarcando a totalidade das relações entre diferentes códigos sociolinguísticos. Com isso, pode-se dizer que os aforismos de *Minima moralia*, para além da forma atraente de transmitir conhecimento por meio do seu extraordinário aspecto comunicativo, possibilitam ao indivíduo, através de formas simbólicas consideradas típicas de saberes não hierarquizados, uma capacidade de abstração e apreensão do mundo, atributos estes que conferem notadamente àqueles escritos enriquecimento expressivo de ordem subjetiva.

Sob essa ótica, adverte Adorno que “o ponto de partida de *Minima moralia*, precisamente a tentativa de expor pelo prisma da experiência subjetiva momentos da filosofia compartilhada, faz com que as peças não pertençam inteiramente à filosofia, da qual não obstante fazem parte” (MM, p. 13). Pautada por considerações sociais e antropológicas, as referências da obra abarcam a estética, a ciência e a psicologia, sempre com ênfase no sujeito, não pretendendo nunca apresentá-las enquanto algo acabado, talvez como um antídoto contra a “reprodução da própria vida sob o monopólio da cultura de massa” (afor. 13). Com o advento da era tecnológica e da consequente afirmação de escrituras imagéticas hauridas como forma balisadora de compreensão hegemônica da realidade, pode-se notar que a forma aforística de comunicar perde seu significado, desaparecendo com elas a transmissão de valores socioculturais que, opostos à sentença comum assegura o “vale o que está escrito”, se constituem tão somente a partir do aspecto fonético da palavra. Assim, em a *Minima Moralia* Adorno parece querer realizar como tese

a utopia de uma humanidade utópica. “Não há vida verdadeira em uma vida falsa” (afor. 18).

8 - *Dialética negativa: espelhamento da reflexão*

Partindo de uma trajetória de estudos tanto sociológicos quanto musicais, desde seus cursos de dialética, ministrados no Instituto para Pesquisa Social, até à formulação do seu conceito de dialética da não identidade, é a partir da década de 60 que Adorno passa a ser reconhecido como filósofo, por meio da elaboração de sua conhecida obra iconoclasta, marcada pelo desenvolvimento de uma crítica a Hegel, culminando conseqüentemente na sua dialética não determinada.

Imediatamente após a volta do exílio em 1949, Adorno retoma o cargo de docente que havia perdido desde a consolidação das Leis de Nuremberg em 1935, as quais, como se sabe, estabeleciam que a comunidade judaica devesse ser privada de seus direitos de cidadania. De volta à sua cidade Natal e à Universidade de Frankfurt, substituindo o seu amigo Horkheimer no curso de inverno daquele ano, Adorno ministra aula sobre a dialética transcendental em Kant e daí então, até a sua morte no final dos anos 60, não mais abandona a cátedra⁴⁵.

No ano de 1958, entre os meses de maio a julho, Adorno ministra o seu primeiro curso dedicado à ideia de dialética, analisando o seu desenvolvimento histórico desde Platão até Hegel. Denominado *Introdução à dialética*, o referido curso abordou, em vinte aulas diferentes, temas como: a natureza dupla da dialética; o método dialético das ideias de Platão; as críticas a uma filosofia primeira e ao conceito tradicional de sistema; a ideia de negação determinada; a relação entre tese, antítese e síntese; a crítica de Hegel à dialética transcendental de Kant; a contradição como princípio de unidade; os conceitos de

⁴⁵ Assim é que a partir de 1950 retoma seus cursos na Universidade, realizando entre aquele ano e 1968, seis cursos sobre estética e três sobre relações entre filosofia e sociologia, em 1960, 1964 e 1968, entre outros dedicados à Crítica da razão pura de Kant, em 1959, à teoria do conhecimento e, muito especialmente, à dialética, esse desenvolvido nos anos de 1958 e 1960/61.

identidade e não identidade; a hipóstase metafísica da totalidade; as críticas imanente e transcendente, etc. Cabe assinalar que neste curso Adorno fala tão-somente uma vez sobre a dialética da Antiguidade e ainda assim com algumas ressalvas: “O conceito de dialética, tal como nos foi transmitido da Antiguidade não tem nada a ver com esse conceito genérico de um pensar distanciado das coisas, que culmina em mero sentido conceitual, é muito diferente daquele a que eu me refiro” (ID, pp. 31-32)⁴⁶. Isto se deve ao fato de que ao não corroborar com a noção de dialética de Platão, Adorno enfatiza a necessidade de exposição do pensamento moderno que encerra o tema, sustentando a ideia de que o conceito de dialética só pode ser repensado a partir de Hegel, a quem considera seu maior representante. Tal fundamentação é elucidada em sua segunda aula, ministrada em 13 de maio daquele ano:

Por um lado a dialética é um método de reflexão e é, por outro lado, a tentativa de fazer justiça a uma determinação, uma qualidade, uma peculiaridade da essência da coisa própria a ser considerada. Assim Hegel expressou ao cunhar o termo: ‘movimento dos conceitos’ no prólogo da sua Fenomenologia do Espírito, se bem que em Hegel, precisamente conceito significa duplo, quer dizer, por um lado o conceito que outorgamos às coisas, ou seja, a concentração de momentos exercida metodicamente a partir de nós, e por outro lado a vida das coisas mesmas; pois, o conceito de uma coisa é em Hegel, tal como vocês entenderão mais adiante, não meramente o conceito extraído das coisas, senão aquilo que vai constituir na realidade a essência da coisa mesma (ID, pp. 37-38)⁴⁷.

Posteriormente, entre os anos de 1960 e 1961, Adorno ministra novo curso sobre o tema, dessa vez, intitulado *Ontologia e dialética*, sendo este dedicado à crítica à ontologia, ao positivismo e seu conceito insuficiente de mundo e verdade. Na oportunidade aborda, entre outros, tópicos como: o pensamento lógico; o aspecto positivo da continuidade; a definição como forma; os pensamentos dedutivo e indutivo e o caráter coercitivo da lógica, entre outros. Cronologicamente, ambos os cursos, *Introdução à dialética* e *Ontologia e dialética*, irão contribuir para a feitura de sua obra maior: a *Dialética negativa*, onde expõe a sua ideia própria de dialética. Como se sabe, a referida obra, publicada em 1966,

⁴⁶Apontamento taquigráfico da lição de número 1, de 08 de maio de 1958.

⁴⁷*Tradução da autora a partir da edição portenha Eterna Cadêcia.

pretende libertar a dialética da natureza positiva que lhe é atribuída desde Platão, quando, já em seu prefácio, Adorno afirma que “a expressão «dialética negativa» subverte a tradição” (DE, p. 7), significando dizer que somente a negação irá promover “uma crítica tanto ao conceito de fundamento quanto ao primado do pensamento do conteúdo” (DE, loc. cit.).

Sob essa ótica, Adorno afirma que “tudo está em processo de constante devir”, caracterizando sua *Dialética negativa* como indispensável para uma outra forma de reflexão, isto é, a de um pensar crítico que está para além da teoria do conhecimento. Desta forma e conforme mencionado repetidas vezes nas trocas de correspondências entre ele e Horkheimer desde os anos 40, o programa de pensar hegelianamente em oposição ao próprio Hegel passa a existir, partindo da necessidade de reformulação dos pressupostos da própria filosofia hegeliana, como por exemplo, o de ruptura da identidade entre sujeito e objeto, uma vez que essa identidade implicava na supremacia do sujeito do idealismo e, nesta perspectiva, deixava de ser uma identidade como tal. Ao mesmo tempo, sua crítica à Hegel gira em torno do problema do espírito absoluto, significando dizer que Adorno tem como intento revogar a supremacia do espírito, estando ele em plena concordância com aquilo que Horkheimer lhe escreve em carta datada de 08 de maio de 1949:

Os homens devem forçar os homens a forçar a natureza, caso contrário a natureza forçará os homens. Este é o conceito de sociedade. Nossa tarefa específica é a de reconhecê-lo com precisão em seus condicionamentos, mas sem o espírito postulado por Hegel (Horkheimer apud Dimópulos: ID, p. 15)⁴⁸.

Em Hegel, a passagem para o espírito absoluto havia posto em dúvida a sobrevivência da continuidade do movimento na dialética e em última instância da própria dialética. Por isto, em certo sentido, no intuito de manter a dialética viva haveria que reformulá-la. Já em fins dos anos trinta, Horkheimer, discutindo sobre a necessidade de alterar o sentido tradicional atribuído à dialética, propõe denominá-la “dialética aberta”.

⁴⁸ *Idem a nota anterior.

Por sua vez, apesar de Adorno utilizar, de passagem, esta denominação em algumas de suas aulas, a partir de 1939 ele parece haver resistido em aceitá-la. De fato, a grande influência e banalização posteriormente exercida e atribuída ao conceito de 'abertura', inclusive sua vertente a partir de Heidegger, parece ter dado razão à resistência de Adorno, que tendia a pensar uma ideia de dialética modificada seguindo, até certo ponto, a grande tradição da teologia negativa. A negação determinada, chave para o devir da fenomenologia de Hegel, invalidada pela identificação final do espírito absoluto, deveria adquirir primazia. O caminho seguido foi marcado então pela negatividade.

Como é notório, o conceito de dialética negativa, ou seja, a dialética sem síntese nega o princípio lógico-matemático segundo o qual a negação da negação é afirmação, uma vez que a ideia de negação da negação como positividade significa a quintessência do ato identificador, ou, em outras palavras, o princípio formal reduzido à sua configuração mais pura. Com isto, a supremacia da dialética contrai o princípio antidialético que, segundo a razão normativa matemática, computa menos com menos como mais. Para Adorno, se o todo é negativo também será negativa a negação das particularidades que tem sua síntese nessa totalidade. Em outras palavras, o único positivo nessa totalidade seria a negação determinada, a crítica, e não um mero resultado de signo invertido.

A escritora e tradutora Mariana Dimópolus, no prefácio da edição portenha dos Cursos de Dialética, afirma que o conceito adorniano de negatividade adquire um sentido amplo, ainda que divisível pelo menos em torno de dois grandes polos de significado, ou seja, o do não-ser e o do não-dever-ser. Ainda segundo a autora, desde os anos oitenta identifica-se nos estudiosos de Adorno uma tendência a interpretar o conceito de negatividade em termos do não-dever-ser, retirando de sua teoria o sentido radical do conteúdo crítico da sociedade e com isto sua maior ou menor ligação com o marxismo, interpretando, ao fim das contas, a negatividade em um sentido eminentemente moral,

fundamentando seu ponto de vista baseado no quadro político em que imergiu a Europa nas últimas décadas do século XX.

Paralelamente, pode-se dizer que a negatividade em Adorno constitui a própria reflexão, uma vez que espelha uma escrita e o seu contrário, analogamente a uma imagem refletida no espelho que já traz consigo o seu oposto, justificando assim o próprio sentido etimológico da palavra reflexão, ou seja, o ato de refletir o seu contrário, caracterizado como razão crítica. Portanto, isso equivale dizer que não se trata unicamente de um movimento a partir da contradição que se encerra no fim da uma sucessão afirmativa do esquema da triplicidade tese, antítese, síntese, como em Hegel. Ao contrário, é a determinação da negação que enseja o conceito modificado de dialética, isto é, a sua *Dialética negativa*.

9 - Teoria estética como decifração de enigmas

Como conhecido, Adorno planejou durante longo período a elaboração de um livro sobre Estética, objetivando, entre outros, abordar a relação entre estética e filosofia em uma perspectiva atual, conforme bem lembra Silvia Schwarzböck, na *Apresentação* dos Cursos de Estética do filósofo, referindo-se ao acentuado teor hegeliano adotado por Adorno em sua *Teoria estética*: “Por isso Adorno é mais hegeliano em *Teoria estética* do que em *Dialética negativa*. Também por isso, em sua filosofia da arte não faltam nem a arte nem a filosofia” (Schwarzböck - Prólogo: Estética 1958/59, 2013, p. 36)⁴⁹.

A gênese da *Teoria estética* pode ser atribuída aos cursos que Adorno ministrou na Universidade de Frankfurt, após o retorno de seu período de exílio na Inglaterra e Estados Unidos. Ao todo foram realizados seis cursos de estética, além de outros, iniciativa esta na qual o filósofo, desde pelo menos o ano de 1956, foi reunindo anotações fundamentais que serviram de base para levar a termo o seu projeto teórico. Mariana Dimópulos assim

⁴⁹ *Tradução da autora a partir do editorial portenho Las Cuarenta.

recorda: “Adorno ministrava suas aulas teóricas baseando-se em brevíssimas anotações, sem ler nada além do que as citações de outros autores” (Dimópulos - Prólogo: ID, p. 16)⁵⁰, o que denota a capacidade do filósofo para um, por assim dizer, pensar em movimento que em muito evoca a própria dinâmica do fazer artístico.

Opus postumum (1970) em que Adorno estabelece de forma paratática e com equivalente importância uma cadeia de intrincados elementos utilizados para sua interpretação, disposto de maneira concêntrica e constituído como decifração de enigmas, pode-se dizer que a *Teoria estética* se constitui como o ponto de chegada de toda a sua reflexão filosófica. De acordo com Rodrigo Duarte, “por mais que Adorno reconheça a dificuldade de tal empreendimento, ele defende a tentativa de uma incorporação, na escrita filosófica, do momento mimético subsistente em todas as manifestações estéticas, sem que a filosofia torne-se ela própria arte”, concluindo com uma citação do filósofo frankfurtiano, segundo a qual “o momento estético [...] não é acidental à filosofia” (Adorno apud Duarte: cf. *Reflexões sobre dialética negativa, estética e educação*, p. 20).

Por sua vez, ao referir que a necessidade de uma experiência artística viva é o que irá demandar uma teoria estética e não a proclamação de “falsas regras estáticas”, exterior a ela, Adorno, tendo como exemplo a música, afirma:

Não é isso que tem de ser restabelecido, nem seu gosto requintado, nem suas leis eternas. Ela só tem início com a extinção de tudo isso. Tampouco há de ser deduzida de forma absoluta pela filosofia nem por uma ciência da arte empírico-descritiva. Seu meio seria a reflexão da experiência musical em si mesma, de tal modo que seu objeto não seria apresentado como algo simplesmente a ser descrito, mas decifrado como um campo de força (EM I-III, p. 548)⁵¹.

É no âmbito de tal dimensão utópica que a arte se apresenta enquanto possibilidade de autonomia para o sujeito pleno em sua individuação social, liberto de todo sistema arbitrário que impinge a ele um estado regressivo. Como sugere o próprio Adorno, os entraves existentes na relação entre sujeito e objeto só podem ser ultrapassados por aquilo

⁵⁰ *Tradução da autora a partir da edição portenha Eterna Cadência.

⁵¹ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Vers une musique informelle*.

que está presente nas obras de arte, como conciliação entre o que é ilusório e o que é real. Sob essa ótica, Adorno alega que a obra de arte reflete o quanto de verdade existe na sociedade, apesar do sujeito que não reconhece tal verdade por ser ele mesmo essa não verdade. Assim, na medida em que “a arte dirige-se à verdade”, tal potencial se caracteriza enquanto dupla função, tanto em um sentido realista quanto de utopia, tendo em vista que (dialeticamente) cabe à arte revelar a realidade como ela é e ao mesmo tempo assinalar em potencial a superação de tal condição, apontando para aquilo que ela pode vir a ser. E no que respeita à verdade da arte, ela é tanto o que resume a sua imanência quanto o que a dimensiona socialmente, dada enquanto síntese de uma relação dialética.

Nesse sentido particular, compreende-se que a experiência estética, diferentemente da experiência social, pressupõe a supremacia do individual sobre o coletivo e não o contrário, dimensionando a experiência estética, em termos de singularidade subjetiva, para além do sentido de coletividade que caracteriza a sociedade massificada como um todo uniforme. Em outras palavras, e, para não dar uma impressão equivocada de que Adorno defende o subjetivismo na criação artística, o que - se sabe - não é o caso, entende-se, que, sob este enfoque, no que respeita à arte, Adorno se refere “à preponderância da personalidade sobre o preceito coletivo” (D, p. 17)⁵², significando dizer, que essa experiência de ordem singular, caracterizada pela não identidade com a totalidade do sistema massificado hegemônico, parece não ser mais possível em uma sociedade unânime. Aliás, é sob esta mesma ótica que Schoenberg, em carta datada de 26 de junho de 1945 dirigida ao jornalista socialista austro-americano William Schlammm irá formular a controversa sentença de que “se é arte não é para as massas e se é para as massas não é arte” (Schoenberg apud Leibowitz, 2001, p. 21), dimensionando a arte para além daquilo

⁵² *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *La musica en el mundo administrado*.

que se estabelece no âmbito totalitário do gosto coletivo, meramente conceitual, mais afeito a tudo que remete à produção reificada de massa.

Igual tensão entre particular e universal é o que irá determinar também a própria dialética da arte, definindo, enquanto contradição, a sua separação do mundo real, ou seja, em outros termos, a negação do princípio de realidade que faz da arte a representação perfeita do mundo real imperfeito, sendo esse o seu duplo caráter. Significa dizer que a arte, enquanto algo não existente no plano do real se serve de elementos da realidade para determinar a sua existência, e nestes termos, segundo Adorno, “a arte desperta do encantamento o mundo desencantado” (TE, p. 96).

Entendendo Adorno que “a arte é a intuição de algo não intuitivo, é semelhante ao conceito sem conceito” (TE, p. 152), alude ao fato de que “a arte opõe-se tanto ao conceito como à dominação, mas, para tal oposição, precisa como a filosofia, dos conceitos” (TE, p. 152), significando dizer que a arte precisa resistir a uma definição e que, como tal, deve procurar o seu entendimento por meio de uma constelação de elementos históricos que está em constante transformação. Esses elementos históricos estão no cerne de muitas das questões que aferem legitimidade à reflexão estética do filósofo. Com isso, longe da intenção de criar uma outra teoria sobre arte, Adorno, em sua *Teoria estética*, propõe uma reflexão sobre a experiência provocada por meio das modernas expressões artísticas⁵³

⁵³ Sobre a questão, Oneide Perius comenta: “O conceito de expressão artística, comumente, era compreendido como algo totalmente dependente da subjetividade do artista. Nesse caso é Theodor W. Adorno que nos mostra com clareza, no âmbito da arte moderna, que as formas artísticas possuem uma objetividade que vai muito além de um momento meramente subjetivo. Neste sentido, os grandes representantes da arte moderna são, exatamente, aqueles que captaram esta dimensão, mergulhando no material (formas de expressão) e, a partir de sua lógica interna objetiva, desdobrando as potencialidades nelas contidas. Ainda assim, tanto no âmbito da arte como no da filosofia não se trata, de modo algum, de eliminar o papel do sujeito. Trata-se, apenas, de situar a sua real condição”. E, “parodiando Nietzsche”, Perius lembra uma emblemática afirmação do filósofo prussiano: “uma subjetividade «pura» é, neste sentido, a pura mentira «*Der reine Geist ist reine Lüge*»” (Perius, 2013, p. 19).

tendo em vista a necessidade de uma nova forma de pensar a arte que permita manifestar todo o seu campo de tensão e sua possibilidade de reflexão⁵⁴.

O principal assunto da sua *Estética* é, certamente, o estético⁵⁵. Este último entendido como o ponto de negação; como a não-verdade do conceito; como aquilo que está para além da linguagem; como potencialidade que subverte o que se encontra aprisionado pelo excesso de realidade; como aquilo que possibilita ao indivíduo autônomo um nível de fruição oposto à massificação do prazer coletivo. Se para Adorno não cabe à reflexão estética mudar o mundo, ela pode, sim, ativar a consciência do sujeito que pode promover mudanças no mundo, possibilitando recuperar a experiência vital, a potencialidade do sentido, isto é, o qualitativo estético.

Assim, o filósofo elabora a sua *Teoria estética*, procurando refletir sobre a sociedade em seu movimento autônomo, no rigor do movimento dialético, objetivando entender a sua configuração histórica como possibilidade expressiva. Para isso, propõe ao seu leitor uma análise das questões sociais da arte, desde o seu conteúdo mais íntimo até a sua mais complexa exteriorização: sua *apparition*. Conforme Adorno:

O fenômeno do fogo de artifício, que, por causa do seu caráter efêmero e enquanto divertimento vazio, dificilmente foi julgado digno de consideração teórica, é prototípico para as obras de arte; só Valéry desenvolveu reflexões que, pelo menos, dele se aproximam. O fogo de artifício é *apparition*: aparição empírica liberta do peso da empiria, enquanto peso da duração, sinal celeste e produzido de uma só vez, *Mené Teqél* [*⁵⁶] escrita fulgurante e fugidia, que não se deixa ler no seu significado. O isolamento da esfera estética na total gratuidade de um efêmero absoluto não pode servir-lhe de definição formal. Não é pela perfeição elevada que as obras de arte se separam do ente indigente, mas

⁵⁴ Os autores Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, responsáveis pela mais nova edição da *Teoria estética* em língua italiana, assim falam: “A obra de arte se configura, nesse pressuposto, mais como um campo de forças, que de tempos em tempos deve ativar uma certa polaridade, do que como uma formação quase orgânica em sua realidade individual” (Desideri & Matteucci, pp. XV).

⁵⁵ Sobre isso, Desideri e Matteucci, afirmam: “é necessário ultrapassar a ambiguidade semântica que caracteriza em Adorno o uso do termo <estética> [...] É necessário ir além do sentido tradicional da dialética estética e ver como nele se abre a possibilidade para pensar uma dialética do estético *stricto sensu*” (Desideri & Matteucci, p. XVII). *Tradução da autora a partir do editorial italiano Einaudi.

⁵⁶ A propósito, com a utilização do termo bíblico *Mené Teqél*, significando destino fatídico, alude Adorno à profecia de Daniel - hebreu de linhagem nobre, levado de Judá, feito prisioneiro do império Babilônico por Nabucodonosor (aproximadamente 605 a.C.) - referindo-se ao fim do império de Baltazar (ou Belsazar, forma hebraica do nome acádio Bel-Sarra-Usur). *A nota da autora faz menção ao Antigo Testamento, inscrição do livro bíblico de Daniel (Beltessazar) Dn, 5: 25-28: “*Mene, Mene, Tequel, Parsim*”.

de modo semelhante ao fogo de artifício, ao atualizarem-se numa aparição expressiva fulgurante. Não constituem apenas o outro da empiria: tudo nelas se torna outro. A isso aspira com toda a força a consciência pré-artística nas obras de arte (TE, p. 129).

Paradigma da estética adorniana, o conceito de fogos de artifício remete à questão da *apparition* da arte, ou seja, àquilo que determina dialeticamente a aparência da arte enquanto a sua própria aparência, a sua própria imagem. Em outras palavras, a sua aparência não é um aspecto da realidade, mas algo que se integra à realidade, significando dizer que a arte não é uma imagem do mundo real, mas algo que se caracteriza, em sentido efêmero, como um fulgor que ilumina e em seguida perde seu brilho. Sobre a questão, aludem os autores Desidere e Matteucci à necessidade de:

[...] pensar a obra de arte em sua imanência, mas forçando-a a uma conceituação mesmo sabendo que esta, desde a sua existência e na aparência da qual vive sua vida paradoxal, é algo que está para além do conceito. Pensar a obra de arte, sem ceder ao apelo fácil do gosto e da empiria, tendo em mente o fato de que neste há um momento que se recusa à reflexão e à mediação. Pensar a arte não como essência abstrata ou *a priori*, mas no intrincado aspecto fenomênico de suas manifestações históricas (Desidere & Matteucci, p. IX)⁵⁷.

Oposto a isso, entende-se que a fruição da obra adquire um sentido que está para além daquilo que a dimensiona enquanto arte. Transformada em objeto formatado para o senso comum do indivíduo semiformado pela sociedade unânime, neste contexto, equivale dizer que a obra perde o seu sentido expressivo em prol de uma experiência pseudointeressada, mais afeita a tudo o que é extrínseco a ela, fundamentada pela empatia que o prazer instantâneo e transitório suscita ao receptor desatento. Em vista disso, Adorno se preocupa cada vez mais com aquilo que a arte, transformada pela indústria da cultura, pode vir a ser: um mero produto de consumo, uma vez que a experiência do sujeito, salvaguardada pelo autor, torna-se tema ordinário frente aos interesses da indústria e do mercado da arte. É nesse contexto que a arte pode voltar-se contra a sua própria história, ou

⁵⁷ A citação refere-se à introdução da última versão em língua italiana (até então) da *Teoria estética*, publicada pelo editorial Einaudi no ano de 2009, com tradução de Giovanni Matteucci. A apresentação da referida publicação, como pontuado em nota (p. IX), é “fruto da estreita colaboração entre os organizadores”, sendo a primeira parte referente às considerações de Desideri e as partes segunda e terceira, consecutivamente, referentes aos escritos e apreciação de Matteucci.

seja, contra o próprio sentido daquilo que a constitui no presente em conexão com o passado.

Sendo uma das obras filosóficas mais importantes do século XX, a *Teoria estética* de Adorno, discute questões fundamentais ligadas à arte e sociedade, estado da arte, seu caráter enigmático, categorias do belo, do grotesco e do feio, da aparência e *apparition*, da expressão e construção, da relação sujeito-objeto, do universal e particular, entre tantos outros, abordando temas como a perda da evidência da arte; teor de verdade; “prazer artístico”; racionalidade estética e crítica; relação com a tradição; técnica e tecnologia; conceitos de belo artístico e belo natural; forma e conteúdo; expressão e mimese; intenção e sentido; historicidade e progresso da arte; material artístico, produção e recepção; dialética da experiência estética, entre outros de importância capital para se compreender tanto a arte de hoje quanto aquela vindoura, a do presente-amanhã, incluindo sobremaneira o conceito fundamental de *Entkünstung da Arte*, em sua imersão computacional.

Capítulo II: Transfiguração da realidade social

Corifeu – Então o fogo luminoso, Prometeu, está hoje nas mãos desses seres efêmeros?

Prometeu – Com ele aprenderão a praticar as artes.

[Ésquilo – Prometeu Acorrentado]

O entorno do século XV⁵⁸ se apresenta como marco generalizado do estabelecimento e organização das instituições universitárias na Europa. Como se sabe, criadas para o estudo do direito, medicina e teologia, a parte central do ensino ministrado nas primeiras universidades, a partir de um programa metodológico das sete artes antigas, envolvia o estudo preparatório (estudos básicos), denominado ensino literário: o *trivium* (que abrangia a gramática, retórica e dialética) e o ensino matemático (estudos científicos): o *quadrivium* (que abrangia aritmética, geometria, astronomia e música). Concluído os requisitos preliminares, o aluno poderia, então, dedicar-se a estudos mais específicos ajustados à sua área de atuação e destreza⁵⁹. As universidades, fundadas por autoridades e mantidas por nobiliarquias, que sob determinados aspectos encontravam-se ligadas a algum tipo de conhecimento científico, logo se desenvolveram no sentido da afirmação de valores relacionados a uma ideia de alta cultura representada por um corpo de conhecimentos hierarquizados de caráter, por assim dizer, erudito⁶⁰.

⁵⁸ Marco histórico que data o fim da era medieval a contar do ano 500, finalizando a época de invasões ‘bárbaras’ e marcando o fim de Bizâncio, último bastião do Império Romano. Esses aproximados mil anos registram o fim do mundo antigo e o nascimento da Europa Ocidental, fundamentando um passado histórico particular que culminou com o estabelecimento de diferentes nações, definidas por políticas e culturas próprias. Período intermediário da divisão clássica da História do mundo ocidental, entre a Antiguidade e o Renascimento, o termo ‘Idade Média’ nasce desta transição.

⁵⁹ Faz-se notar que o ensino da dialética fez despertar um curioso interesse pela reflexão especulativa e desse germen delineou-se o método de aprendizagem das escolas monásticas cristãs, denominado Escolástica.

⁶⁰ Em seu livro *Cultura de massa e cultura popular*, Ecléa Bosi, alega que “aceitamos as cisões, as contradições que nos separam da fala e da entonação popular e que transcende a divisão cultura popular *versus* cultura erudita”. A psicóloga e escritora paulista ainda fundamenta que: “são dois os grupos que se defrontam: um, cujas realizações culturais significam socialmente (*sic*); outro, cujas realizações assumem significação quando postas em oposição à cultura dominante. Enquanto não articulada com a nossa, aquela cultura é a outra para nós, o folclore, a fonte vital do diferente”. E, considera tal argumento, inquirindo: “será a cultura um elemento de consumo ou é uma oposição e uma superação do natural, um desabrochar da pessoa na vida social?” (Bosi, 1981, pp.16-17).

No século XVI, em oposição ao saber prático do homem comum, este conjunto de conhecimentos já estratificados, representado em termos de castas, começa a se desenvolver sob uma perspectiva moralizante, tendo sempre em vista o combate à suposta ignorância das práticas socioculturais daquele outro segmento, caracterizadas como manifestações primitivas, mantidas por processos tradicionais e determinadas no âmbito de uma irracionalidade. Àquele conjunto de valores relacionados como alta cultura, tornado hegemônico em seus próprios termos, o outro inverso, tido como residual, passa a conotar sentido inverso considerando o meio social no qual foi produzido.

Francis Bacon, no intento de realizar a sua *Instauratio magna*⁶¹, na qual exalta a ciência e preconiza uma era benéfica para o homem - determinado, entre outras, pelo poder deste sobre a natureza (*imperium hominis*) -, avalia que, à época, as instituições atuantes como agentes do saber eram incapazes de promover conhecimentos que possibilitassem reconhecer na matéria o espírito materializado, ou seja, a percepção da matéria sensível, bem como as aporias entre tempo e espaço: “nos costumes e instituições de escolas, academias, colégios e corpos semelhantes, destinados a abrigar homens de saber e ao cultivo do conhecimento, tudo parece adverso ao progresso do conhecimento” (Bacon apud Burke, 2003, p. 12). Em outras palavras, a formalização de tal estratificação do conhecimento, como embrião da posterior cisão estabelecida entre um saber de caráter racional e outro de sentido prático, empírico, irá determinar, de qualquer forma, as condições materiais que resultarão no ambiente propício para o desenvolvimento hegemônico do conhecimento científico que caracterizou os séculos seguintes.

⁶¹ A *Grande restauração*, como o próprio Bacon intitulou, referia-se a uma proposta de reforma do conhecimento que se contrapunha a filosofia Escolástica, a qual, de acordo com o filósofo e ensaísta inglês foi considerada ineficaz por não apresentar soluções pragmáticas para a vida humana. Como contribuição, Rodrigo Duarte lembra que “a ineficácia da *Instauratio magna* residiu, principalmente, em F. Bacon não ter se inteirado do papel que a matemática poderia ter no conhecimento do mundo físico”.

Pode-se afirmar, então, que a partir do século XVII a Europa vive uma profunda renovação em todas as ordens da vida humana, alterando pouco a pouco modos e costumes. Conhecido como *rinàscita*⁶², que para os italianos significava “*nascere un'altra volta*”, tal período expressava diretamente aquilo o que queria dizer: renascimento, caracterizado pela filosofia de pensadores como: Lorenzo Valla, Galileu Galilei, Leon Battista Alberti, Angelo Poliziano, Leonardo Da Vinci, Ludovico Ariosto, Nicolau Maquiavel, Giordano Bruno, Michelangelo Buonarrotti, Goirgio Vasari, Tommaso Campanella, Marsílio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, Francesco Redi, entre outros. É sob o primado do humanismo renascentista que o pensamento escolástico característico do mundo medieval é superado em nome de um novo homem renascido em sua autonomia.

Sob uma ótica materialista, pode-se dizer que a motivação para tão profundas tranformações se deveu a um contexto de instabilidades econômica, social e política, gerada tanto por guerras religiosas quanto pela disputa de novos continentes, sem esquecer as conquistas alcançadas no âmbito da astronomia e da física (a datar do século anterior), que alçou a condição humana a patamares superiores de conhecimento: a afirmação de Nicolau Copérnico sobre o heliocentrismo, em oposição a então vigente teoria geocêntrica, as leis de Johannes Kepler sobre os movimentos dos planetas, a lei da queda dos corpos celestes e o princípio da inércia de Galileu Galilei e a teoria de Isaac Newton sobre a gravitação universal, possibilitaram à humanidade romper em definitivo com valores absolutos vigentes desde a época feudal.

As conquistas alcançadas através das ciências experimentais alimentaram a ideia de que tais êxitos pudessem levar o ‘progresso’ a todas as áreas da vida humana. A hipótese de Newton, por exemplo, abriu diferentes perspectivas para o conhecimento, constituindo

⁶² Ato de ressurgir; ressuscitar, também em sentido metafórico; insistir no fato de renovar certas formas de vida: econômica, civil, política; cultural, de estudos clássicos e da arte. Com referência à história da civilização, às vezes é usado em vez de renascença.

possibilidades de aplicação concreta para problemas particulares da física e de seu método científico. A propósito, vale lembrar que à época, a sua reputada obra *Princípios matemáticos da filosofia natural* (1687), em três volumes, foi acatada como verdadeira filosofia. Ainda, para além dos enunciados das Leis de Kepler (1609), há também que considerar obras anteriores que marcaram definitivamente o referido período histórico, entre elas: *Das revoluções das esferas celestes* (1543), de Copérnico; *Da organização do corpo humano* (1543), de Vesalius; *Diálogos sobre os dois principais sistemas do mundo* (1632), de Galileu, entre outros. Tais contribuições teóricas implicaram no aprimoramento das estruturas políticas, estabelecidas concomitantemente com o crescimento de cidades, a transmissão de propriedades e a exploração de novas rotas comerciais, em um cenário caracterizado pelo acirramento político entre nobreza e aristocracia e, sobretudo, pela manifestação de levantes e protestos populares.

Sob outro prisma, indo além do aspecto cultural do Renascimento, entre os eventos que impulsionaram a Revolução Científica destacam-se a disseminação dos processos técnicos da imprensa (possibilitando mais precisão na interpretação de cópias e traduções de textos do que à época dos pergaminhos manuscritos) e o Hermetismo (estudo e prática do ocultismo e da magia, que na medida em que exaltava a concepção quantitativa do universo, encorajava a utilização da matemática, física e astronomia), sendo ambos responsáveis por um ambiente favorável para o desenvolvimento de um método científico que, apartado da teologia, passava a ser um conhecimento prático, objetivo, caracterizando o modo de fazer ciência no mundo ocidental.

A Europa setecentista, então, se transforma em palco de mudanças estruturais marcado, entre outros, pela aceleração da mobilidade social, diversificação da produtividade agrícola e crescimento demográfico, determinando o aumento dos índices de desenvolvimento industrial, acumulação de capital, etc., sendo esses alguns dos fatores

que, ao pressionarem as estruturas econômicas das sociedades europeias, engendraram uma nova ordem de organização social e cultural bastante diferenciada daquelas até então desenvolvidas na Antiguidade.

Nas primeiras épocas históricas, verificamos, quase por toda parte, uma completa divisão da sociedade em classes distintas, uma escala graduada de condições sociais. Na Roma antiga encontramos patrícios, cavaleiros, plebeus, escravos; na Idade Média, senhores, vassallos, mestres, companheiros, servos; e, em quase que em cada uma destas classes, novas divisões hierárquicas. A sociedade burguesa moderna, que brotou das ruínas da sociedade feudal, não suplantou os velhos antagonismos de classe. Ela colocou no lugar novas classes, novas condições de opressão, novas formas de luta. Entretanto, a nossa época - a época da burguesia - caracteriza-se por ter simplificado os antagonismos de classe. A sociedade divide-se cada vez mais em dois vastos campos opostos, em duas grandes classes diametralmente opostas: a burguesia e o proletariado. Dos servos da Idade Média nasceram os burgueses livres das primeiras cidades; desta população municipal, saíram os primeiros elementos da burguesia (Marx & Engels, 1998, p. 40).

Então, é a partir do século XVIII que tais fatores históricos, em termos ideológicos, se delimitam de forma explícita, tendo em vista as divisões sociais condicionantes determinadas, entre outras, por uma série de revoluções burguesas, considerando novas feições de desenvolvimento hierárquico das sociedades. Destarte, aquelas formas iniciais de percepção e concepção da realidade que caracterizaram as ações da inteligência humana começam a ser sedimentadas racionalmente de forma hegemônica, agindo como vetor de observação dos meios e condições do conhecimento: a *ratio* dominante.

De tal modo, as ideias do Iluminismo⁶³ são difundidas, tendo como intuito restaurar por meio da racionalidade um conjunto de fatores sociopolíticos e culturais em toda a Europa. É neste contexto que uma ideia de cultura oficial vai se fazer presente, forjada em

⁶³ Como é sabido, tal movimento anti-historicista produziu na Inglaterra as primeiras teorias sobre psicologia e ética; na França, consolidou-se no sentido anticlerical e de reordenação política, principalmente através do pensamento dos enciclopedistas; na Alemanha, onde aprofundou questões de ordem metafísica, desenvolveu também o conceito de Estética; na Itália, foram criadas as condições para uma definição racional da história da humanidade e em outros países europeus, apesar de estarem na mesma esfera cultural, determinou demandas diversas devido às especificidades nacionais de organização social. Contrariando outras perspectivas, é na Alemanha de Leibniz e Wolff que o movimento da Ilustração alcança o seu auge, precisamente na segunda metade do século XVIII, com o movimento estético de propósito sociopolítico conhecido pelo nome de *Sturm und Drang*. Tal fato se deve ao desenvolvimento da burguesia alemã, tanto sob o aspecto material quanto cultural. Com a influência de Herder, tendo como seus representantes Goethe e Schiller, o movimento foi inspirado por aqueles que podem ser considerados seus maiores precursores: os empiristas ingleses Locke e Hume, sendo, posteriormente, também difundido pelos italianos Vico e Beccaria, bem como pelos franceses Voltaire e Diderot, o genebrino Rousseau, entre outros.

supostos valores de abrangência universal, validada em termos absolutos, considerando suas formas de expressão em relação ao seu meio social originário.

Como visto anteriormente, para além das conquistas das recém-descobertas leis da natureza e a importância da ciência como objeto constante de investigação filosófica, tal momento histórico não permaneceu no domínio puramente teórico. Ao contrário, se orientou pela luta concreta que a filosofia iluminista travou contra as tradições, vistas como crenças primitivas que até então haviam governado a humanidade, determinando um outro contexto de racionalismo formalista e universal⁶⁴. Em *A era das revoluções*, Eric Hobsbawm confirma que foram os iluministas, “os membros dos escalões médios da sociedade, os politicamente decisivos que assumiram como verdadeira a proposição de que a sociedade livre seria uma sociedade capitalista e burguesa” (Hobsbawm, 1997, p. 43).

Como é notório, o termo Iluminismo (ou Esclarecimento) - na língua francesa, *Lumières*; no inglês, *Enlightenment*; no alemão, *Aufklärung* - utilizado à época, expressava de forma explícita o seu significado: aclarar, elucidar, clarificar, esclarecer, ilustrar, iluminar. Assim considerado, vários são os registros coetâneos que explicitam a “crença” no desenvolvimento “sem limites da razão”, como afirma Kant⁶⁵ em seu texto de resposta

⁶⁴ Sobre o projeto de Modernidade do século XVIII, David Harvey, em *Condição pós-moderna*, nota, por exemplo, que: “O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas” (Harvey, 1993, p. 23). Ainda, sobre a visão otimista de tal projeto, o geógrafo britânico marxista afirma que: “o projeto do Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome de libertação humana. Foi essa a atrevida tese apresentada por Horkheimer e Adorno em *The dialectic of Enlightenment* [...] eles alegavam que a lógica que se oculta por trás da racionalidade iluminista é uma lógica da dominação e da opressão [...] A revolta da natureza, que eles apresentavam como a única saída para o impasse, tinha, portanto, de ser concebida como uma revolta da natureza humana contra o poder opressor da razão puramente instrumental sobre a cultura e a personalidade” (op. cit., pp. 23-24).

⁶⁵ Cabe lembrar que embora Kant tenha adotado uma filosofia crítica, como oposição mesma às limitações das capacidades intelectuais, ele próprio apontava para o excesso de racionalismo dos empiristas tanto quanto dos naturalistas em suas tendências positivas e pragmáticas expressas por meio do intelectualismo e do sensismo, respectivamente.

à pergunta: *O que é Esclarecimento*, de 03 de dezembro de 1784, na página 516, da Revista *Berlinische Monatsschrift*⁶⁶:

Esclarecimento (*Aufklärung*) significa a saída do homem da sua menoridade, da qual o culpado é ele próprio. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a orientação de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a sua causa não estiver na ausência de entendimento, mas na ausência de decisão e coragem de servir-se de si mesmo, sem a guia de outrem. *Sapere aude!* Tem a ousadia de te servires do teu próprio entendimento - Eis o lema do Esclarecimento (Kant, 2002, p. 115).

Sobre a noção de Esclarecimento em Kant, Artur Morão comenta:

O opúsculo de I. Kant *Resposta à pergunta: Que é o iluminismo?* (1784) é, como se sabe, um texto clássico. Por razões várias [dentre elas]: é um dos manifestos mais ‘interessantes’ da Ilustração europeia. Como tal, figura não só como um dos mais contundentes apelos ao exercício autônomo da razão, à liberdade de pensamento, mas, constitui ainda uma expressão sintomática de um momento fundamental na estruturação da consciência moderna, com o seu afã de novidade, de expansão e conquista do mundo e da natureza, de destruição da ordem estática das sociedades, mas também com o seu desprezo da tradição, com a vertigem do solipsismo (Morão, www.lusofonia.net).

Também, o germanista português considera que: “Estas observações - e muitas outras que se poderiam aduzir - não serão um obstáculo para apreciar a luminosidade deste opúsculo, merecidamente famoso; mesmo apesar dos seus limites, encerra ainda uma exigência moral de autoiluminação, que nunca é bastante” (Morão, loc. cit.).

10 - Crítica a uma ideia de “cultura de abrangência universal”

O ideal de uma cultura hegemônica de caráter universal irá fundamentar a invenção da categoria de homem ilustrado do período das luzes, iluminado por sua própria significação de classe. Tornando esclarecido em sua sanha contra a suposta ignorância das práticas culturais do homem comum, ele entende que todo o conhecimento gestado de forma não hierarquizada é expressão de obscurantismo haurida em uma tradição inculta, opondo saberes característicos em termos de classes sociais.

⁶⁶ De acordo com o tradutor e germanista português Artur Morão “a indicação da página da *Berlinische Monatsschrift* refere-se à seguinte nota na frase: «Será aconselhável ratificar posteriormente o vínculo conjugal por meio da religião?» do Sr. Preg. Zöllner: «Que é o Iluminismo?» Esta pergunta, quase tão importante como esta «Que é a Verdade?», deveria receber uma resposta antes de se começar a esclarecer! E, no entanto, em nenhum lugar a vi ainda respondida”. *A nota refere-se à apresentação de Morão ao texto [A481] *Resposta à pergunta: Que é o iluminismo?* (*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung*), disponível no endereço eletrônico: www.lusofonia.net.

Ocorre que, tendo em vista diferentes contextos sociais de expressão existentes, o reconhecimento de uma cultura do homem comum, manifesta pelos protagonistas responsáveis por sua própria sensibilidade, encontrou resistência nas camadas médias urbanas à época na medida em que, eivadas por um próprio sentido contrário de esclarecimento, não identificaram como válidas variadas expressões de outro tipo de saber manifesto fora de sua própria esfera de classe. “A burguesia rasgou o véu de sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a simples relações monetárias” (Marx & Engels, 1998, p. 42). Compreende-se então porque os meios que impulsionaram os ideais progressistas no século XVIII, com o tempo se transformaram culturalmente em expressões de caráter totalitário e excludente, considerando pressupostos identificados com o desenvolvimento de um indivíduo de classe, como parte de um sistema que interliga artificialmente aspectos de natureza social às organizações políticas, objetivados, sobretudo, à produção cientificista-tecnológica de interesse econômico:

Pois o esclarecimento uma vez atingido, a ideia incorporada de forma inconsciente por todos os indivíduos dos países permeados pelo capitalismo de que são livres e autodeterminados, de que não precisam ser enganados, os compele a se comportarem pelo menos como se realmente o fossem. Não lhes parece possível que seja diferente do que no signo daquilo que vai ao seu encontro enquanto espírito, através de uma formação cultural objetivamente arruinada ([GS 8], p. 103)⁶⁷.

Apesar de atribuída a uma revolucionária sucessão de fatos, como por exemplo, a apropriação das ideias filosóficas e humanistas do Renascimento, o projeto da Ilustração pretendeu produzir conhecimentos para além do poder monárquico e dos dogmas da Igreja submetendo, no entanto, o agir humano a uma suposta soberania da razão fundamentada no surgimento de um ‘novo homem esclarecido’⁶⁸. Como consequência, todo o imaginário do povo passou a conotar sentido arcaico, residual, irracional, impolido, de uma tradição

⁶⁷ Cf. *Soziologische Schriften I: Theorie der Halbbildung. Bänden 8 - Gesammelte Schriften* [GS 8]. *Tradução de Rodrigo Duarte, a partir do editorial alemão Suhrkamp Verlag (1972).

⁶⁸ Sobre a ideia de homem, Ecléa Bosi reflete: “Se lembrarmos de que a palavra homem deriva de *húmus* - terra plantável, terra viva - compreenderemos como se desumanizou a terra” (Bosi, 1981, p. 20).

contrária ao saber padronizado - imposto de “cima para baixo” - e sancionado pelas instituições, opondo, igualmente, saberes diferenciados de classes sociais em termos ideológicos.

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o Esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplande sob o signo de calamidade triunfal. O programa do Esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (DE, p. 19).

Se tal projeto tentou sistematizar uma visão de mundo sob uma égide racionalista de critérios próprios, com o objetivo de libertar o homem dos dogmas e da opressão social enfatizando sua capacidade de autodeterminação, hoje, no âmbito do próprio desenvolvimento histórico, tal ideal de emancipação, liberdade e justiça engendrado sob novas formas de relação, tornou-se ambíguo. Como objeto de expressão ideológica ligada a razões de mercado, levou a cultura e (igualmente) a arte a novos patamares de deterioração social⁶⁹. Ainda assim, nos tempos atuais o projeto da Ilustração continua influenciando fortemente o pensamento ocidental, baseado nos ‘preceitos humanistas’ que o fundamentaram. Em seu texto, *Da discussão do racionalismo na filosofia contemporânea*, Horkheimer afirma:

A tendência contra o racionalismo na literatura e na pintura impressionistas, bem como na filosofia de Nietzsche e de Bergson já permitem, de fato, reconhecer a insegurança da burguesia na sua tradição humanística, porém exprimem, ao mesmo tempo, o protesto contra o aprisionamento da vida individual pela crescente concentração de capital (Horkheimer, 2001, p. 99).

Tem cabido à história, no entanto, mostrar as contradições internas existentes neste projeto, traduzido hoje em conflitos políticos e sociais, base de um modelo hegemônico que ignora amplas camadas da sociedade, ecoando, conseqüentemente, nos ambientes

⁶⁹ Ainda, sob a mesma perspectiva, Ecléa Bosi aclara: “Empobrecedora para a nossa cultura é a cisão com a cultura do povo: não enxergamos que ela nos dá agora lições de resistência como nos mais duros momentos da história da luta de classes. Mas, essa diversidade caiu no vazio: não há memória para aqueles a quem nada pertence. Tudo o que se trabalhou, criou, lutou, a crônica da família ou do indivíduo vão cair no anonimato ao fim de seu percurso errante. A violência que separou suas articulações desconjuntou seus esforços, esbofeteou sua esperança, espoliou também a lembrança de seus feitos” (Bosi, op. cit., p. 23).

cultural e artístico⁷⁰. Vale ainda lembrar que este fato não se fundamenta em aspectos fenomenológicos, mas sim no campo das ideologias, em torno de valores éticos hegemônicos estabelecidos no âmbito da sociedade de classes.

O Esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador comporta-se com os homens. Este os conhece na medida em que pode manipulá-los. O homem da ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que o em-si torna-se para-ele. Nessa metamorfose a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação (DE, p. 20).

Neste contexto também a arte, como manifestação da cultura, se resume enquanto “substrato da dominação”, tornada um subproduto subordinado ao valor de troca caracterizado pela articulação estreita com os mercados e pelo predomínio do econômico sobre todas as formas do pensamento e da experiência vivencial. Análoga é a posição de Marcuse quando afiança que “a verdade da arte está em cindir o monopólio da realidade histórico-social” (Marcuse, 1999, p. 18). Em outras palavras, significa dizer que a tarefa da arte deve mesmo ser a de contraponto ao que se encontra estabelecido, do que está dado na realidade, enquanto verdade a-histórica.

Porquanto objeto pensado, criado, produzido e finalizado para os suportes físicos, o produto artístico concebido nos termos racionais de condições do mercado apresenta alto nível de formatação e, como decorrência, alto grau de dissociação com qualquer ambiente social e cultural, mantido de forma ilusória pela necessidade de novas necessidades. Ainda, em termos estruturais apresenta níveis irrisórios de conteúdo e forma, baseado em um só aspecto inerente e indissociável de sua condição: a obsolescência, estabelecida no mesmo modelo fordista de inícios do século XX. “A estética relativamente estável do modernismo fordista cedeu lugar a todo o formento, instabilidade e qualidades fugidias de uma estética pós-moderna que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda e a

⁷⁰ Sobre a história intelectual da Europa moderna, o historiador Carl Schorske, em seu livro *Viena fin-de-siecle*, certifica: “a alta cultura europeia ingressou num turbilhão de infinitas inovações: cada área declarava sua independência do todo; cada parte, por sua vez, se dividia em outras partes. Na centrífuga implacável da transformação, forjaram-se os conceitos que fixariam no pensamento os fenômenos culturais. Os produtores da cultura, e também seus críticos e analistas, caíram vítimas da fragmentação” (Schorske, 1988, p. 15).

mercadificação de formas culturais” (Harvey, 1993, p. 148). Entende-se, pois, que a questão da relação entre arte e sociedade, hoje, determina a necessidade de uma profunda reflexão acerca do que pode resultar do encontro acrítico entre os usos da cultura⁷¹ (em seu sentido originário) e sua utilização absolutamente econômica, tendo em vista, inclusive, o poder incondicional exercido pelos recursos tecnológicos ‘meio’, em detrimento de tudo o que sintetiza formas tradicionais da dimensão humana, baseada na experiência vivida.

Hoje, parece que os esforços dos grupos sociais progressistas no sentido da realização de uma sociedade mais racional estão suspensos por longo período. As formas da vida social já são amplamente adequadas às necessidades da economia capitalista tardia. Por isso, esta imitação simplesmente exasperada da filosofia da vida não é mais característica da espiritualidade que se propala atualmente. Está sendo combatida em escala crescente, justamente naqueles países que mais progrediram nesta acomodação. A forma de domínio sob a qual se processa a volta à estabilidade social no interior dos Estados se opõe a esta atitude condescendente. A inclusão ideológica de grandes massas operárias na «comunidade popular» e a crescente e contrastante obrigação de elevar duradouramente a capacidade de todo o povo e de fazê-lo participar tão intensamente quanto possível da política nacional produzem um novo estado social, que contem em si mesmo a sua própria dialética (Horkheimer, 2001, p. 107).

Não coincidentemente, no mundo atual se criou uma ideia de ‘cultura democrática’⁷², transmitida de geração a geração, a partir de conveniências baseadas tão-só na possibilidade do acesso a uma totalidade de bens de consumo através da produção em massa, sendo esta ideia supostamente capaz de construir uma sociedade igualitária. Tal procedimento se viabiliza por meio de artifícios igualmente massivos de propaganda que abarcam tudo o que respeita também à subjetividade humana, maiormente as artes. Isto se dá por meio dos intrincados mecanismos pelos quais a publicidade, como elemento

⁷¹ Em um sentido geral, o vocábulo *cultura* demanda ponderação. Vale pensar a questão, por exemplo, a partir do gracejo de Peter Gay, na introdução de sua *A educação dos sentidos*, no qual se refere à capital austríaca, comentando que “Viena não é uma cidade de verdade, mas apenas uma criação de historiadores da cultura em busca de um recipiente bastante grande para conter toda a intensa e variada vida literária, artística, científica e filosófica vivida no espaço de uns poucos quilômetros quadrados”. Por trás do gracejo, o historiador alemão revela a questão que intenciona explicar: que “cultura é algo complexo, mais descontinuo e mais surpreendente do que julgam os estudiosos da moderna civilização ocidental” (Gay, 1989, p. 14).

⁷² Como lembra Rodrigo Duarte: “O termo «democrático» denota aqui, naturalmente, não o direito de voz e voto do povo, mas o fato de que os dispositivos tecnológicos empregados pela indústria cultural possibilitam uma comunicação de massa” (Duarte, 2003, p. 52).

propulsor de um processo que se estabelece pela criação de necessidades, constrói uma concepção aparente de realidade devidamente estetizada.

O que resulta disso, inclusive para as artes, é aquilo determinado como um exato fragmento de realidade, destinado às relações de troca. Conformada enquanto produto e isenta de qualquer sentido de destinação social, a imagem da arte, para além de seu valor de uso, passa a ser a da própria divisão do trabalho, inerente aos processos de produção em massa. Em um sentido específico, Marx, no capítulo I de *O Capital*, elucida:

Por meio da relação de valor, a forma natural da mercadoria B torna-se forma e valor da mercadoria A ou o corpo da mercadoria B o espelho do valor da mercadoria A. Ao relacionar-se com a mercadoria B como corpo de valor, como materialização de trabalho humano, a mercadoria A torna o valor de uso B material de sua própria expressão de valor. O valor da mercadoria A, assim expresso no valor de uso da mercadoria B, possui a forma de valor relativo (Marx, 1983, p. 57).

Analogamente determinado por processos complexos de mercantilização da cultura, o conteúdo da arte foi igualmente reduzido tornando-se dependente da ordem econômica, buscando otimizar resultados da vida social em todos os sentidos, culminando na conceituação daquilo que se denominou como “sociedade administrada”. A expressão desta “administração” se apresenta como forma de dominação, eliminando as peculiaridades das várias esferas da vida social através da ampla difusão das relações de troca. Sob essa ótica, peculiar é a argumentação de Horkheimer que busca ampliar o entendimento da questão: “razão e técnica não são mais difamadas; somente certos conteúdos são protegidos do pensamento analítico, ao serem removidos para o refúgio do irracionalismo». Agrupam-se principalmente em torno do conceito de sacrifício” (Horkheimer, 2001, p. 107).

É também sob tal perspectiva que Adorno se opôs a uma cultura ideológica de abrangência universal tida como responsável pela promoção de um suposto ideal de *bonheur*, através da qual a humanidade alcançaria um estágio tal que possibilitaria organizar a sociedade em outros termos. Resistiu, assim, à valorização de uma forma de

tecnicismo apoiada em uma razão lógica que, sob o pretexto de uma neutralidade científica, se distanciava dos interesses humanos e das urgentes e reais necessidades da vida. Sob esse prisma, é esclarecedora a argumentação do pensador frankfurtiano sobre as formas de difusão em massa de mercadorias culturais, especialmente aquelas que se encontram intrinsecamente ligadas aos veículos de comunicação industriais.

Estabelecido nos moldes seriais, vale assinalar que, em termos prospectivos, tal processo de industrialização objetivou não somente a reprodução de objetos culturais por meio dos aparatos tecnológicos, mas também interferiu diretamente no processo de produção da cultura, formatando e garantindo os conteúdos necessários destinados à potencialização do próprio processo reprodutivo, corroborando uma ideia que era cara a Adorno, de que a sociedade do capital reproduz cegamente a violência da natureza.

Neste contexto, o esquema de difusão serial da cultura em âmbito privado se objetiva de forma mais consistente, conjugando a dependência da cultura, enquanto mercadoria, aos avanços tecnológicos advindos do processo de expansão da comunicação industrial⁷³. Tais meios tornaram-se, de forma absoluta, elementos básicos da vida social elevados ao status de gêneros de primeira necessidade, tendo na padronização de produtos artísticos culturais o modelo de atuação ampla e qualificada dos *media* modernos⁷⁴. Os efeitos que tais veículos produzem dizem respeito à incapacidade dos indivíduos de superarem a si próprios e pressupõe um real imaginário construído em um mundo que não

⁷³ Faz-se aqui uma referência a alguns termos criados para explicar as demandas mercadológicas de produtos culturais seriados, como: *masscult*, *midcult*, *middlebrows*. Este último, atacado por Virgínia Woolf, foi entendido como gerador de costumes rasos que, segundo a autora inglesa, possibilitava empobrecimento em relação ao conhecimento adquirido pelo povo, tornando-o um mero consumidor anônimo. Há ainda que considerar o conceito de *Kitsch* relacionado ao fenômeno recorrente do processo derivado dos avanços da industrialização, da tecnologia e, por conseguinte, dos *mass media*, por meio da degradação das formas tradicionais de diferentes culturas, bem como de seus conteúdos. Vale lembrar que Adorno trabalhava com uma definição de *Kitsch* referente ao de uma falsa consciência, uma ameaça para a cultura, dada por meio da materialidade do objeto de consumo, desfavorável, portanto, à inovação ou transformação.

⁷⁴ Em outro contexto, Abraham Moles define tal fenômeno como de ordem psicossocial e, em sua *Sociodinâmica da cultura*, afirma que “atualmente o conhecimento não mais se estabelece, em sua parte principal, pela educação, sendo feito somente pelos *mass media*” (Moles, 1974, p. 19).

é o deles, muito embora se apresente como perfeita aparência. Assim é que tal *medium*, tendo como mola propulsora a ideia de cultura industrial, se manifesta como uma imposição social, determinando uma nova espécie de fetichismo: o da arte como mercadoria.

11 - Narcisismo e esvaziamento da política: duas faces da cultura massificada

Se originariamente o conceito de fetichismo da mercadoria desenvolvido por Marx, em *O Capital*, se referia exclusivamente às instâncias do econômico, o alargamento de tal conceito, a partir de Adorno, passa a representar dialeticamente uma possibilidade de análise crítica das instâncias culturais submetidas ao processo de industrialização, possibilitando uma correlação entre o contexto de superestrutura e o conceito de fetichismo aplicado à cultura metamorfoseada em mercadoria. Assim lembra Rodrigo Duarte, em sua *Teoria crítica da indústria cultural*:

É exatamente a partir dessa determinação social dos valores de uso que Adorno pensa uma nova forma de fetichismo: aquele que adere à mercadoria cultural. Se na mercadoria comum, o caráter de fetiche diz respeito à ocultação do caráter de valor-trabalho que ela possui por meio da idolatria do seu aspecto de coisa (em que as relações de exploração ficam como que submersas) - dependendo da existência de um valor de uso apenas na medida em que é mercadoria -, no bem cultural a suposta ausência de valor de uso (que, na verdade, é valor de uso mediatizado) é hipostasiada no sentido de se transformar, ela própria, em valor de uso: a presumida inutilidade como emblema, que, em vez de subverter o caráter mercantil do produto, acaba por reforçar o caráter de valor de troca que ele, em uma sociedade capitalista, necessariamente possui (Duarte, 2007, pp. 32-33).

O conceito em questão, dividido em duas categorias interligadas de forma mútua, especifica dialeticamente a produção da cultura como objetiva e o seu consumo enquanto dimensão subjetiva, sendo a primeira constituída como valor de uso e a segunda como valor de troca, essa última isenta de sentido social. Aliás, vale considerar que a investigação das antinomias sociais se torna uma condição *sine qua non* ao método dialético, entendido como elemento fundamental para o desenvolvimento do sentido crítico. Tal sentido é o élan vital para o entendimento da arbitrariedade da cultura

industrializada e do regulador mercado da cultura que impele o sujeito a um não discernimento da pressão gerada pela produção em série, transformando-o em consumidor passivo.

O princípio impõe que todas as necessidades lhe sejam apresentadas como podendo ser satisfeitas pela indústria cultural, mas, por outro lado, que essas necessidades sejam de antemão organizadas de tal sorte que ele se veja nelas unicamente como um eterno consumidor, como objeto da indústria cultural (DE, p. 133).

Assim, Horkheimer e Adorno aludem à condição de objeto que se impõe ao sujeito, “eterno consumidor” de necessidades criadas planejadamente por uma estrutura industrial inteiramente organizada para atendê-las. O que resulta disso resume o fato de que falar em cultura passa a conotar, em sentido contrário, tudo aquilo que se subordina ao universo da produção em série, mais ligado a padrões de comportamento coletivo do que a um presumido caráter cultural, justificando ainda hoje a observação de ambos ao afirmar que “falar em cultura sempre foi contrário à cultura” (DE, p. 123). Aliás, a própria ideia de cultura enquanto um bem já traz consigo um sentido de ambiguidade na medida em que, quando tornada um produto, aquilo que é originado da experiência vivida e de explícito caráter subjetivo revela indubitavelmente a sua função de mercadoria e a relação de posse que advém daí subverte o próprio sentido de seu significado.

Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura. Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único: ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio de ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia, essa subsunção realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação (DE, p. 123).

É nestes termos que o semelhante uso da palavra ‘cultura’ já traz consigo uma ideia de abordagem estatística para aferição de mercado, inserindo a produção cultural em um âmbito administrado que resulta no controle social de todas as instâncias da vida humana. Destarte, já no prefácio da *Dialética do esclarecimento*, Horkheimer e Adorno afirmam

que “nas condições atuais, os próprios bens da fortuna convertem-se em elementos de infortúnio” (DE, p. 15).

Dimensionando tal questão no âmbito da subjetividade cultural, entende-se que o principal objetivo da filosofia em relação à arte talvez seja a apreensão do seu teor de verdade, uma vez que, a exemplo da filosofia, ela deve apresentar um caráter eminentemente crítico em relação à sociedade. E no que respeita a tal potencial, a arte como *promesse du bonheur*, uma possível experiência de liberdade, deve refletir seu aspecto crítico também em relação à *ratio* e à sua natureza plena de funcionalidade ideológica dominante. Justamente por seu caráter não cognitivo, conceitualmente não inteligível, é que uma arte autônoma, submetida somente a regras imanentes a ela mesma, se encontra fora de alcance do universo artificial e reificado do *métier* cultural do mundo administrado, apresentando valores eminentemente críticos que possibilitam experiências de sentidos diferenciados. Por conseguinte, aquilo que encerra a imanência da obra de arte não deve ser visto em sentido estrito, pois sua aparência estética emana dela mesmo e não apenas da ilusão que suscita.

Ao mesmo tempo em que o produto cultural, autodenominado não inadvertidamente como «popular», se sobrepõe à cultura espontânea do vivido, ele próprio endossa uma espécie de aura populista, apoiando-se em uma configuração artificial de relação entre os consumidores e os interesses econômicos sem qualquer mediação representativa, servindo-se de um discurso difuso. Tal fenômeno foi identificado por Leo Löwenthal⁷⁵, sob a ótica de uma sociologia da literatura e da cultura de massa⁷⁶, fundamentado no fato de que a indústria cultural, ao ajustar seus subprodutos ao

⁷⁵ A esse propósito, Adorno e Horkheimer reconhecem a contribuição do sociólogo alemão para o desenvolvimento efetivo da questão, assim se referindo a ele no prefácio da *Dialética do esclarecimento*: “as primeiras teses foram escritas juntamente com Leo Löwenthal, com quem desde os primeiros anos de Frankfurt trabalhamos em muitas questões científicas” (DE, p. 16).

⁷⁶ Segundo Löwenthal “a cultura de massa é a psicanálise às avessas” (Löwenthal apud Jay, 2008, p. 229).

consumidor, também faculta sua linguagem artificiosa que reproduz, sustenta e atesta a condição hierarquizada de uma alta cultura ou, no dizer do senso comum, de uma ‘cultura erudita’ (Löwenthal, 1961, *passim*).

Refletindo, pois, sobre a possibilidade de superação entre o que os sentidos percebem e o que a razão pensa, se reconhece na arte o seu sentido potencialmente emancipador, porquanto capaz de estabelecer mediações entre o sujeito e o mundo prático, vinculando-os um ao outro e alterando as relações de submissão do sujeito a realidades predeterminadas. Em sentido contrário, a fábrica da cultura, voltada para a produção de valores cognitivos atua no sentido de uma totalidade que se prevalece do efeito e do detalhe técnico em substituição de uma função social imediata. Por conseguinte, as técnicas de reprodução, ao visarem à homogeneização, sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e o sistema social, passando a exercer imenso poder sobre a sociedade, graças, em grande parte, ao fato de que as circunstâncias que favorecem tal poder são sempre arquitetadas pelo poder dos economicamente mais fortes sobre a própria sociedade. Em decorrência, a racionalidade da técnica identifica-se com a racionalidade da própria dominação:

O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. O aparelho econômico, antes mesmo do planejamento total, já provê espontaneamente as mercadorias dos valores que decidem sobre o comportamento dos homens. A partir do momento em que as mercadorias, com o fim do livre intercâmbio, perderam todas suas qualidades econômicas salvo seu caráter de feitiço, este se espalhou como uma paralisia sobre a vida da sociedade em todos os seus aspectos. As inúmeras agências de produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes, racionais (DE, p. 40).

Consequentemente, a arte e todo o mais caracterizado pela instância subjetiva, subordinam-se à economia de mercado, que passa a produzir suas próprias necessidades, devendo produzir para lucrar e lucrar para produzir, fechando um ciclo que não permite

qualquer outro tipo de relação com a sociedade, fato esse que leva Adorno a afirmar que “no mundo administrado, o que é diferente não repousa nem sequer tem voz própria, a não ser pela administração” (EM I-III, p. 460)⁷⁷.

Nessa mesma perspectiva, em sua crítica à ideia de progresso, Benjamin, referindo-se à cultura, avalia que a racionalidade tecnicista e a lógica mercantil dominante são supervalorizadas ao ponto de os indivíduos, contraditoriamente, se relacionarem com elas de forma irracional, tornando-as um ponto central em suas vidas. E embrutecidas pela ausência de capacidade crítica, aderem objetivamente àquilo que, dado como vitorioso, é reconhecido coletivamente, para além de suas próprias individualidades subjetivas tidas como fraquezas perante as ideologias do desempenho:

Os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores [...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais (Benjamin, 1987, p. 225).

De acordo com Adorno, entre os motivos que justificam a crítica à cultura, a mentira ocupa um lugar predominante. Ou seja: “que a cultura ilude sobre uma inexistente sociedade digna dos homens; que encobre as condições materiais sobre as quais se erige toda a vida humana, e que ela serve com conforto e sossego para manter em vida a má determinação econômica da existência” (MM, p. 39). Entende-se, portanto, ser irrelevante a compreensão de qualquer abordagem sobre a questão cultural que desconsidere a compreensão da estrutura de classes e da estratificação social, determinadas pela ordem econômica, argumentos esses tidos como norteadores para qualquer leitura da realidade feita de forma não discricionária.

Assim, a reflexão em tela aponta para a necessidade da utilização de um instrumental estrito, rigoroso e mais preciso que objetive ir além dos simples aspectos

⁷⁷ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL. *Quasi una fantasia* - do fragmento: *Viena*.

meramente terminológicos que têm dominado as discussões nesse campo, caracterizados por pressupostos que tendem a resumir e igualar diferenças. Tal proposta talvez implique necessariamente na validação de formas de expressão singulares forjadas nos diferentes contextos sociais e econômicos existentes, possibilitando o livre exercício das práticas e vivências culturais, para além do mero consumo de produtos.

Considerando a hegemonia de um modelo dado - como referência de ‘inovação’ cultural que determina modos diversos de apreensão da realidade -, obrigatório se faz “escovar a história a contrapelo”, como assinalou Benjamin⁷⁸, elaborando uma reflexão de sentido necessariamente social acerca da relação entre ambas as esferas. Importante ter em mente que, para além da evidente importância das ciências e, sobretudo, da tecnologia para o mundo contemporâneo, pensada inclusive como base para a superação das reais necessidades humanas, fruto das enormes desigualdades sociais que ainda persistem, faz-se necessário o estabelecimento de novas relações modelares entre arte, cultura e os atualizados procedimentos tecnológicos, que tenha como foco o seu uso eminentemente social. Ou, no dizer de Marcuse, a necessidade de “edificar o aparelho técnico *à la mesure de l’homme*” (Marcuse apud Wiggershaus, 2002, p. 647) como um substituto para a *ratio* tecnológica repressiva, possibilitando, então, redimensionar valores hegemônicos num plano crítico e mais amplo de natureza ética, evocando, em termos de realização plena, os antigos ideais de *liberté* e *égalité*, enunciados outrora⁷⁹.

12 - A opacidade da transparência e a condição moderna

A partir dos preceitos estabelecidos tanto pela revolução científica iniciada no século XVI - cuja tradição e matriz teórica se coadunam perfeitamente com o empirismo

⁷⁸ Cf. *Sobre o conceito de história*. Tese VII, p. 225.

⁷⁹ Cabe lembrar que o filósofo marxista alemão Ernst Bloch se refere à herança do enunciado “liberdade, igualdade e fraternidade” recordando que embora este slogan esteja constantemente presente, em todas as ordens da vida e onde quer que haja movimentos de reivindicação, se estabeleceu muito mais de forma simbólica do que como uma situação histórica propriamente dita (Bloch, 1988, passim).

inglês, no século XVII - quanto pela queda da Bastilha, em 14 de julho de 1789 - demarcação política da ascensão ao poder da classe burguesa - pode-se dizer que tais ideais fundamentaram a emergência do processo de industrialização que teve início ainda no século XVIII com a aplicação de uma política econômica liberal. Tal fato irá atingir seu ponto de consequência na primeira metade do século seguinte com o advento da revolução industrial e a consolidação da produção capitalista.

Caracterizada pela transição dos modelos de produção manufaturada para a produção mecânica, o referido acontecimento configura-se como marco inaugural do processo fabril de produtos em grande escala a partir da invenção de recursos tecnológicos fundamentais como a máquina-ferramenta, constituindo-se como expressão máxima da possibilidade potencial de desenvolvimento social. E é sob a égide da ideia da ferramenta como prolongamento do braço, do procedimento técnico como expressão do desenvolvimento humano e de um ideal de futuro e progresso como mola propulsora para a emancipação da sociedade que Marx, em seu *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, afirma:

Não é do passado, mas unicamente do futuro, que a revolução social do século XIX pode colher a sua poesia. Ela não pode começar a dedicar-se a si mesma antes de ter despedido toda a superstição que a prende ao passado. As revoluções anteriores tiveram de recorrer a memórias históricas para se insensibilizar em relação ao seu próprio conteúdo. A revolução do século XIX precisa deixar que os mortos enterrem os seus mortos para chegar ao seu próprio conteúdo (Marx, 2011, pp. 28-29).

Soma-se a essa a célebre passagem em que Marx, aludindo claramente à dimensão subjetiva humana, assinala a condição de sentido cultural, somente dada ao homem, de reprodução das ações cotidianas sempre de uma forma diferente, expressão máxima da condição criativa que caracteriza o humano. Sobre a questão, é importante lembrar que a influência do legado hegeliano é aqui expressa no que se refere ao conceito de espírito, ou seja, o aspecto subjetivo como totalidade inteligível que determina a cultura, por exemplo, como aquilo que se constitui pelo que não é repetido de forma sistemática. Em outras

palavras, pode-se definir desta forma uma ideia historicamente concreta de Modernidade definida nas esferas científica, política e econômica, base fundamental para o desenvolvimento das sociedades contemporâneas. Nos dias de hoje as ideias oriundas daquele pensamento liberal do século XVIII ainda influenciam as concepções da cultura contemporânea, como afiança João Pissarra Esteves:

No que respeita à teoria liberal assiste-se ao combate de Bentham, Stuart Mill ou Tocqueville em favor da imprensa livre como meio de expressão dos diferentes pontos de vista, de formação de um público esclarecido, de denúncia dos abusos do poder e de constituição da vontade coletiva dos cidadãos; este combate deve ser confrontado com as misérias do liberalismo: mercantilização dos *media*, a redução dos números de títulos disponíveis e um acesso mais seletivo ao mercado. Pelo lado da filosofia do serviço público, os nobres princípios que tiveram na sua gênese - anticomercialismo, critérios de qualidade, equidade e generalização efetiva dos bens e serviços - contrapõem aos resultados díspares conseguidos: centralização burocrática da direção dos *media* (uma elite intelectual que se substitui à dinâmica da sociedade civil), relação de promiscuidade com as autoridades do Estado (só raramente resolvida) e um registro de linguagem que sempre roçou propagandístico (Esteves, 2007, p. 27).

Mesmo considerando o fato de que a história não é progressiva e que a ideia de progresso não se coaduna com o próprio movimento histórico, o que se entende hoje por desenvolvimento social, estabelecido para além do sentido histórico, resume um modelo ‘evolutivo’ de humanidade, concebido sob uma ótica de maximização dos processos industriais e tecnológicos. Superpostos aos valores éticos e culturais inerentes à condição humana, tais processos encontram eco nos ambientes políticos e econômicos. A hegemonia de tal modelo - mediador das relações econômicas e políticas - se deve, em parte, à manipulação e domínio ideológico das relações sociais validadas pelas esferas da ciência e educação, reproduzindo relações de poder ancoradas em relações econômicas e, por certo, contrárias aos interesses humanos. Aliás, o referido modelo incide também no próprio entendimento contemporâneo de sociedade, construído sob um molde residual quantificado por maioria e a serviço de uma minoria, superposto àquele relacionado a nexos que unificam necessidades individuais mediante relações básicas essenciais de socialização, tendo como foco a equivalência de valores.

Esse estado de coisas, determinado por um regimento de dependência científico-tecnológica, atribuído em sentido ambíguo a uma ideia própria de desenvolvimento adequado a finalidades de progresso humano, tem acarretado inúmeras consequências que vão muito além daquelas mais visíveis e facilmente identificadas, como o desequilíbrio das atividades socialmente úteis e a distribuição desigual da riqueza econômica engendrada e mantida pelas ordens do poder hegemônico. Refererem-se especificamente às esferas ligadas à subjetividade, geralmente ignoradas pela racionalidade instrumental, vistas como tendências estabelecidas enquanto totalidade, podendo-se exemplificar, entre tantas, a desqualificação das instâncias culturais e naturais em prol daquelas de sentido objetivo. Como consequência, pode-se dizer que o nivelamento por baixo das esferas subjetivas contribui de forma efetiva para o agravamento de questões sociais mais gerais que afetam, além da óbvia esfera material, também aquelas determinadas pelas instâncias imateriais.

Para além da complexidade que encerra a questão, formas diretas e supostamente efetivas de oposição a este quadro generalizado têm se mostrado ineficazes devido à impossibilidade de real organização da sociedade sob um contexto dimensionado inteiramente pela ação hegemônica de agentes formadores de opinião, não coincidentemente controlados por grandes conglomerados de comunicação que forjem a padronização de pensamentos e comportamentos, afigurados enquanto consciente coletivo das sociedades. Sob a aparência da liberdade de escolha que a todos é negada, tais interesses atuam enquanto um sistema que ao mesmo tempo em que opera como porta voz de anseios subjetivos dos indivíduos provoca o declínio da sua subjetividade. E sob a herança de exclusão de uma autêntica formação cultural, todos se tornam portadores da mesma objetividade ideológica que norteia tal sistema, unificados pela indústria da cultura que reproduz em tudo a fragilidade da sociedade.

Orientados por interesses econômicos e políticos hegemônicos, sem qualquer finalidade social, tais conglomerados caracterizam-se como fabricantes de produtos para as trocas que operam sob o jargão do acesso democrático. No entanto, forjada pela absolutização dos recursos tecnológicos utilizados de forma comprometida, tal produção desmente o suposto teor de finalidade democrática que apregoa, sendo a identidade unânime a imagem perfeita do que se produz e se vende. Soma-se a isto o fato de que no mesmo sentido em que a sociedade se encontra inteiramente administrada, o menor reconhecimento do lugar pleno da instância subjetiva ‘eleva-a’, por assim dizer, à condição também de objeto a ser administrado, agravando ainda mais o quadro devido à incapacidade crítica das forças sociais.

Sob uma perspectiva crítica oposta ao formalismo do mundo administrado, pode-se avaliar como as tendências manifestas pelo excesso de racionalidade na arte, caracterizadas enquanto procedimento de caráter regressivo conduziu-a a um processo de reificação (*Verdinglichung*) tornando-a um mero produto esvaziado de conteúdo e transformado em entretenimento arbitrariamente manipulado. Sabe-se que o conceito de reificação, enquanto processo de alienação (*Entäusserung*) das relações de produção no capitalismo, pressupõe o domínio do objeto sobre o sujeito, invertendo o sentido relacional de ambos os conceitos conforme estabelecido em termos originais⁸⁰.

No mundo objetivado da indústria considera-se que o processo de coisificação da produção, denominado reificação, é potencializado de tal modo que a sociedade, devidamente fetichizada, passa a conduzir suas relações nos mesmos termos, submetendo a

⁸⁰ Em sua etimologia o termo ‘reificação’ ainda guarda a tradução do latim *RES*, entendido como coisificar, implicando na decomposição abstrata das ideias, transformadas em objetos, coisas, mercadorias. De acordo com o *Dicionário do pensamento marxista*, “como equivalente da expressão *Verdinglichung* Marx usa a expressão *Versachlichung*, e, para o oposto de *Versachlichung*, ele usa o termo *Personifizierung*. Com essas expressões, ele fala «dessa personificação das coisas e dessa reificação das relações de produção». E considera como contrapartidas ideológicas da «reificação» e da «personificação», o «materialismo grosseiro», o «idealismo grosseiro» ou «fetichismo»” (Bottomore, 1988, p. 315).

função meio da produção a uma maximizada aplicabilidade-fim. Incidindo num coletivo social metamorfoseado em indústria, inteiramente mediado pelo detalhe técnico e potencializado no sentido de sua coisificação, no processo de reificação substitui-se, por assim dizer, relações pessoais por relações de troca, transformando não só as ideias abstratas em objetos concretos, mas tornando também o sujeito em objeto, inter-relacionando-se com outros objetos. É, portanto, no âmbito das relações sociais que esse processo irá possibilitar a deterioração dos rastros representativos de subjetividade e peculiaridade humanas.

13 - Da herança preterida

Elaborado por Marx em seus *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844), desenvolvido em seus escritos posteriores como em *Grundrisse* (1858) e, maiormente, em *O Capital* (1867 - a datar do livro I), o conceito de reificação, estabelecido pelo filósofo alemão a partir das ideias de alienação e fetichismo da mercadoria, atinge sua acepção máxima com Lukács, em *História e consciência de classe* (1923), como expressão da decadência do processo histórico, determinando a totalidade das formas de objetivação da realidade social. Muito embora tenha sido discutido em *O Capital*, o conceito de reificação foi desconsiderado durante muito tempo e reconhecido somente depois da atribuição que Lukács deu ao termo, alicerçado tanto nos contributos teóricos de Simmel, em sua *A filosofia do dinheiro (Philosophie des Geldes)*, de 1900, - contribuição essa considerada por Lukács como “um trabalho perspicaz e interessante em seus detalhes” (Lukács, 2003, p. 213) - quanto nas reflexões sociológicas de Weber, em seus *Escritos políticos (Politische Schriften)*, a datar de 1895, sobre burocracia e racionalização. A esse respeito, o filósofo húngaro relata no prefácio de *História e consciência de classe*, de março de 1967:

Por volta de 1908 ocupei-me inclusive de *O Capital*, a fim de encontrar um fundamento sociológico para a minha monografia sobre o drama moderno. Nessa época o meu interesse estava voltado para Marx, o sociólogo, visto em grande

medida pelas lentes metodológicas de Simmel e Max Weber (Lukács, 2003, p. 03).

Ao conferir a essa totalidade uma posição central em sua obra, Lukács tinha como intuito uma discussão crítica por meio da qual fosse possível pensar determinado momento histórico à luz de conteúdos teórico-políticos, com vistas a uma interpretação radical da história. Por sua vez, como conceito atrelado ao de reificação, compreende-se que o fetichismo da mercadoria, enquanto abstração característica própria da sociedade capitalista compromete o entendimento sobre as formas originárias de relações sociais, o que levará Lukács a afirmar que:

Marx oferece uma descrição bastante convincente desse «processo de abstração» da vida quando aborda o trabalho, mas não se esquece de insistir, de maneira igualmente convincente, no fato de que se trata aqui de uma característica *histórica* da sociedade capitalista. «Desse modo, as abstrações mais gerais surgem somente na evolução mais concreta, em que uma coisa parece como sendo comum para muitos, comum a todos. Então ela não pode mais ser pensada unicamente como uma forma particular». Essa tendência da evolução capitalista, todavia, vai ainda mais longe. O caráter fetichista da forma econômica, a reificação de todas as relações humanas, a expressão sempre crescente de uma divisão do trabalho, que atomiza abstratamente e racionalmente o processo de produção, sem se preocupar com as possibilidades e capacidades humanas dos produtores imediatos, transformam os fenômenos da sociedade e, com eles, sua percepção (Lukács, 2003, p.72).

A contribuição teórica de Lukács sobre o desenvolvimento do processo de reificação tem como fundamento a *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, com base na argumentação da condição do senhor e do escravo, sendo sua elaboração, no entanto, somente possível a partir da reflexão de Marx sobre a divisão de classes no capitalismo. Deste modo, pode-se dizer que tal contribuição se baseia na ideia de totalidade que, adaptada da realidade filosófica de Hegel⁸¹, transcorre para a teoria social de Marx⁸².

Com o intuito de assimilar “o fenômeno da reificação”, Lukács busca compreender as relações mercantis subjetivas e objetivas correspondentes, que segundo ele próprio “já

⁸¹ Muito embora não se possa encontrar na obra de Hegel o vocábulo ‘coisificação’ e nem mesmo uma expressão que a designe, entende-se que algumas de suas análises apresentam um avizinhamento com tal ideia, tendo como exemplo a noção de razão observadora (*beobachtende Vernunft*), em sua *Fenomenologia do espírito* e até mesmo no exame sobre a propriedade, em seus *Princípios da filosofia do direito*.

⁸² O desenvolvimento do conceito de reificação em *O Capital* situa-se, maioritariamente, em seu primeiro volume, capítulo I, seção IV, bem como no terceiro livro, capítulo XL, seção VIII.

existiam em etapas muito primitivas da sociedade”, empreendendo ainda uma análise mais ampla sobre a questão, no intuito de averiguar “em que medida a troca de mercadorias e suas consequências estruturais são capazes de influenciar toda a vida exterior e interior da sociedade” (Lukács, 2003, pp. 194-195). Tal abordagem possibilitou a apreensão da especificidade do caráter burocrático que, familiarizado com um tipo de formalismo e racionalismo, incidia diretamente na condução da vida dos indivíduos. Para Lukács, o que procede disso é um tipo de consciência falsa baseada em elementos parciais de uma realidade fragmentada, que impossibilita ao indivíduo, a ela submetido, uma percepção das mediações entre ele e a totalidade social, sendo tal perda da consciência subjetiva aquilo que corresponde à racionalização de todas as esferas da vida.

Para a consciência reificada, essas formas do capital se transformam necessariamente nos verdadeiros representantes da sua vida social, justamente porque nelas se esfumam, a ponto de se tornarem completamente imperceptíveis e irreconhecíveis, as relações dos homens entre si e com os objetos reais, destinados à satisfação real de suas necessidades. Tais relações são ocultas na relação mercantil imediata. O caráter mercantil da mercadoria, o modo quantitativo e abstrato da calculabilidade aparece aqui sob sua forma mais pura. Sendo assim, para a consciência reificada, esta se torna, necessariamente, a forma de manifestação do seu próprio imediatismo, que ela, enquanto consciência reificada, não tenta superar. Ao contrário, tal forma tenta estabelecer e eternizar esse imediatismo por meio de um «aprofundamento científico» dos sistemas de leis apreensíveis. Do mesmo modo que o sistema capitalista produz e reproduz a si mesmo economicamente e incessantemente num nível mais elevado, a estrutura da reificação, no curso do desenvolvimento capitalista, penetra na consciência dos homens de maneira cada vez mais profunda, fatal e definitiva (Lukács, 2003, p. 211).

Sob um aspecto mais geral, pode-se dizer que o fenômeno da reificação imposto à consciência humana remete, entre outros, ao fato de que um dos sustentáculos que possibilita o desenvolvimento progressivo dos processos de coisificação das relações sociais e da própria sociedade reside de forma contraditória no aspecto maximizado de uso não social das tecnologias vigentes, iniciado com a mecanização dos processos de produção industriais desde o século XIX, como bem analisou Marx. Como uma consequência, essa incorporação do mecanismo de coisificação interposto pela maximização absolutamente econômica de uso da técnica age como forma de violência do

indivíduo contra a natureza e, maiormente, contra a sua própria natureza e nestes termos entende-se que a consciência reificada (*verdinglichtes Bewusstsein*) produzida pela vida cotidiana, resultado de um processo material concreto determinado pela burocracia do mundo do trabalho, reprime os coletivos sociais.

A esse respeito, é amplo o entendimento de Lukács ao afirmar que “a burocracia implica em uma adaptação da consciência do modo de vida e do trabalho e paralelamente também dos pressupostos socioeconômicos gerais da economia capitalista” (Lukács, 2003, p. 219). Neste contexto, o filósofo húngaro analisa os elementos da produção capitalista moderna e seu aparato burocrático a partir da relação entre a totalidade reificada e o tratamento racionalmente formal, afirmando que tal relação propicia a desvalorização crescente da essência qualitativa das coisas. Ainda, referindo-se a uma ruptura basal na subjetividade, faz compreender que, no processo de divisão burocrática do trabalho, através do estratagema de sua fragmentação, via especializações, ocorre também a fragmentação da subjetividade do sujeito.

A racionalização formal ao direito, do Estado, da administração, etc., implica, objetiva e realmente, na decomposição semelhante de todas as funções sociais em seus elementos, uma pesquisa semelhante das leis racionais e formais que regem esses sistemas parciais, separados com exatidão uns dos outros, e subjetivamente implica, por conseguinte, repercussões semelhantes para a consciência, devidas à separação entre o trabalho e as capacidades e necessidades individuais daquele que o realiza; implica, portanto, uma divisão semelhante, racional e humana, do trabalho em relação à técnica e ao mecanismo tal como encontramos na empresa. Trata-se não somente do modo de trabalho inteiramente mecanizado e <insensato> da burocracia subalterna, que se encontra extraordinariamente próxima do simples serviço da máquina e, muitas vezes, chega a superá-la em vacuidade e uniformidade. De um lado, trata-se também da maneira cada vez mais formal e racionalista de lidar objetivamente com todas as questões de uma separação continuamente crescente da essência qualitativa material das <coisas> às quais se refere a atividade burocrática. Por outro lado, trata-se de uma intensificação ainda mais monstruosa da especialização unilateral na divisão do trabalho, que viola a essência humana do homem (Lukács, 2003, pp. 119-120).

Entende-se com isto que o resultado da divisão do trabalho, como decorrência do próprio desenvolvimento histórico, devasta o processo produtivo de forma serial, através de uma sucessão de ações formalistas, burocráticas e especializadas. Como decorrência, a

própria racionalização do vivido é exteriorizada como uma adequação das ações objetivas da sociedade e nestes termos a viabilidade de análise “racional” já provém da subordinação do indivíduo à sua sina de “espectador impotente” e à “atitude contemplativa” *vis-à-vis* dos fatos sociais. Conforme Lukács, a “atitude contemplativa”, diz respeito ao indivíduo que se encontra submetido à organização do trabalho alienado, embora determine também o comportamento dos segmentos de classe que detém os meios de produção. De qualquer forma, entende o filósofo húngaro que a organização dos trabalhadores enquanto classe, ou seja, através da ampliação da “possibilidade objetiva de sua consciência”, propicia também a organização de formas de resistência política que, como negação ao processo de reificação da vida, se apresentam como alternativas para a referida “atitude contemplativa”⁸³. E sendo assim, tal processo de racionalização não representa nada mais do que mera seqüela advinda dos processos da reificação, sob o aspecto fenomênico do fetichismo da mercadoria.

Fredric Jameson, em *Validades da dialética*, no capítulo intitulado *Mercantilização*, refere-se ao conceito de mercadoria como aquele que “se constitui na interseção de dois fenômenos, ambos entendidos como processos ou como o resultado de transformações formais e estruturais”. E explica:

Por um lado, a mercadoria tem que ter sido transformada em um objeto. Por outro, tem que estar dotada de um valor específico ou ter adquirido um preço. Nenhum destes atributos é necessariamente óbvio: algumas mercadorias, por exemplo, não são em sua aparência objetos claramente físicos e algumas são em sua aparência coisas naturais antes de serem coisas feitas pelo homem. Tampouco a permutabilidade da mercadoria, seu valor no mercado, se dá sempre de forma tão clara como a dos produtos da cultura comercial (Jameson, 2013, p. 295)⁸⁴.

⁸³ Lukács, conforme ele mesmo admite mais tarde, refuta o conteúdo de sua referida obra por acreditar que a questão da alienação só pode ser resolvida por meio da militância política, repudiando, deste modo, o impacto da estrutura do princípio hegeliano da identidade Sujeito/Objeto, por esta se mostrar problemática em relação ao seu próprio conteúdo. E ampara seus argumentos alegando que não se pode esgotar tal discussão a partir de um único texto. Seus escritos posteriores à *História e consciência de classe* refletem nitidamente a sua experiência de militância e estão ligados a uma posição característica de engajamento político, relacionada à Comintern e ao PCUS.

⁸⁴ *Tradução da autora a partir da edição portenha Eterna Cadência.

Sob tal perspectiva, se faz necessário considerar os impactos da reificação no campo da subjetividade, uma vez que seus inevitáveis desdobramentos representam um elo da ordem capitalista em suas formas correspondentes. Essa observação alude a um estado de coisas em que a noção de fetichismo não é atribuída somente ao domínio econômico na organização capitalista do trabalho, mas, também, aponta para a compreensão de que o processo de reificação ao qual o sujeito está submetido encontra-se ramificado em todas as ações e níveis da vida social por meio da ruptura dos vínculos destes com a vida comunitária, tanto no predomínio do direito e do Estado quanto na filosofia, na ciência e nas artes.

Em outras palavras, significa dizer que o que resulta disso é um tipo de consciência falsa baseada em elementos parciais de uma realidade fragmentada, impossibilitando ao indivíduo, submetido, uma percepção das mediações entre ele e a totalidade social, sendo tal perda da consciência subjetiva aquilo que corresponde à racionalização de todas as esferas da vida, incluindo a da cultura. Neste contexto, a arte se apresenta enquanto artifício objetivado para uma sociedade absolutamente caracterizada pelas relações de troca, sob a ótica de uma realidade social totalmente produzida e administrada, submetida de forma ampla pela reprodução e distribuição de mercadorias em série.

A isto se deve o caráter de fetiche que adquire a obra de arte enquanto produto, o que resulta em um *quid pro quo* no qual à subjetividade artística é conferido um valor de troca, sendo o caráter fetichista aquilo que se determina pelo destaque dado a qualquer objeto inerte que adquire o emblema de valor de troca, alienado de seu processo de produção, em substituição àquilo que caracteriza a arte enquanto algo vivo e de sentido imaterial. Isso ocorre quando o predomínio do objeto sobre o indivíduo se torna uma espécie de dominação abstrata, em que coisas exercem uma ascendência sobre o sujeito

caracterizando, assim, uma anástrofe entre verdade e aparência objetiva (*gegenstaendlicher Schein*).

Partindo dessa questão, Adorno promove um alargamento do conceito de reificação, baseando-a de forma objetiva nas relações sociais. Desta forma, agrega ao conceito uma totalidade de elementos filosóficos, incluindo a teoria psicanalítica, na busca de esclarecer como tal procedimento intensifica as forças produtivas ao mesmo tempo em que silencia as forças de resistência subjetivas. Neste sentido, vale dizer que no entendimento do filósofo frankfurtiano a estrutura da consciência reificada se torna um elemento constitutivo da dialética, instituída, no entanto, como forma de sua própria superação. De acordo com a afirmação do historiador da ‘Escola de Frankfurt’, Rolf Wiggershaus:

Aos olhos de Adorno, isso prometia uma interpretação do capitalismo em que a categoria marxista do fetichismo da mercadoria, uma interpretação teológica do mundo desnaturado que se tornara coisa, era traduzida em categoria que não contradizia o materialismo dialético, mas o radicalizava, decifrando o mundo da mercadoria como paisagem original mítica e como o oposto diabólico do verdadeiro mundo (Wiggershaus, 2002, p. 223).

Ao identificar que a cognição humana e as pulsões naturais ficaram sujeitas à dominação, Adorno dimensiona historicamente a teoria da reificação como mediadora de todo tipo de relação entre os indivíduos, inserindo a subjetividade e o processo de formação da identidade do sujeito em uma perspectiva abrangente, isto é, em uma filosofia da história. E, neste sentido, persegue os vestígios quase extintos que induzem à procedência de uma razão instrumental, concluindo que, quando a razão se torna instrumento de dominação da natureza modifica todas as instâncias da vida, influenciando de forma absoluta as relações entre os indivíduos.

Tal pressuposto, objetivado enquanto tentativa de superação do pensamento reificado, irá possibilitar ao filósofo uma reflexão sobre o fetichismo da arte como mercadoria. Significa dizer, por exemplo, que na esfera da cultura tal mecanismo implica

no fato de que o sujeito, ‘enfeitiçado’ pelo sentimento de posse daquilo que é essencialmente material, é impossibilitado de se relacionar com a arte naquilo que ela tem de imaterial e somente adquirido por relação experiencial, preterindo-a por uma mercadoria ou mesmo até por um valor despendido em sua aquisição. Como consequência, adverte para o fato de que, em tal processo de coisificação, os indivíduos perdem os traços de subjetividade e individualidade que caracterizam o humano, passando a compor um coletivo cuja vida social, inteiramente racionalizada, encontra-se mediada pela ideologia do desempenho, fruto das relações de troca em uma sociedade inteiramente condicionada pela economia.

Como se sabe, a análise adorniana sobre a racionalidade moderna se fundamenta na crítica a Kant e Hegel, tanto no que respeita à submissão do entendimento aos pressupostos da razão *a priori*, quanto ao idealismo racional instituído pela realidade enquanto racionalidade e vice-versa. Outrora, Hegel, através de sua dialética, procurou avançar em relação ao sistema dualista kantiano, na busca de identificar e unificar os opostos, entendendo que toda posição antagônica haveria de ser superada dialeticamente por meio dos movimentos contraditórios da realidade, significando dizer que a verdade não deveria ser vista como algo estático, sob a ótica de um único ponto de vista, mas ao contrário, apresentada sempre como um *continuum*. Tal afirmação se baseava no fato de que, para o filósofo suábio, havia uma falsidade na verdade e uma veracidade no falso e, nesse sentido, a verdade, entendida como uma dinâmica em processo estaria sujeita à oscilação e à crítica do pensamento, ficando a crítica sempre dependente daquilo que se constitui historicamente.

Sobre tal formulação, Adorno entende que a teoria de Hegel, porquanto fundamentada na fenomenologia do espírito e, portanto, excluída de qualquer vínculo com as relações sociais concretas, se deu como uma limitação somente suplantada por Marx ao

postular que a relação entre objetividade e subjetividade encontrava-se dialeticamente amparada no processo histórico. Tal abordagem é entendida como uma dialética da reconciliação entre o geral e o particular, ou seja, entre o todo e o fragmentado, analisado sob uma ótica peculiar, tendo como fito a superação do pensamento formal e da instituída separação entre teoria e prática, forma e conteúdo, sujeito e objeto, etc., entendendo tal problemática não só por meio do *Verstand*, mas através do pensamento dialético, tendo em vista que todo pensamento conceitual procede de modo meramente identificador.

Assim é que o pensador frankfurtiano, ao promover uma crítica sobre a apologia do formalismo e racionalismo na Modernidade, irá contribuir efetivamente para o desenvolvimento da reflexão dialética em um sentido histórico-materialista, através do alargamento do conceito de reificação, em consonância com o pensamento marxista. O conceito de reificação é então empregado explicitamente como chave explicativa da distinção entre a experiência social no capitalismo e a vivência própria das formas históricas do passado, concluindo que somente por meio da compreensão da realidade social torna-se possível ao indivíduo constituir-se como sujeito-histórico, superando a realidade reificada. Sob esta ótica, é possível dizer também que a centralidade das formulações de Adorno é um contributo à filosofia hegeliana conduzida pelo subsídio das teorias desenvolvidas por Marx e Lukács, elaborada como uma crítica rigorosa ao pensamento identificador e geral, promovendo a esperança de uma apreensão dialética do não idêntico. É nesse sentido que a estrutura da consciência reificada se torna um elemento constitutivo de sua dialética negativa, instituída, no entanto, como forma de sua própria superação.

Em um sentido mais amplo, entende-se que a reflexão sobre a razão instrumental contribui para o entendimento da falsa realidade, uma vez que tal ponderação sugere um conceito de verdade a ser interpretado a partir de uma emancipação do mundo e através da

reconciliação do homem com a natureza, sendo o conceito de verdade, mais do que um mero instrumento cognitivo, um elemento atuante em prol de tal reconciliação. É o que infere Adorno ao referir-se à incompatibilidade de ideias alusivas ao espírito objetivo do momento, ou em outras palavras, à reflexão que não reproduz a dominação espiritualizada da natureza e que quer ir além daquilo que está meramente dado: “O pensamento irreconciliável é acompanhado pela esperança de reconciliação porque a resistência do pensamento ao meramente ente, a liberdade imperiosa do sujeito, também procura obter do objeto aquilo que se perdeu por meio de sua transformação em objeto” (DN, p. 25). Assim, o pensamento crítico deve se voltar contra uma falsa realidade que somente possibilita um conhecimento restrito da realidade por meio de um pensar positivo-mecanicista e, portanto, incapaz de restituir a racionalidade no mundo moderno.

14 - A liquidação social da arte no mundo industrial

Como se sabe, as formas da razão técnica legitimam a dominação nas sociedades administradas, nas quais também a produção cultural é dominada pela ação dos *mass media* através da utilização de novas tecnologias da informação, forjando uma suposta segurança de “reconhecimento oficial” que impossibilita a emancipação do sujeito e sua capacidade de realizar-se em termos potenciais.

A indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria [...] A verdade em tudo isso é que o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse de uma oposição entre a onipotência e impotência - A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio (DE, p. 128).

Ungida como um simples divertimento, a cultura-produto, no entanto, cresce e se dissemina sob o signo do recalque e da repressão de parte dos desejos e ideais do sujeito⁸⁵,

⁸⁵ É, a propósito, sob o enfoque freudiano que provavelmente Adorno, ao referir-se ao aspecto social mediado pelo universo administrado da cultura, irá argumentar que a obra de arte subsiste porque a história primigênia da subjetividade sobrevive no sujeito. Deste modo, Adorno se apropria de forma única de

induzindo a um espírito de resignação constante, bem como à aceitação passiva de uma realidade de falsas satisfações impostas que irá alterar o próprio sentido de realidade, reproduzindo uma “forma de conduta conformista, na qual se sente protegido do perigo das revelações” (D, pp. 33-34)⁸⁶. Construída sob a égide do idêntico, esta ‘realidade artificial’ se contrapõe a qualquer experiência estética autêntica, criando uma familiaridade coletivamente reconhecível entre o sujeito e o objeto, a partir do estabelecimento de uma identidade de formato único que irá tornar igual cada indivíduo:

Eis aí a doença incurável de toda a diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir o esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda a reação (DE, p. 128).

Com isso, pode-se dizer que o prazer, tornado aborrecimento, se apresenta como um aspecto do processo de alienação do sujeito, que, calcado na reificação das associações habituais se transforma em uma espécie de diversão do unânime:

Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir (DE, p. 135).

categorias freudianas tais como caráter enigmático, sublimação, repressão do desejo, pulsão e recalque, postulando também que a arte tem como base estímulos pulsionais infinitamente fortes, que a sublimação constitui a origem do comportamento estético e que a tensão dialética entre ambas essas esferas resume uma proto-história da arte. Em *Prólogo sobre a televisão*, Adorno afirma: “A pressão que os seres humanos vivem tornou-se tão forte que não a aguentariam sem constantemente enfrentarem e repetirem interiormente os precários esforços de adaptação que já despenderam. Freud ensinou que o recalque das pulsões nunca é totalmente bem-sucedido nem dura tanto tempo, pelo que as energias psíquicas inconscientes do indivíduo são incansavelmente despendidas para manter no inconsciente aquilo que não pode aceder à consciência. Este trabalho de Sísifo da economia pulsional individual parece hoje ‘socializado’, tomado a cargo pelas instituições da indústria da cultura, que o gere para seu benefício, e dos poderosos interesses que estão por trás delas” (PST, pp. 162-163).

⁸⁶ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. Conforme mencionado na página 9, objetivando dar caráter de unidade às traduções dos textos de Adorno, foi utilizada a versão das obras completas do filósofo em língua espanhola. Vale lembrar que no Brasil existe versão para o português do referido texto, publicada na *Coleção Os pensadores*, Editora Nova Cultural Ltda., uma divisão do Círculo do Livro Ltda, com tradução de Luiz João Baraúna e João Marcos Coelho.

Sob esta ótica, a elaboração do conceito de indústria cultural possibilitou a Adorno e Horkheimer fundamentar o seu entendimento sobre a consciência reificada que torna o sujeito também incapaz de assimilar o teor de verdade das obras de arte, entendendo que tal sistema reprime a consciência dos coletivos sociais, criando condições cada vez mais favoráveis para a implantação de um sistema no qual os cidadãos-consumidores são continuamente não atendidos em relação ao que lhes é prometido⁸⁷. Assim, por ser a explícita representação de um complexo aparato econômico, os produtos da indústria da cultura são engendrados e mantidos sob um planejado esquema de controle que intencionalmente não desassocia trabalho de lazer, ainda que consumidos de forma espontânea, descompromissada. Por conseguinte, essa cultura de mercado opera sob uma forma de ilusão narcísica, reprimindo qualquer tipo de relação com as singularidades do outro não-idêntico, induzindo no sujeito uma forma de conduta conformista na qual ele se sente, por assim dizer, protegido.

Compreende-se, pois, que o comportamento econômico que rege de forma hegemônica as ações dos *mass media*, fundamentado na forma como se organiza a sociedade. Sob essa ótica, a obra de arte também se torna mais um ‘bem de consumo’, reduzido a mero objeto transitório caracterizado pela obsolescência planificada. E é neste sentido que manifestações culturais, antes praticadas em espaços socialmente diferenciados, perdem, conseqüentemente, sua dimensão de especificidade ao serem submetidas à lógica da economia e do mercado em uma sociedade inteiramente dimensionada pelo universo das trocas.

Justificadas pelo estabelecimento de relações sistêmicas, as condições da vida urbana mecanizada induzem o sujeito a se ver comprometido com tarefas inerentes à manutenção do sistema econômico, sobretudo através do consumo cultural massificado,

⁸⁷ Segundo Adorno, a ideologia não é apenas uma falsidade nem somente algo que encobre a realidade, mas, também, é uma promessa. A ideologia mente porque não realizou a promessa de felicidade.

objeto da ação polarizada de um esquema industrial que, relacionando aparatos tecnológicos, forças produtivas e expressões subjetivas, impõe cientificamente à cultura uma ideia de civilização material: “a técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens e nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, ou seja, o capital” (DE, p. 20). Anteriormente veículo de ideias subjetivas, a obra de arte vai sendo cada vez mais substituída por um objeto inteiramente dominado pelo tecnicismo, constituído por uma fórmula adaptada a produtos idênticos a serem consumidos por cidadãos-consumidores igualmente idênticos, reproduzindo socialmente modelos ideológicos da mesma forma idênticos, que determinam a totalidade do comportamento social: “a máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo em que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco” (DE, p. 126).

Destarte, esse entendimento de cultura industrial, por sua função implícita, não permite qualquer possibilidade de experiência singular na medida em que busca estabelecer falsas relações de identidade estética objetivando forjar um sentido de coletivo mercadológico. Dadas como uma condição estrutural se faz clara as bases em que se apoiam as relações de difusão dos produtos culturais que “pertencem completamente ao mundo do mercado, se fabricam para o mercado e se atém a ele” (D, p. 25)⁸⁸. É dessa forma que o produto cultural criado para o mercado, sem uma imediata determinação social, mas pleno de utilidade por meio de sua funcionalidade externa, valorado em si e para si mesmo, reproduz em sua relação de produção o caráter da estrutura racionalista a que o sujeito está submetido.

Por sua vez, a obra de arte, diferente do produto cultural criado e reproduzido para as trocas, se constitui como uma forma de conhecimento subjetivo inteiramente diverso do

⁸⁸ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. Sobre as considerações da versão em língua portuguesa, ver nota 86.

saber formalista da racionalidade instrumental (*Zweckrationalität*), sendo, portanto, capaz de recuperar, através da experiência estética, aquilo que, no sujeito, foi oprimido pela razão tecnicista, considerando que tal experiência, embora situada no campo da reflexão, não se define em um sentido lógico formal, mas sim sob uma forma lógica paradoxal que se identifica com ela mesma. Sobre a questão, Adorno, em *O esquema da cultura de massas*⁸⁹, reconhece na arte autônoma o seu sentido potencial emancipador porquanto capaz de estabelecer mediações entre o sujeito e o mundo prático, vinculando-os um ao outro, alterando as relações de submissão do sujeito a realidades predeterminadas.

Da aparência estética não resta senão a aparência vazia e abstrata de uma diferença entre a cultura como tal e a prática como tal, ou seja, a divisão de trabalho entre diversos departamentos da produção. A força da consciência estética da imagem na recepção das obras de arte tem sido, desde sempre, uma questão de controvérsia. Estava ligada ao privilégio da cultura e à existência do ócio e, na sua pureza, pertence muito mais ao conceito filosófico de arte do que ao destino social das obras de arte e às condições sociais de sua produção (EdCM, pp. 58-60).

Dotada da capacidade de se opor àquilo que está estabelecido no mundo real, atribui-se à experiência estética também a capacidade de transformar a experiência real na medida em que a primeira exerce uma crítica sobre a segunda - percebendo as coisas do real para além do que elas são - ao mesmo tempo, dimensionadas em termos do que poderiam vir-a-ser, por meio de uma relação que se estabelece com o não idêntico. Não obstante, por ser designada a cumprir um papel que se distancia cada vez mais do que lhe é imanente, a arte na sociedade do aparelhamento tecnológico é reduzida em suas potencialidades e capacidade expressiva, artifício esse que visa garantir cada vez mais o processo de 'coisificação' em que se apoia a produção em massa da cultura, forjada, em sentido coletivo, em detrimento da relação de individuação do sujeito com a singularidade inerente a cada obra. Dialeticamente, a arte autônoma, de caráter social, concebida a partir de si mesma em seu caráter único, somente alcança um significado de universalidade a

⁸⁹ Texto adicionado como apêndice da *Dialética do esclarecimento* pelo editorial Suhrkamp, no ano de 1969.

partir de uma experiência estética singular, ou seja, aquela em que cada sujeito, em sua individuação, pode fruir indiretamente algo de sentido único, tendo em vista a impossibilidade de a arte, em sua subjetividade, se comunicar socialmente de forma direta. “A arte só é interpretável pela lei do seu movimento e não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao seu conteúdo, o seu Outro” (TE, p. 14).

15 - A tecnificação da razão

Apesar da implícita condição social da arte, cabe salientar que a experiência estética pressupõe a supremacia do individual sobre o coletivo, sendo essa a sua única possibilidade de universalizar-se para além de qualquer sentido comum, tendo em vista o seu caráter subjetivo imanente que possibilita a cada indivíduo uma relação consequente de singularidade⁹⁰. Entende-se com isso que a revelação do teor de verdade da arte condiz com aquilo que lhe é imanente, ou seja, com a capacidade de aspirar ao “não idêntico ao conceito”, uma vez que sua aparência e exatidão lógica são constituídas por aquilo que ela tem de ilusório. Ainda assim, por compreender que a verdadeira arte seria aquela que nunca negasse a sua relação com a sociedade, Adorno alude que a autonomia artística deve estar intrinsecamente ligada ao desenvolvimento e à transformação da sociedade, tendo em vista que “as obras de arte registram a história da humanidade com mais exatidão que os documentos” (FNM, p. 42). Alude, também, ao fato de que aquilo que encerra a imanência da obra de arte não deve ser visto em sentido estrito, pois sua aparência estética emana dela mesma e não apenas da ilusão que suscita, em consonância com a afirmação do próprio filósofo de que “todo o momento de aparência estética traz hoje consigo uma incoerência estética” (TE, p. 159). Tal aporia espelha aquilo que a arte aparenta ser e o que ela mesma

⁹⁰ Tal entendimento resume o fato de que a arte enquanto algo padronizado adota formas determinadas e a fruição do indivíduo, como consequência, se molda, a partir desse procedimento, em termos coletivos e se estandardiza.

é, sendo isto, talvez, o que valida objetivamente o que nela se apresenta enquanto elaboração. Em seu sentido autônomo, pode-se dizer também que a arte é um meio privilegiado de manifestação de angústia e sofrimento cotidianos, expressos através das formas abstratas do não belo, do grotesco, da não harmonia plástica, promovendo a interação do sujeito com a realidade social, contrapondo-se, portanto, à irrelevante forma artificial de mera funcionalidade aculturada no mundo dos mercados.

De forma diversa, o produto cultural voltado para a difusão de valores objetivos que se compra e vende, atua no sentido de uma totalidade que prioriza o efeito e o detalhe técnico em detrimento daquilo que é a ideia subjetiva na obra de arte, constatação essa que leva Adorno e Horkheimer a afirmarem que nos produtos engendrados industrialmente “o todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação” (DE, p. 118), determinando-se enquanto “fórmula que substitui a obra”, destituídos de uma função social. Além disso, mencionam o fato de que uma arte autêntica, enquanto objetivação de uma ideia estética, mesmo não sendo assimilável conceitualmente, se apresenta mais verdadeira do que o conhecimento discursivo, vista a sua capacidade de alterar aquilo que foi imposto ao sujeito pela razão instrumentalizada, significando dizer, em outras palavras, que essa não racionalidade estética é mais portadora de razão do que a racionalidade da ‘arte-produto’ caracterizada tão-somente como mercadoria. Ao ressaltar o caráter subjetivo de uma arte autêntica, deve-se atentar para o fato de que esta, em sua forma implícita de expressão, é um “estar por vir” que se relaciona com aquilo que ainda não foi dito nem visto e que, portanto, não existe⁹¹. Em outras palavras, uma imagem do inexistente que ainda não existe em si.

A arte autêntica conhece a expressão do inexpressivo, o choro a que faltam as lágrimas. Em contrapartida, a franca extirpação neo-objetivista da expressão insere-se na adaptação universal e submete a arte antifuncional a um princípio

⁹¹ Segundo Adorno, esta é uma pretensão de verdade que resulta na experiência de algo novo oposto à validade racionalizada do produto de mercado.

que só poderia fundamentar-se através de sua funcionalidade. O não metafórico, o não ornamental na expressão é submetido por esta reação; quanto mais plenamente as obras de arte a ele se abrem, tanto mais se tornam protocolos de expressão e viram a objetividade [*Sachlichkeit*] para o interior. [...] Se o sujeito já não deve poder exprimir-se imediatamente, deve, no entanto - segundo a ideia de modernidade não fundada na construção absoluta - falar através de coisas, da sua forma alienante e mutilada (TE, p. 183).

A reflexão em tela aponta para a urgência de um pensar crítico em relação ao que se constitui enquanto estabelecido, articulado sob as bases alternativas àquelas utilizadas pelo preceito formalista que tenta englobar, pela interpretação racional, o real sob uma totalidade. Tal racionalidade extrema, empregada também como força coercitiva, resulta na submissão do que é subjetivo levado a um estado de objeto condicionado em detrimento das formas de expressão. E é justo nas formas da expressividade que se procura a questão do ‘para que’ da arte, a sua razão subjetiva: o que resulta da forma humana de se expressar para além do sentido objetivo da realidade.

É por corresponder a uma visão subjetiva de mundo que, dialeticamente, a arte deve se apresentar como elemento em potencial de tensão com esse próprio mundo, tendo em vista que o indivíduo moderno, capaz de construções científicas cada vez mais complexas, tem se mostrado incapaz de lidar com os aspectos de sua subjetividade, contradição essa que remete à própria condição social da expressão humana. Depreende-se com isso que o conteúdo de verdade implícito nas obras de arte é também a sua verdade social que condiciona uma experiência estética mais afeita ao mundo das vivências e das expressões da espontaneidade, oposta àquela da razão administrada. Por assim dizer, entende-se ainda que a arte se torna uma representação da natureza no mundo dos artefatos, remetendo analogamente o sujeito à sua também dimensão natural como forma de superação daquilo que a racionalidade administrada tenta validar. E, neste sentido, a contribuição filosófica de Adorno vai além da mera reflexão especializada, evidenciando as relações que se estabelecem entre arte, conhecimento e natureza:

A filosofia não é precisamente, segundo sua implícita pretensão, um pensar especializado no sentido de ter que submeter-se à disciplina da divisão do trabalho e das chamadas disciplinas estabelecidas, uma vez que trata de coisas sobre as quais todo homem tem igual e legítimo direito de experimentar de alguma maneira. Certamente, pertence ao momento da autorreflexão da filosofia não se entregar de forma ingênua à sua especialização e tampouco a sua própria terminologia (TF II, p. 8)⁹².

Enquanto atividade ligada à reflexão e criação artística, a filosofia também contém em si uma dimensão prática, significando dizer que “uma filosofia será tanto mais produtiva quanto menos for reduzida a uma etiqueta, ao conceito abstrato superior que a engloba” (TF II, p. 16)⁹³. Tal afirmação remete à fidelidade de uma ideia que Adorno jamais abandonou: a de que tanto a filosofia quanto a arte devem servir para a construção de uma sociedade melhor, sendo isto o que respeita à arte em seu conteúdo de verdade.

Não por acaso, vale assinalar que, em seu *ethos*, essa concepção em muito se assemelha e nada deixa a dever àquela de Marx que conclui a passagem referente à subjetividade como força essencial humana, em seus já citados *Manuscritos econômico-filosóficos*: “O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum sentido para o mais belo espetáculo” (Marx, 2004, p. 110). Em um sentido mais amplo, pode-se dizer, então, que é também tarefa da filosofia inferir da cultura aquilo que se deve pensar da esfera econômica e social, possibilitando uma crítica radical com vistas a uma sociedade emancipada e livre da validade da concorrência universal. Nessa mesma direção, postula Marcuse sobre a necessidade de um outro sentido ético para a cultura, baseado na emancipação do sujeito enquanto ser social, liberto das pressões impostas por uma indústria das consciências para o consumo, tendo como ponto chave uma espécie de ‘educação dos sentidos’ que possibilite o exercício do potencial estético dos indivíduos:

A cultura estética pressupõe «uma revolução total no modo de percepção e sentimento», e tal revolução só se torna possível se a civilização tiver atingido a mais alta maturidade física e intelectual. Só quando «a coação da necessidade» é substituída pela - «coação da superfluidade» (abundância), a existência humana é impelida para um «movimento livre que é, em si próprio, um meio e uma

⁹² *Tradução da autora a partir da edição madrilenha Taurus.

⁹³ * Idem a nota anterior.

finalidade». Liberado da pressão dos propósitos e desempenhos penosos, a que a carência necessariamente obriga, o homem recuperará a «liberdade de ser o que deve ser». Mas, o que «deve» ser, será a própria liberdade - a liberdade de jogar. A faculdade mental que exerce essa liberdade é a da imaginação. O livre jogo da imaginação traça e projeta as potencialidades do ser total; liberta-o de sua escravidão à matéria dominante e coerciva - essas potencialidades revelam-se como «formas puras» (Marcuse, 1968, p.168).

De forma correlata, pode-se afirmar também que somente a partir do momento em que a arte alcança uma condição autônoma é que ela pode, dialeticamente, revelar de forma clara as contradições da sociedade, uma vez que seu desenvolvimento se dá através das relações que se estabelecem entre sujeito e objeto. Significa dizer que a arte não pode prescindir daquilo que lhe é imanente enquanto subjetividade, o seu ser-em-si que é a sua verdade artística, ao mesmo tempo em que deve responder em sua verdade social às questões problematizadas pela sociedade, sendo isto o que irá caracterizá-la como arte e produto social do trabalho. Em outras palavras, a interação entre subjetividade artística e objetividade dos meios se dá, fundamentalmente, através de uma relação dialética, sendo tal procedimento aquilo que irá determinar também o coeficiente de liberdade do próprio artista, não em um sentido individualizado, mas sim social. Assim, por ser implícito à subjetividade tudo aquilo que o artista vê, ouve e pensa, incorporado e organizado por ele em uma obra, entende-se que o aspecto da objetividade da arte já se encontra necessariamente perpassado de subjetividade, como resultado deste entrelaçamento histórico.

Nesta perspectiva, depreende-se que o artista estabelece uma relação dialogal com o estado de desenvolvimento do controle sobre a natureza, sendo a obra artística, enquanto trabalho social, aquilo que decorre da sua relação com o mundo racionalizado. Distanciada de tal realidade, mesmo tendo o artista o que comunicar com sua arte, infere-se que a obra perde o seu caráter de verdade ao abrir mão daquilo que a caracteriza em sua dupla tarefa de ser ao mesmo tempo autônoma e social, valendo dizer também que o grande artista,

disposto a responder artisticamente ao conjunto de problemas colocados por sua época, não será aquele que produz obras ‘bem-feitas’ somente, mas sim aquele capaz de pensar e resolver os dilemas artísticos inerentes ao seu tempo nas diversas sociedades, reafirmando a condição da arte enquanto aquilo que resulta do embate da subjetividade, que é artística, com a objetividade dos meios, que é a história.

A obra artística tem uma relação mediada com a realidade histórico-social em que foi produzida. Como forma particular imprimida a uma matéria específica, essa relação não é mera extensão ou expressão imediata das condições sociais que permitem engendrá-las. Como momento particular e, portanto, qualitativamente diferenciado do todo, ela não fica reduzida a reafirmá-lo no que tem de mais geral, mas é a sua negação. Mas não é a negação formal, externa, e sim negação plena de conteúdo social (TCM, p. 20).

Pensar a arte, portanto, significa pensar sob a ótica de uma história da arte, considerando que, em cada época, a arte se desenvolveu a partir de um dado contexto histórico e social, determinada por uma série de pressupostos diferenciados, tanto artísticos quanto estéticos, o que nos permite afirmar que as formas, as técnicas e até mesmo a própria subjetividade da arte encontra-se permeada de historicidade. Daí o entendimento de que a arte é uma história das várias formas de desenvolvimento do pensamento subjetivo construído em diversos contextos sociais, sendo cada um de seus momentos o reflexo da expressividade característica de um próprio tempo histórico. Tendo em vista que as condições sociais de cada época determinam quais tipos de ação e procedimentos técnicos serão considerados artísticos, imprescindíveis de investigação filosófica, de forma consequente, compreende-se que nenhuma discussão estética pode ignorar o problema da relação entre arte e vida social.

A propósito, pode-se dizer que pensar a filosofia também significa, analogamente, pensar sobre uma história da filosofia, na qual, em cada um de seus momentos, os filósofos de seu tempo encontraram na arte uma possibilidade de pensar tanto a estética quanto a política de determinada época sob a ótica de um determinado contexto histórico e social.

Então, de forma consequente pode-se dizer que pensar a relação entre arte e filosofia significa pensar dialeticamente, e não de forma abstrata, a arte e a filosofia, percebendo o seu sentido histórico e social de modo a apreender a historicidade intrínseca de ambos os conceitos. Assim como em outras disciplinas do pensamento, ocorre que na história da filosofia o entendimento sobre a questão estética não se desenvolveu em um sentido único, apresentando-se em diferentes formas e perspectivas, apesar da unanimidade quanto à importância da arte para a filosofia. Atribuída como expressão do conhecimento, se distinguiu em uma totalidade de teorias que contemplaram tanto o aspecto da experiência sensível quanto a formulação de intrincados sistemas calcados na racionalidade. Ainda assim, vale lembrar que a estética adquire relevância no âmbito de uma perspectiva oposta à razão instrumental, articulando a discussão artística com um pensamento crítico formulado enquanto teoria, desempenhando importante função no processo cognitivo.

Sob essa ótica, torna-se importante refletir sobre a relevância do pensamento estético no âmbito das diferentes relações que se estabelecem entre arte e sociedade, pois talvez seja mesmo tarefa da própria obra de arte “desmascarar falsas relações” nesta área. É desta forma que a filosofia necessita da arte assim como a arte necessita do pensamento para poder ser experimentada em sua totalidade, significando dizer que a arte somente pode alcançar sua dimensão social quando vinculada à crítica e à filosofia, reafirmando, assim, a necessidade de compreendê-la como forma de conhecimento.

Capítulo III: *Téchne* como problema filosófico

*Não importa se do movimento à busca ou da busca ao movimento:
Só o movimento produz o que, verdadeiramente, se poderia denominar formação (Bildung),
Ou seja: instrução (Ausbildung), preparação integral (Durchbildung).*

[Arnold Schoenberg]

Em um mundo contemporâneo cada vez mais definido pela esfera técnica no âmbito dos fins, talvez seja possível dizer - em uma dimensão bastante ampla - que a reflexão filosófica⁹⁴ não tem dado a ênfase merecida à questão da técnica. Apesar de a sociedade contemporânea viver sob a impressão de uma espécie de era tecnológica, cujos benefícios aparentes insinuam estados absolutos de conforto e liberdade individual, ainda assim o que se percebe é que o esforço filosófico parece ainda dever à técnica a dimensão prioritária de sentido crítico que a mesma demanda, o que causa estranheza tendo em vista o fato de a sua reflexão em termos éticos remontar pelo menos à filosofia antiga, registrada, por exemplo, nos diálogos de Platão, para citar apenas uma de suas maiores expressões (como será demonstrado amplamente mais adiante). Diversa em seus motivos, tal ocorrência pode ser atribuída à supremacia do pensamento científico sobre as demais formas do conhecimento, determinada pela revolução industrial do século XIX - sem minimizar as consequências decorrentes da revolução científica dos séculos XVI ao XVIII -, fato esse que ilustra a constatação de Horkheimer de que “hoje existe quase um consenso de que a sociedade nada perdeu com o declínio do pensamento filosófico, já que um instrumento de conhecimento muito mais poderoso tomou seu lugar, a saber, o pensamento

⁹⁴ Em aula ministrada no dia 06 de novembro de 1962, Adorno afirma: “A filosofia é aquela forma de conhecimento a qual a linguagem é essencial, na qual a linguagem não é um simples sistema de sinais intercambiáveis arbitrariamente, mas nela, linguagem e coisa se relacionam essencialmente. Se vocês se lembram, tal argumento está naquela velha caracterização da filosofia de Aristóteles, como pensamento do pensamento, autorreflexão necessária do pensar ou que ao menos contém tal reflexão” (TF II, p. 7). Adorno refere-se à passagem da Metafísica de Aristóteles, na qual o filósofo estagirita registra que: “a inteligência divina é o que há de mais excelente, ela pensa a si mesmo e seu pensamento é pensamento de pensamento” ([1074b. 34]. Aristóteles, 2002, p.577).

científico moderno” (Horkheimer, 2002, p. 69)⁹⁵. Vale lembrar, no entanto, que desde sempre a filosofia tem procurado constituir-se a partir de conteúdos de caráter mais espiritual, menos “terreno”, por assim dizer, em detrimento daqueles de caráter mais objetivo, ligados à abordagem de problemas imediatos da vida, em uma perspectiva, talvez, definida em termos hierarquizados.

Como um desdobramento consequente, identifica-se também que a partir da segunda metade do século XIX uma ideia de técnica dependente da ciência se estabelece - ideia de progresso, evolução e desenvolvimento -, criando as bases para aquilo que se denomina modernamente como tecnologia. Por isso mesmo, não é fora de propósito dizer que a ausência de reflexão filosófica sobre a dimensão técnica chama a atenção, maiormente quando se constata o quanto a vida nas sociedades modernas encontra-se inteiramente mediada pela utilização de dispositivos técnicos industriais, consagrados, inclusive, como meios eficazes de inserção social para amplas camadas da população, assimilados do ponto de vista tecnológico até mesmo no âmbito do senso comum.

Em suma, se o século XIX marca a consolidação da ciência moderna, caracterizada pela separação entre esta e a filosofia e se, como consequência, o mundo contemporâneo vive os processos técnicos de forma irrefletida, pode-se dizer que tais contradições foram dimensionadas no âmbito de um processo hegemônico que culminou na transformação do próprio significado daquilo que em termos comuns se entende hoje por tecnologia, para além da aplicação de dados científicos circunscrita no campo das sociedades produtivas. Em outras palavras, refere-se a um conceito de tecnologia que, forjado na repetição intencional de padrões, aponta para o estabelecimento de universos consensuais constituídos pela reificação de valores voltados para a percepção estática das realidades. Sob essa ótica, importante reafirmar o que não é novo: a dimensão tecnológica

⁹⁵ Sobre a questão, Adorno reitera: “A regressão da filosofia a uma ciência particular, imposta pelas ciências particulares, é a expressão mais evidente de seu destino histórico” (DE, p. 12).

forjou “uma” concepção de mundo contemporâneo, determinando necessidades as quais, sem precisarmos, não mais podemos deixar de ter. Decorre daí a importância de se pensar filosoficamente não apenas a esfera tecnológica, mas principalmente o conceito de necessidade em termos críticos, para além da vivência do conjunto de artefatos do mundo industrial, com vistas a uma aplicação ética de recursos fundamentais para o desenvolvimento das sociedades⁹⁶. A partir da reflexão sobre os modos e relações de produção no mundo contemporâneo, baseada na dialética entre necessidade e ação tecnológica, será possível conceituar e dar sentido concreto a uma utopia do desenvolvimento técnico como forma de potencialização do humano.

16 - *Pólemos*⁹⁷ e *Técne*

Tarefa complexa *per se*, esboçar uma cronologia da técnica significa rastrear a própria história conhecida da humanidade⁹⁸, sem perder de vista aspectos da mais pura subjetividade como as mitologias antigas que a inspiram, desde o *Mahabharata*⁹⁹ - resumo da ciência da autorrealização e da consciência hindu - até o *Livro de Toth*¹⁰⁰ - tratados de ciências médicas e textos religiosos que narram o segredo da criação do mundo -, anterior à civilização egípcia, bem como o chamado *Papiro Westcar*¹⁰¹, descrevendo histórias sobre a

⁹⁶ Referindo-se à filosofia, Adorno afirma que “graças a ela, o aparato lógico alcançou um inestimável avanço em relação à consciência primitiva. No interior dele, multiplicou-se substancialmente a força de esclarecimento, que marcou a tendência histórica do desenvolvimento da filosofia” (PS, p.15).

⁹⁷ *Pólemos* (Πολέμος) é um daímôn, entidade sobrenatural intermediária entre o divino e o humano podendo estar associada à ideia de bem e de mal. Semelhante ao *Jinn* (Gênio) da mitologia árabe está relacionado à deusa Alala, personificação do grito de guerra grego, tanto no campo de batalha quanto fora dele. Para além do senso comum, imediatamente vinculado à guerra, o termo traz em si a ideia de força, tensão, contradição, ou seja, *Initium*. Por isso, para Héraclito, *Pólemos* diz respeito não somente à ruptura e aniquilação como, também, a uma condição originária: “*Pólemos panton men pater esti*” (O conflito é o pai de todas as coisas). Com essas palavras, o pai da dialética lembra que o princípio do mundo consiste em mudanças constantes e que é “da discórdia surge a mais bela harmonia”, significando dizer que onde não há *Pólemos*, não há beleza.

⁹⁸ Em *Metamorfoses*, o poeta e dramaturgo romano, Ovídio relata que a história da técnica é a história do homem (Ovídio, 2017, passim).

⁹⁹ Remontando há mais de cinco mil anos, o *Mahabharata* um dos textos épicos mais aclamados da Índia, com mais de 74.000 versos em sânscrito, uma das mais antigas línguas indu-iranianas registradas.

¹⁰⁰ Sobre o livro, na verdade um manuscrito, atribui-se a sua escrita ao templo de Amon, em Mênfis, datada aproximadamente do ano de 2170 a.C. O personagem mitológico, Toth Trismégiste, meio homem meio pássaro, é simbolizado com cabeça de Ibis, portando pena e palheta de tinta na mão, sendo a invenção da escrita atribuída a ele.

¹⁰¹ Cf. Ángel Sánchez Rodríguez, *El papiro Westcar* - Asociación Andaluza de Egiptología, 2003.

invenção de máquinas na corte de faraós egípcios como Sneferu e Queóps, entre outros procedimentos técnicos vistos como façanhas miraculosas, todos envolvendo processos de *religare* o mundano com o divino.

Sob essa mesma ótica, como exemplo cultural mais familiar pode-se lembrar da passagem bíblica do *Gênesis* onde se lê: “Disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra” (Gn. 1:26). Então, após haver criado o homem à sua imagem e semelhança, ordena Deus: “Sêde fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a; dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, e sobre todo animal que rasteja pela terra” (Gn. 1:28). E, complementando, ainda disse Deus: “Eis que vos tenho dado todas as ervas que dão semente e se acham na superfície de toda a terra, e todas as árvores em que há fruto que dê semente; isso vos será para mantimento” (Gn. 1:29), aludindo ao sentido de domínio técnico envolvido na história da assim chamada criação do mundo¹⁰².

Assim é que a ilusão de autonomia humana via ambição do domínio técnico irá encontrar o seu próprio limite enquanto forma de conhecimento, mais uma vez determinado pela palavra do Deus hebreu no mesmo *Gênesis*: “E lhe deu esta ordem: De toda árvore do jardim comerás livremente [...], mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (Gn. 2:16-

¹⁰² Sobre isso, o medievalista da ciência e da técnica, Lynn White, em seu artigo *As raízes históricas de nossa crise ecológica* (pp. 1203-1207), de 10 de março de 1967, atribui a responsabilidade da expansão tecnológica no ocidente ao Cristianismo herdado da antiga tradição Hebraica, enquanto estímulo fundamental para a legitimação do ímpeto de domínio da natureza na cultura ocidental. Esse seu argumento foi publicado na *Science Journal*, considerado, em 1900, uma das principais revistas acadêmicas do mundo pela Associação Americana para o avanço da ciência (AAAS). White ficou conhecido por seu emblemático trabalho: *Tecnologia Medieval e Mudança Social*, de 1962. Suas ideias promovem ainda hoje um vasto debate sobre o papel da religião na conservação da atitude violenta do mundo ocidental em relação ao aproveitamento abusivo do mundo natural. Referindo-se ao historiador medievalista estadunidense, Rodrigo Duarte, no capítulo V, de seu livro *Marx e a natureza em o Capital*, afirma que “autores, como Lynn White Jr., vão mais longe e vêem os germes da crise ecológica nos pressupostos mais fundamentais da civilização ocidental, presentes nas concepções teleológicas judeu-cristãs” (Duarte, 1995, p. 91).

17). Faz-se observar que se a natureza no universo judaico-cristão se resume como esfera de domínio do homem na terra - ideia, como se sabe, retomada pelo racionalismo científico moderno - no mesmo sentido, significa dizer que tal esfera se configura exclusivamente em sentido exterior ao Paraíso, justificando a mítica maldição lançada à terra, lugar de suplício do homem natural, e os acontecimentos simbólicos decorrentes de sua expulsão do Jardim do Éden¹⁰³, podendo ser interpretada em sentido alegórico ao que ocorre modernamente na sociedade do capital:

Visto que atendeste a voz de tua mulher, e comeste da árvore que eu te ordenara não comesses: maldita é a terra por tua causa: em fadigas obterás dela o sustento durante os dias de tua vida. Ela produzirá também cardos e abrolhos e tu comerás a erva do campo. No suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado: porque tu és pó e ao pó tornarás (Gn. 3:17-19).

É então pela transgressão humana que o mundo adquire o nexos negativo do profano¹⁰⁴ contraposto ao divino, melhor dizendo, o outro nexos para além de si, ou seja, o sentido mundano. Com isso, para o homem, o mundo passa a ser tanto um ato da criação de Deus quanto a sua morada após o afastamento do Divino, justificando, aliás, a estabelecida oposição entre a cidade do homem e a cidade de Deus, cunhada pela filosofia cristã de Agostinho de Hipona na alta idade média. Assim é que a história do Gênesis, em sentido original, tem início com a imagem simbólica da “criação dos céus e da terra e de tudo o que neles há”, identificando a técnica de Deus - por assim dizer - com atos que evocam as mais características manifestações de potência latente da natureza ainda hoje:

No princípio criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas. Disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. Chamou Deus à luz Dia, e às trevas, Noite.

¹⁰³ Sobre o tema, Adorno alude que “o motivo religioso da corrupção do gênero humano desde a queda de Adão reaparece, como já outrora em Hobbes, radicalmente secularizado, desfigurado a serviço do próprio mal. Como a instauração de uma ordem justa parece ser impossível aos homens, recomendasse-lhes a existente e injusta” (PS, p.31).

¹⁰⁴ Do latim *pro fanum*, significa o que está de frente ao templo, isto é, de fora do templo ou, em outras palavras, o que não é sagrado. Em *Íon* (532d), Platão define profano como sendo alguém que exprime objetivamente a verdade, atribuindo a esta um sentido humano e não divino, de acordo com as palavras de Sócrates: “Eu apenas exprimo a realidade, como convém a um profano” (Platão, 1988, p. 43), significando dizer, a um homem comum.

Houve tarde e manhã, o primeiro dia. E disse Deus: Haja firmamento no meio das águas, e separação entre águas e águas. Fez, pois, Deus o firmamento, e separação entre as águas debaixo do firmamento. E assim se fez. E chamou Deus ao firmamento Céus. Houve tarde e manhã, o segundo dia (Gn. 1:1-8).

Então, segundo a Bíblia o Céu - esfera do virtual - encontra-se com a terra - esfera do real -, “no meio das águas”, denominando-se firmamento, sendo a água um elemento primordial de sustentação da vida do homem na terra, ou seja, também uma sua forma de firmamento. Embora separado “entre águas e águas [...], debaixo do firmamento”, ainda assim, no sentido dialético, o mundo do homem (reflexo da imagem de Deus) é o mundo criado por Deus (imagem refletida do homem), podendo-se alegoricamente comparar a criação divina ao aspecto do fazer técnico, visto sob a ótica da separação entre o caos da natureza e a ordem tecnológica.

Considerando a natureza como uma “técnica” de Deus, um horizonte intransponível que determina pela violência os limites da ação humana, chama a atenção, no entanto, que é o próprio Deus que determina ao homem, no sexto dia da criação, transpor tal horizonte por meio da técnica, subjugando a natureza sob o signo da necessidade: “[...] E a todos os animais da terra e a todas as aves dos céus e a todos os répteis da terra, em que há fôlego de vida, toda erva verde lhes será para mantimento. E, assim se fez” (Gn. 1:30). No entanto, com o advento do pecado original a história mítica do homem adquire outro significado para além de sua natural condição de estado de inocência e do sentido de passado e futuro, início e fim. Com isso, a técnica - e não mais a natureza - passa a ser o horizonte intransponível que determina pela violência a condição ética da ação humana, o que faz lembrar que também no mundo moderno, a técnica, não sendo neutra, mas, definida em si, cria um mundo determinado por características próprias às quais não é possível ignorar e - muito menos - com as quais não se pode deixar de conviver.

Já no âmbito da mitologia grega, no que tange à relação entre domínio técnico e natureza, Homero em seu *Hino a Hermes*, evocando as Musas conta como o herói - “o qual

a veneranda Maia deu à luz [...] após unir-se amorosamente com Zeus”, no “dia quarto do mês” e “nascido à aurora”, no “décimo mês [...], na gruta sombria” [...], onde “Cronides se unia à ninfa das belas tranças” -, “filho de multiforme engenho, de mente astuta [...], prontamente haveria de cumprir gloriosas façanhas ante os deuses imortais” (vv. 1-18). Como sabido, reza a lenda que Hermes foi o inventor do primeiro instrumento musical de cordas dedilhadas, a lira, considerado como o mais significativo no universo organológico grego, representando ainda hoje o instrumento mais conhecido da Grécia Antiga, citado, como tal, nas diversas fontes literárias clássicas desde pelo menos o período Micênico. No referido hino chama especial atenção a descrição do processo construtivo da lira, esfera exemplar de domínio técnico sobre a natureza, feita (*téchne*) com “casco de tartaruga”, “tira de pele de boi”, “lascas de cana” e “tripa de ovelha” (vv. 46-50), conforme canta o poeta épico da *Græcia Antiqua*:

Logo ao sair das entranhas imortais de sua mãe,
 não permaneceu deitado por muito tempo no sagrado berço,
 senão que levantou-se prontamente e se pôs a procurar os bois de Apolo,
 transpondo o limite da gruta de teto alto.
 Lá encontrou uma tartaruga, e com ela obteve um grande tesouro:
 Hermes, de fato, foi quem primeiramente fez uma tartaruga canora.
 que foi ao seu encontro de frente à porta de saída,
 pastando a verde erva diante da casa,
 e andando lentamente com suas patas.
 E o muito útil filho de Zeus,
 ao vê-la, sorriu.
 [...]
 Levantou-a com ambas as mãos
 e se encaminhou novamente para dentro da casa,
 levando o amável brinquedo.
 Lá dentro, esvaziando-a com um cinzel de aço esbranquiçado,
 arrancou a vida à tartaruga moradora dos montes.
 Como um pensamento que cruza veloz a mente
 de um homem agitado por frequentes inquietações,
 ou como os raios que lançam luz aos olhos,
 assim cuidou o glorioso Hermes para que
 palavras e atos fossem simultâneos.
 Em seguida cortou lascas de cana e,
 perfurando com elas o dorso da tartaruga de dura pele,
 fixou-as a medidas calculadas;
 pôs com destreza em torno dela uma tira de pele de boi,
 colocou sobre ela dois braços que uniu com uma barra,
 e estendeu sete cordas de tripa de ovelha que soou em harmonia.
 E quando construiu o amável brinquedo, tomou-o e
 experimentou as cordas, uma depois da outra:

e a lira, pulsada por sua mão, ressoou com grande força.
Então, começou o deus a cantar lindamente.
(vv. 20-29/39-53)¹⁰⁵.

Com o advento da dominação grega pelos romanos, sabe-se que a figura de Hermes foi assimilada à de Merúrio - conhecido na Gália como o deus da abundância e sucesso comercial - e sob a influência egípcia à de Toth, passando a denominar-se Hermes-Trimégiste. Observa-se com isto a imbricação existente entre as várias mitologias, todas surgidas, talvez, de um mesmo tipo de motivação psico-social de apreensão da realidade, ainda que em culturas separadas tanto no tempo quanto no espaço. Descrito no hino como “bandido, ladrão de bois, inspirador de sonhos” (v. 13), Hermes - representação do comércio - rouba, segundo a lenda, parte dos rebanhos guardados por Apolo, que ao descobrir o feito o conduz a Júpiter que obriga Hermes a devolver os animais. Apolo, no entanto, encantado com o som do instrumento inventado pelo deus do comércio dá-lhe o gado em troca da lira.

A propósito, sobre Hermes, o deus “de multiforme engenho, de mente astuta” (v. 12), interessante notar, por exemplo, como o escritor e teólogo estadunidense Jeremy Taylor atribui ao mito um papel importante no processo de formação e transformação da ainda arcaica sociedade grega, anteriormente identificada por uma cultura relacionada a práticas nômades, passando pouco a pouco à condição estável de sociedade sedimentária, modificando o próprio significado de práticas sociais inaceitáveis como o saque e o roubo, adaptando-as a concepções socialmente aceitas como as de comércio e de representações governamentais. Observando, pois, aspectos sociais determinados tanto pelo caráter subjetivo da moral e da religião quanto pelo objetivo da economia e da legislação, Taylor afirma:

A figura de Hermes como protetor dos viajantes [porquanto povos nômades] evolui e se transforma adquirindo um caráter civilizador. Para que a ideia de

¹⁰⁵ *Tradução da autora a partir do editorial portenho Joaquin Gil.

roubo fosse transformada na de comércio, os viajantes, os mercadores e, em particular, os mensageiros reais deveriam ser livres para transitarem em relativa segurança (Taylor, 1983, p. 192)¹⁰⁶.

E o mesmo hino - referindo-se a Apolo pela sua denominação romana equivalente: Febo - canta como o deus da música e da arte (*téchne*) do arco e flecha¹⁰⁷ recebeu o instrumento criado por Hermes, trocado por um rebanho de gado:

Eu te presentarei com esta lira, ilustre filho de Zeus;
[...]
Assim dito, ofereceu-lhe a lira, que a tomou Febo Apolo;
e este, por sua vez, permitiu a Hermes que cuidasse do gado,
usando um reluzente chicote,
que o filho de Maia aceitou com ânimo.
O filho glorioso de Leto, o soberano Apolo,
tomou a lira com a mão esquerda
e a foi experimentando com o plectro
corda a corda;
a lira soou penetrantemente
e o deus cantou lindamente.
(vv. 490-502)¹⁰⁸.

Também, no âmbito da mitologia do período clássico da Roma Antiga, pode-se citar a obra de Ovídio, *Metamorfoses (Metamorphoseon libri)*, na qual o poeta canta a transformação do mundo, dos deuses e dos homens unidos em narrativas sobre amor e morte. Vale notar o quanto essa obra, atribuída ao século VIII d.C., remete a elementos análogos da Bíblia Hebraica em várias passagens, com ênfase especial ao que refere à descrição do mito da criação do mundo, constituída, por assim dizer, como outra versão de uma mesma história contada por muitos e muitos anos em várias épocas e em diferentíssimas localidades. Assim é, por exemplo, que na obra de Ovídio, o velho bardo, encarregado de transmitir histórias pela oralidade, cantando seus desejos às Divindades, pede: “Começai a ajudar; guiai meus versos desde a origem do mundo (*prima ab orígine mundi*) até meus tempos (*ad mea tempora*)” (Ovídio, 2017, p. 08), significando dizer sobre

¹⁰⁶ *Tradução da autora, a partir da edição estadunidense Paulist Press.

¹⁰⁷ Apesar do caráter poético atribuído, a musicologia, atualmente, considera a possibilidade de os instrumentos de cordas em geral serem derivações técnicas do arco de caça utilizado pelo homem desde os seus primórdios. Como sabido, Homero canta, em seu poema épico *Odisséia*, como o herói Ulisses, antes de utilizar o arco em competição com os pretendentes de Penélope, experimenta-o pulsando a corda, que produz uma nota musical só igualada ao cantar de um pássaro.

¹⁰⁸ *Tradução da autora a partir do editorial portenho Joaquin Gil.

a história dos deuses (cosmogonia) e a dos homens (história do mundo). E, prossegue, no Livro I, narrando a “Divisão do caos”:

Antes do mar, antes da vasta Terra,
 Antes do grande Céu, que tudo cobre
 Era uma unicamente no Universo
 Da Natureza a face, Caos chamada,
 Mole rude, indigesta. Nada havia,
 Que não fosse matéria, peso inerte,
 E discordes sementes de umas coisas
 Entre si mal unidas. Inda Apolo
 Não dava Luz ao Mundo, nem crescendo
 Nova Febe seus raios renovava,
 Nem a Terra em seu peso equilibrada
 Pendia no Ar, que a cerca, nem seus braços
 Estendia Anfitrite em longas margens.
 Lá onde estava a Terra, juntamente
 O Mar estava, e o Ar: por este modo
 Nem era firme a Máquina Terrestre,
 Nem os Campos undosos navegáveis,
 Nem a Sublime Esfera Luminosa;
 Nada tinha sua forma.
 [...]
 Mas um Deus, e mais sábia Natureza
 À tanta Lide enfim puseram termo,
 Próvidos separando Céu de Terra,
 Terra de Mar, e de Céu denso, e grave
 Ar líquido, e ligeiro.
 (Ovídio, vv. 6-24/29-33).

Ainda, sob a ótica da proibição ao conhecimento e da ambição de autonomia humana, assuntos presentes tanto na Bíblia quanto em textos das mitologias grega e latina, pode-se lembrar, no âmbito grego, a fábula de Prometeu. Submetido ao castigo eterno de ter o fígado comido - e regenerado - por uma ave no pico de um rochedo deserto, o semideus - preso a correntes e cravos de bronze pelos enviados de Zeus: Poder, Vigor e Hefesto - é castigado por haver presenteado aos mortais a técnica do fogo, símbolo da razão:

PODER - Eis-nos chegados a um solo longínquo da terra, caminho da Cítia, deserto ínvio. Hefesto, é mister te desincumbas das ordens enviadas por teu pai, acorrentando este celerado, com liames inquebráveis de cadeias de aço, aos rochedos de escarpas abruptas. Ele roubou uma flor que era tua, o brilho do fogo, vital em todas as artes, e deu-a de presente aos mortais; é preciso que pague aos deuses a pena desse crime, para aprender a acatar o poder real de Zeus e renunciar o mau vezo de querer bem à Humanidade.
 (Ésquilo, s/d, p. 3).

E mais adiante, revelando a trama em diálogo com o Coro, Prometeu, sob a ótica de

que a técnica é mais fraca do que a necessidade, afirma:

PROMETEU - Sim, curei nos homens a preocupação da morte.
 CORO - Que remédio achaste para este mal?
 PROMETEU - Alojsei neles as cegas esperanças.
 CORO - Foi esse um dom utilíssimo para a Humanidade.
 PROMETEU - Além disso, dei-lhes de presente o fogo.
 CORO - Os efêmeros possuem agora o fogo chamejante?
 PROMETEU - Sim e dele aprenderão artes sem conta
 (Ésquilo, s/d, p. 8).

Misto de aspiração técnica e anseio de poder, o mito de Prometeu é um exemplo emblemático das “cegas esperanças” (*týphlàs elpídas*) do fogo-saber, da esperança de aprender “artes sem conta” (*pâsai téchnai*) nutridas pelo homem, ou seja, da busca do conhecimento autônomo nunca facultado aos “efêmeros” e objeto de reprovação pelas instâncias de poder¹⁰⁹. Assim como a aquisição do conhecimento - “remédio” (*meg’ophélema*) para o mal e cura da “preocupação da morte” (*prodérkesthai móron*) - implica uma condição técnica mediante a dádiva do fogo, *Pro-methéos* (aquele que, tendo a mente previdente, conhece por antecipação) confere à humanidade o cultivo das “artes” (*téchne*), o conhecimento de como fazer coisas, uma espécie de atividade submetida a regras, ou em sentido mais amplo, a técnica de deus, pagando ele próprio o preço de sua imprevidência. Resumindo a batalha entre violência divina (natureza) e conhecimento humano (técnica), pode-se dizer que o mito de Prometeu quer representar o ponto de ruptura entre dois tempos distintos, separados por aquilo que os une em um momento já passado, ou seja, a contradição entre deuses e homens no limiar da civilização. E passado o tempo presente da violência, o futuro pertence ao conhecimento e a quem melhor dele fizer uso, implicando dizer que a conseqüente ruptura com um dado momento determina necessariamente a criação do seguinte vindouro, aludindo a uma ideia de futuro a ser construído e não meramente esperado.

17 - Da relação entre mito e técnica.

¹⁰⁹ Conforme uma sentença atribuída ao filósofo grego Epicarmo (Fragmento 20) e citada em epígrafe por Adorno, “um mortal deve pensar pensamentos mortais e não imortais” (PMTTC, p. 33).

De forma alegórica, se na visão mítica a técnica pertence aos deuses e se a violência do poder divino - metáfora do capital - corrompeu e cooptou o conhecimento humano: a técnica, é preciso reafirmar, como no mito de Prometeu, a ideia imperativa de devolvê-la à esfera mundana, reatando os laços entre ela e o horizonte originário do homem. “Na modernidade os deuses do passado morreram, mas a experiência temporal está nas mãos do homem: o caminho não indica o destino da viagem. Só a partir do presente se pode articular algum projeto: como negação desse presente” (Orrico, 2004, p. 11)¹¹⁰. Na imanência futura reside a utopia de pensar a técnica à medida do humano, deslocada da esfera econômica para o âmbito do social, ou seja, despojada de seu quase divino poder hegemônico, devolvida aos homens como real antídoto para a incompletude humana.

Assim como na Bíblia Hebraica, se na fábula do tragediógrafo Ésquilo o conhecimento só pôde ser facultado ao homem mediante o preço do castigo e do sofrimento¹¹¹, pode-se dizer também que, como alegoria moderna, a aquisição do fogo-inteligência - esfera de domínio técnico - encerra uma promessa de racionalidade nunca cumprida¹¹². Da mesma forma, unida à razão a promessa tecnológica enceta o potencial nunca atingido da autonomia humana, remetendo à própria condição heterônoma do espírito crítico no mundo contemporâneo, aliás, representada na fábula do tragediógrafo grego pela vontade de Júpiter, contrariada por Prometeu, de manter a espécie humana na condição de quase animal irracional tendo em vista a impossibilidade de seu aniquilamento. Mas, se a técnica é uma condição da essência humana, ainda assim tal entendimento suscita uma contradição implícita resumida pela incapacidade do homem de

¹¹⁰ *Tradução da autora a partir da edição valenciana *Institució Alfons el Magnànim*.

¹¹¹ Referindo-se aos elementos comuns que interligam a criação dos mitos nas sociedades ocidentais, Adorno e Horkheimer afirmam: “destruídas as distinções, o mundo é submetido ao domínio dos homens. Nisso estão de acordo a história judia da criação e a religião olímpica” (DE, p. 23).

¹¹² Em alusão ao mito de Prometeu, o historiador e filósofo alemão, Oswald Spengler pergunta: “Ao atrevimento de Prometeu, que ousa introduzir-se no céu para apoderar-se das potências divinas e as submeter ao homem, sucede a queda. Nestas condições, que valor podem assumir as profusas e inúteis alusões às «eternas conquistas da humanidade?»” (Spengler, 1993, p. 43).

conciliar conhecimento e ética, conforme assinalada por Platão em sua versão do mito de Prometeu:

Não sabendo Prometeu que meio excogitasse para assegurar ao homem a salvação, roubou de Hefesto e de Atena a sabedoria das artes juntamente com o fogo - pois, sem o fogo, além de inúteis as artes, seria impossível o seu aprendizado - e os deu ao homem. Assim, foi dotado o homem com o conhecimento necessário para a vida; mas ficou sem possuir a sabedoria política; esta se encontrava com Zeus, e a Prometeu não era permitido entrar na acrópole, a morada de Zeus, além de serem por demais terríveis as sentinelas de Zeus. Assim, a ocultas penetrou no compartimento comum em que Atena e Hefesto amavam exercitar suas artes, e roubou de Hefesto a arte de trabalhar com o fogo, e de Atena a que lhe é própria, e as deu aos homens. Desse modo, alcançou o homem condições favoráveis para viver (Protágoras, vv. 321d -321e).

Em outras palavras, o homem, mesmo privado da sabedoria política (*politikè sophía*) pertencente unicamente aos deuses, recebe, mesmo assim a dádiva da técnica, mas não o conhecimento necessário para a sua utilização em benefício próprio. O modelo divino representa a ausência de contradição que o homem almeja, significando dizer que de uma forma ou de outra a técnica, em sentido objetivo, continua a pertencer somente aos deuses. Sob tal alegoria de condição acrítica, pode-se discutir a relação moderna entre sociedade e técnica, considerando a perene minoridade do homem frente a determinações de sentido ético, implicando na ideia, tão pertinente hoje, de que a liberdade técnica é resumida pela liberdade da impotência.

Sob o influxo da tecnologia - concebida como criação de soluções novas que emanam da lógica formal em uma dinâmica contrária à própria resolução de problemas antigos - pode-se dizer que as necessidades sociais tendem a se tornar apêndices das relações de consumo, nivelando ambas as esferas a interesses hegemônicos. Somada a isso - a ausência da contradição - percebe-se o quanto a reflexão crítica sobre a tecnologia se encontra hoje comprometida, afigurada como assunto de sentido absoluto e de difícil recepção social, em conformidade com a observação de Adorno, segundo a qual “todas as coisas que desconhecem uma reflexão alternativa, projetando em sua integralidade, na matéria a estudar, uma ausência de contradição, emanam da lógica formal” (MES, p.101).

Da mesma maneira e na mesma intensidade, pode-se dizer que a reflexão apologética da esfera tecnológica, devido ao caráter positivo a ela atribuído, se deve à identificação com uma ordem hierárquica de atualização e de progresso econômico que tem como critério a adequação da consciência a tarefas ligadas às esferas dominantes, resumindo uma espécie de universalização dos mecanismos de adaptação. De acordo com Adorno:

Pode-se aprender como se entrelaçam hoje o progresso e a regressão no conceito das possibilidades técnicas. Os processos mecânicos de reprodução desenvolveram-se e estabeleceram-se de modo independente daquilo que se trata de reproduzir e indiferente a ele. São tidos como progressivos, e tudo que deles não participa passa por reacionário e provinciano (MM, p. 114).

E é justo no âmbito específico da filosofia que um bosquejo histórico sobre a técnica não pode esquecer os arrazoados de Platão, onde é possível indagar a raiz etimológica do próprio termo tecnologia, originalmente concebida como a *logia*, o estudo, a teoria e o modo como a *téchne* é organizada e sistematizada, diferentemente daquilo que na Modernidade circunscreve apenas a produção de avançados dispositivos industriais para a comercialização massiva¹¹³. Assim é que na acepção mais próxima do que se entende hoje por ofício, em *A República*, Platão define *téchne* como arte, sendo esta o conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer e *téchne* o meio de produzir algo no sentido fim com base no conhecimento de suas regras. Ou, seja, a habilidade diferenciada em termos de função que induz o homem a ações de sentido mútuo voltado para a superação das dificuldades impostas pelos imperativos da vida no âmbito da *pólis*.

Já sob outro ângulo, em *Crátilo*, Platão irá abortar a *téchne* desta vez no âmbito da metafísica, procurando diferenciar aquilo que é arte do humano e manifestação do divino. No dizer enigmático de Sócrates, “o que poderá significar a palavra arte (*téchne*) [...] Ora, não indicará essa expressão ‘Possessão do espírito’ (*echonôê*), no caso de suprimirmos o

¹¹³ A propósito, sobre a questão refere-se Adorno: “o significado grego da palavra ‘técnica’ remete à sua unidade com a arte. Se esta é a representação externa de algo interior, um contexto de sentido do fenômeno, então o conceito de técnica se refere à realização desse interior” (EM I-III, p. 233). *Tradução da autora a partir da edição madrilena AKAL - do fragmento: *Música y Técnica*.

«t» e de inserirmos dois «oo», um antes e outro depois do «n»?» (v. 414b). Com o termo ‘possessão’, Platão parece se referir a conhecida acepção grega de como a *téchne* (conhecimento), pertencente só aos deuses, era disseminada entre os homens, sendo estes, por assim dizer, “possuídos” e transformados em espécies de instrumentos receptores e veículos do saber dos deuses¹¹⁴. Tal acepção, a propósito, é evidenciada por Platão em *Íon*, onde Sócrates, em diálogo com o rapsodo de Éfeso, discute se a criação poética é arte (*téchne*), enquanto conhecimento especializado do próprio poeta, ou inspiração divina das Musas:

SÓCRATES - [...] É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move [...] Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas - não é por efeito de uma arte - mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; e igualmente os bons poetas líricos como os Coribantes não dançam senão quando estão fora de si, também os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas [...] Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber esse dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino, não sendo cada um deles capaz de compor bem senão no gênero em que a Musa o possui [...] E se a divindade lhes tira a razão e se serve deles como ministros, como dos profetas e dos adivinhos inspirados, é para nos ensinar, a nós que ouvimos, que não é por eles que dizem coisas tão admiráveis - pois estão fora da sua razão -, mas que é a própria divindade que fala e que se faz ouvir através deles [...] Parece-me, com efeito, que com este exemplo, a divindade demonstra-nos, de um modo que não deixa dúvidas, que estes belos poemas não são humanos nem são obras de homens, mas que são divinos e dos deuses, e que os poetas não passa de intérpretes dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebe a inspiração (vv. 533c-534e).

Interessante notar que a própria designação de rapsodo dada a Íon, ou seja, de declamador de poemas - à capela e por meio de *performance* mímica - dos quais não era o autor, já insinua a própria concepção de artista na Antiguidade como receptor e difusor

¹¹⁴ Sob a ótica de uma leitura materialista da história, o filósofo e escritor espanhol Adolfo Sánchez Vázquez atenta para o fato de que “o artista, enquanto cidadão da *pólis* pensa também que tão-somente como membro dela, colocando-se a seu serviço, pode desenvolver suas possibilidades criadoras. Por outro lado, a cidade-estado não vê na arte uma atividade supérflua, nem tampouco um meio de enriquecimento material, mas um meio para elevar o homem de acordo com os ideais da comunidade” (Vázquez, 1968, pp. 186-187).

passivo de “mensagens” transmitidas pelos deuses¹¹⁵. Ocorre que tal ideia, pode-se dizer, remete à própria questão da autonomia da arte na era moderna, evocando em termos comparativos tanto a visão idealista da arte no século XIX quanto a própria condição heterônoma do artista-industrial de hoje na sociedade das trocas universais: por um lado, objeto reprodutor de valores alheios ao que lhe é próprio e por outro, sujeito privado de técnica¹¹⁶. Aliás, ratifica isso o trecho da obra no qual Platão, através de Sócrates, refere-se à condição de Íon fazendo uso da palavra *atéchnos*, ou seja, a-técnico, atribuído mesmo no sentido de alguém sem habilidade, incapaz, privado de técnica.

Ainda, a questão em tela termina por incidir na estabelecida cisão ideológica entre criação artística de domínio técnico oposta àquela que resulta de uma forma dita espontânea de criação via inspiração¹¹⁷, podendo-se com isso, remeter à dialética entre construção e expressão, justificando a crítica adorniana de que “a arte elevada (*hohe Kunst*) e a arte baixa (*niedrige Kunst*) são divergentes entre si desde que existe algo semelhante à burguesia urbana, ou seja, desde a Antiguidade clássica”¹¹⁸. E por fim, remetendo a questão à histórica formação desigual nas sociedades do capital, Adorno conclui: “Essa discrepância se constitui a partir da divisão do trabalho e do privilégio da formação

¹¹⁵ Sobre a questão, o crítico e historiador da literatura brasileira, Alfredo Bosi irá contribuir nos seguintes termos: “O poeta e o músico aparecem, no Íon de Platão, como seres habitados por energias divinas: essa é a definição do termo *enthousiasmós*, com que os gregos nomeavam o estado de alma da Sibila de Delfos quando proferia os seus oráculos. Entusiasta: aquele que recebeu um deus dentro de si” (Bosi, 1986, p. 19).

¹¹⁶ Ressalta-se que tal analogia é aqui aplicada em sentido específico, uma vez que, em seu tempo, segundo Vázquez, “na sociedade grega antiga, o artista cria para a comunidade, para a cidade-estado; não existe propriamente o cliente particular, sendo, pois impossível falar de produção livre para o mercado” (Vázquez, 1968, p. 186).

¹¹⁷ Ainda, afirma Bosi: “Um dos mais fortes relativizadores do puro tecnicismo foi - e tem sido - o postulado romântico da inspiração, ou *estro*, que deita raízes no pensamento platônico e em tradições arcaicas de origem dionisiaca” (Bosi, 1986, p. 19).

¹¹⁸ Também, como lembra Vázquez, na antiga Grécia “a alta missão social e política que se atribui à arte torna-se evidente, no caso da tragédia, quando a cidade-estado subvenciona os espectadores e paga aos autores. Não se poupam os gastos artísticos, que chegam a ser consideráveis, já que a arte cumpre uma função que os cidadãos atenienses consideram essencial. E dado que a produção artística cumpre a mesma finalidade que a produção material - pois, do mesmo modo que a material, é produção para o homem, isto é, contribui para o desenvolvimento espiritual dos membros da comunidade -, a arte é considerada como uma atividade produtiva. O artista é produtor de ideias, de beleza corporal e espiritual, e é isto que o consumidor - a comunidade - busca, aprecia e fomenta em suas obras” (Vázquez, 1968, p. 187).

educacional” (D, p.92), fato esse que se pode identificar desde a antiguidade até os dias de hoje.

De qualquer forma, entendido como conhecimento específico adquirido para o desempenho de determinada função, o termo *téchne* se constitui tendo por base o que é produzido no sentido da criação em oposição ao que é natural¹¹⁹. Sob essa ótica, em *A República*, que não coincidentemente trata entre outros da constituição da cidade, Platão afirma que os homens, por meio da associação política, devem atuar no sentido da quantificação e qualificação dos recursos essenciais à existência em comum, aprofundando as relações sociais mediante a especialização de funções profissionais, conforme assinalado no diálogo entre Sócrates e Adimanto:

SÓCRATES - [...] De que modo a cidade se arranjará para suprir tantas necessidades. Alguém não terá de ser lavrador, um outro, pedreiro, e um terceiro, tecelão? E não será bom acrescentarmos a esses um sapateiro ou mais algum artesão para outras necessidades do corpo?

ADIMANTO - Perfeitamente.

SÓCRATES - Sendo assim, a cidade mais rudimentar deverá constar no mínimo de quatro ou cinco pessoas.

ADIMANTO - Parece que sim.

SÓCRATES - E então? Deverá cada um pôr à disposição dos demais o resultado de seu trabalho, como lavrador que, sendo um somente, produzirá alimento para quatro, gastando quatro vezes mais tempo no esforço de assegurar a alimentação dos outros, ou, de preferência, sem preocupar-se com estes, só cuidará de obter para si mesmo um quarto desse alimento na quarta parte do tempo, empregando as outras três partes na construção de sua casa, ou no preparo de vestes e de sapatos, sem se incomodar de trabalhar para os outros e suprindo sozinho a todas as suas necessidades?

[...]

¹¹⁹ Assinalando essa questão, Rodrigo Duarte contribui nos seguintes termos: “Aceita-se, correntemente, que a cosmologia grega e, com ela, a racionalidade científica e filosófica tenham tido início no século VI a.C., com o advento da Escola de Mileto. Na medida em que Tales, Anaximandro e Anaxímenes propuseram como princípio, respectivamente, a água, o *ápeiron* e o ar, inaugurou-se uma nova forma de racionalidade, que não precisava recorrer a forças sobrenaturais para explicar os fatos da natureza [...] À época das monarquias egeias, os fenômenos naturais - inclusive o tempo - eram dependentes da ação do rei, que possuía antecedentes divinos. Com a instituição de uma sociedade mais dinâmica, baseada no comércio, as monarquias deram lugar a oligopólios mercantis e os fatos da natureza ficaram à espera de uma nova linguagem - diferente do mito - para sua explicação, pois esse não pode imperar numa sociedade mercantil, onde as relações dos homens entre si e deles com a natureza diferem fundamentalmente da situação tribal ou de oligarquia agrária [...] É preciso ainda enfatizar a relação do advento da racionalidade filosófica com o surgimento da *pólis*, enquanto um novo estágio de controle técnico da natureza, que permitirá manifestar-se como ser-outro. O filósofo divulga os segredos hereditários dos clãs sacerdotais, ligados às antigas monarquias, a qualquer um que os queira saber; traz os mistérios, que antes eram privilégios de poucos, para um novo espaço público: o templo” (Duarte, 1995, pp. 19-21).

SÓCRATES - [...] não somos iguais por natureza, mas nascemos com disposições diferentes, cada um com mais jeito para determinado trabalho, não te parece?

ADIMANTO - É também o que eu penso.

SÓCRATES - E então, como fará alguém trabalho mais perfeito: aplicando-se ao mesmo tempo a muitas atividades ou dedicando-se apenas a uma?

ADIMANTO - Apenas a uma

[...]

SÓCRATES - Por conseguinte, tudo se fará em maior quantidade, mais facilmente e melhor quando cada pessoa puder trabalhar de acordo com suas aptidões e no tempo certo, e deixar tudo o mais de lado.

ADIMANTO - Sem dúvida.

SÓCRATES - Então, Adimanto, precisaremos de muito mais de quatro cidadãos para as necessidades que enumeramos. Pelo que vemos, o agricultor não irá preparar o seu próprio arado, se tiver este de sair bem feito, nem sua enxada e os demais utensílios para trabalhar a terra; o pedreiro, também, não fabricará seus instrumentos de trabalho, e são vários os de que ele necessita, o mesmo acontecendo com o tecelão e o sapateiro.

ADIMANTO - É muito certo.

(Livro II, vv. 369 d-370 d).

Assim é que Platão, em seu *Político*, introduz como natureza social a ideia de divisão do trabalho¹²⁰, circunscrevendo-a na esfera da técnica enquanto saber especializado que se integra de forma harmoniosa aos demais conhecimentos igualmente especializados, atendendo com excelência à diversidade de necessidades identificadas no âmbito da cidade, conforme assinalado pela também personagem Sócrates: “Eis, pois, terminado em perfeito tecido o estofa que a ação política urdiu quando, tomando os caracteres humanos de energia e moderação, a arte real congrega e une suas duas vidas pela concórdia e amizade, realizando, assim, o mais magnífico e excelente de todos os tecidos” (v. 311b-c). É sob tal concepção de cidade que surge aquilo que Platão denomina como arte real (*Basiliké téchne*), ou seja, a ciência política (*politiké epistéme*) como uma técnica superior

¹²⁰ O economista estadunidense Stephen Marglin, em seu artigo *Origens e funções do parcelamento das tarefas*, lembra que: “tal como a hierarquia, a divisão do trabalho também não nasceu com o capitalismo. A divisão social do trabalho, a especialização das tarefas, é uma característica de todas as sociedades complexas e não um traço particular das sociedades industrializadas ou economicamente evoluídas: basta pensar na divisão do trabalho por castas, e na hierarquia que o acompanha, na sociedade hindu tradicional. Tampouco a divisão técnica do trabalho é específica do capitalismo ou da indústria moderna. A produção de tecidos, por exemplo, mesmo no sistema corporativo, estava dividida em tarefas separadas, cada uma das quais era controlada por especialistas. Mas, como dissemos, o artesão membro de uma corporação controlava o produto e o processo de produção. O que nós temos de explicar é a razão por que a divisão do trabalho de tipo corporativo não resistiu à divisão do trabalho de tipo capitalista, em que a tarefa do trabalhador se tornou tão especializada e parcelar que ele já não tinha praticamente qualquer produto para vender - e, em consequência, era forçado a entregar-se ao capitalista para combinar o seu trabalho com o trabalho de outros operários, de modo a fazer do todo um produto mercantil” (Marglin, 1974, p. 12).

que atua como função da totalidade das técnicas, fundamentada por leis (*nómoi*) coordenadas por uma “Lei maior” (*Nómos*) que regula a relação entre homem e *pólis*. Com efeito, acredita-se que a *pólis*, ou melhor, a comunidade do humano, foi aquilo que determinou, como expressão maior da racionalidade¹²¹, o nascimento da representação técnica, ao que parece fundada sob uma base superior denominada política, sendo a política em si uma própria técnica.

18 - A alegoria da hegemonia técnica.

Interessante notar o quanto, na Antiguidade clássica, a forma prioritária da especialização do trabalho circunscreveu também a regulação de sua própria relação social por meio da técnica específica da economia. Como se sabe, o termo economia deriva do grego, *oikonomoi*, significando literalmente “leis da casa”, expressão essa referente à administração daquilo que era do âmbito privado em oposição à da vida pública. Ainda, como um saber especializado, *oikonomoi* passou, conseqüentemente, a significar também uma atividade da razão ligada ao cálculo¹²², ou seja, àquilo que mais aproximadamente entendemos hoje por atividade administrativa, ou melhor, de gerenciamento¹²³. Traduzida por sua expressão latina *ratio*, o termo passa então a designar na esfera privada das “leis da casa”, ou seja, da economia, uma relação que expressa proporção entre duas quantidades, ou em outras palavras, uma quantia (*rationem*), ligada à ideia de retorno (*reddere*), aplicada a uma negociação financeira. Também, em sentido mais objetivo, uma taxa (*ratio*)

¹²¹ A propósito, em *O homem unidimensional*, Marcuse afirma que “na filosofia clássica grega, Razão é a faculdade cognitiva para distinguir o que é verdadeiro e o que é falso, na medida em que a verdade (e a falsidade) é primordialmente uma condição do Ser, da Realidade” (Marcuse, 1973, p. 126).

¹²² Sobre a questão, Marcuse lembra que “na realidade social, a dominação do homem pelo homem ainda é, a despeito de toda transformação, o contínuo histórico que une Razão pré-tecnológica e Razão tecnológica [...] Os limites dessa racionalidade e sua força sinistra aparecem na escravização progressiva do homem por um aparato produtor que perpetua a luta pela existência, estendendo-o a uma luta total internacional que arruína a vida dos que constroem e usam esse aparato” (Marcuse, 1973, p. 142).

¹²³ De acordo com a concepção grega de natureza ligada aos números, ou seja, *Tà mathémata*, significando “as coisas antecipadas” para a interpretação do natural, afirmam Adorno e Horkheimer: “o equacionamento mitologizante das ideias com os números nos últimos escritos de Platão exprime o anseio de toda desmitologização: o número tornou-se o cânon do esclarecimento. As mesmas equações dominam a justiça e a troca mercantil” (DE, p. 22).

de lucro aferida sobre a comercialização de um bem. “O procedimento matemático tornou-se, por assim dizer, o ritual do pensamento” (DE, p. 37).

Não coincidentemente, vale notar, em sentido complementar, que uma tradução literal para a sentença latina *Reddere rationem* corresponde também ao termo defesa, podendo-se com isso associar originariamente atividades financeiras a ações de guerra, distintamente bélicas, competitivas, empreendidas sob a égide de um “resultado”. A propósito, na Modernidade o termo também pode ser entendido em uma acepção tecnológica, por exemplo, em relação à eficiência do maquinário mensurada pelas necessidades demandadas para produzir/fornecer algo. Ou, melhor dizendo, àquilo que determina que o custo dispendido pela máquina para produzir algo seja menor do que aquele que ela amalha com o que produz, relação essa assinalada como custo/benefício. É nesse sentido que a ideia de especialização das atividades representou uma forma eficaz de cooperação, resumindo o trabalho humano não apenas como técnica, mas principalmente como relação social: “O caráter cooperativo do processo de trabalho torna-se agora, portanto, uma necessidade técnica ditada pela natureza do próprio meio de trabalho” (Marx, 1983, p. 17)¹²⁴.

Como é sabido, embora não sendo a divisão do trabalho algo surgido com o capitalismo¹²⁵, o seu conceito social, no entanto, foi cunhado no século XIX, resumindo o

¹²⁴ Sobre a questão, manifestando-se publicamente contra as leis de emergência adotada pela República de Weimar, Adorno irá afirmar, em maio de 1968, que: “Pode-se dizer muito contra a divisão do trabalho, mas já Marx, que na sua juventude a atacou com a maior veemência, reconheceu mais tarde que sem ela não seria possível” (“Uma intervenção de Adorno” - Adorno à entrevista para *Der Spiegel: Die Philosophie ändert, indem sie Theorie bleibt*. Publicada em português pelo Centro de Estudos de Cultura Contemporânea - Revista Lua Nova, n° 60, p. 136). Ainda sobre o assunto, em seu texto *Leopold von Wiese en su 75° aniversario*, Adorno afirma: “Se trata antes de tudo do fato histórico de que, no mundo moderno, as formas de regular a existência, a economia, as instituições políticas e outras, os centros de informação e as formas artísticas e científicas se tornaram independentes pelo efeito da progressiva e incessante divisão do trabalho e justamente a partir dessa independência constituem juntas o que a palavra ‘cultura’ designa” (M I, p. 294). *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sociedad, Enseñanza, Política*.

¹²⁵ A esse propósito, Rodrigo Duarte lembra que “a cooperação, embora surja eventualmente em formas sociais arcaicas, é uma característica do modo de produção capitalista que, segundo Marx, só se inicia de fato quando um mesmo capital individual emprega simultaneamente um grande número de trabalhadores, fornecendo produtos numa escala qualitativamente superior”. E conclui: “a divisão do trabalho - caso

processo de desenvolvimento das sociedades a partir da divisão de funções exercidas pelos indivíduos na agricultura, na caça e pesca, na administração das cidades, etc., determinando a especialização das atividades produtivas de forma a superar as suas necessidades, ou seja, como forma vital de sobrevivência humana. Assim é que a divisão do trabalho e a especialização das atividades em classes sociais resumem basicamente a divisão da força de trabalho e conseqüentemente a dos meios de produção.

Sobre o assunto, vale lembrar que Adorno, mesmo tendo em vista que “a sociedade organizada da qual mais tarde derivaria o Estado era necessária para permitir a sobrevivência da humanidade” (M I, p. 287), irá incluir na discussão a análise particular do papel do indivíduo em relação ao Estado, ponderando, no entanto, que “o conceito grego de indivíduo, que sem dúvida é muito distinto do conceito moderno, não se pode entender independentemente da forma da cidade-Estado antiga” (M I, p. 289). Assim, ao procurar dimensionar as inúmeras diferenças implícitas em tal contexto, o filósofo parece ter em mente a importância de compreender dialeticamente aquilo que circunscreve, desde antanho até seu tempo, a questão do particular e do universal que encerra tal relação, observando ainda, possíveis fatores que tenham concorrido para o estabelecimento de muitas das matrizes ideológicas ainda hoje presentes no mundo ocidental, uma vez que os motivos que as determinaram parecem ainda hoje persistir nas sociedades unânimes. “Desde o momento histórico em que a consciência grega pôs em lugar de destaque o conceito de indivíduo e sua felicidade como um bem supremo, o indivíduo foi perdendo relação com aqueles assuntos públicos cuja finalidade essencial era possibilitar a sua

particular de cooperação - encontra sua forma clássica na manufatura. Essa surge historicamente de dois modos: num deles, trabalhadores de vários ‘metiers’ são reunidos sob o comando do mesmo capitalista, trabalhando conjuntamente sobre o objeto até esse atingir sua forma final de produto. O exemplo dado por Marx é o da carruagem, que é resultado do trabalho de ferreiros, vidraceiros, carpinteiros, etc. O outro modo de surgimento da manufatura tem seu ponto de partida no caminho oposto, i. é, na reunião de um grande número de artesãos de mesmo ofício pelo mesmo capital, numa mesma oficina, surgindo a divisão do trabalho espontaneamente a partir da cooperação simples” (Duarte, 1995, pp. 77-78).

felicidade individual” (M I, p. 288)¹²⁶.

Assim, aludindo àquilo que ainda hoje caracteriza as sociedades liberais modernas, ou seja, a alienação do indivíduo e a conseqüente ideia de particular degenerada em ideologia, Adorno afirma, sem perder de vista aspectos subjetivos fundamentais que contribuem para a análise de tais fenômenos, que, com o surgimento do conceito de indivíduo, os laços teológicos se enfraqueceram, abrindo então espaço para a expressão extremada daquilo que se entende por individualidade. E, aprofundando a questão, explica que: “o individualismo dominou toda a teoria liberal do Estado. Esta nasce da consciência de que é necessário que exista um equilíbrio entre as forças opostas do Estado e dos indivíduos” (M I, p. 287)¹²⁷, dando assim a dimensão ideológica que, desde as teorias de Hobbes e Locke, ainda hoje permeia a própria fundamentação teórica de Estado no capitalismo tardio. E, deste modo, resume: “Dito equilíbrio supõe um problema desde que existe algo assim como uma burguesia urbana, isto é, uma forma de socialização na qual o todo só se mantém no conflito dos interesses particulares, na competência dentro do mercado”, entendendo com isso que “o problema da relação entre indivíduo e Estado existe desde que a organização humana se opôs como algo relativamente autônomo à convivência imediata dos homens” (M I, p. 288)¹²⁸.

Ao mesmo tempo, interessante notar que Adorno, sob a ótica do que ocorreu na Antiguidade clássica, lembra que mesmo em uma considerada época onde predominavam as precariedades, naquele mundo, estabelecido por um grau muito menos acentuado de socialização, a relação entre indivíduo e Estado não se dava de forma tão conflituosa como na Modernidade. Isso se deveu ao fato de que “as pequenas cidades-estados gregas, nas quais existia algo assim como uma unidade transparente entre os interesses dos indivíduos

¹²⁶ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento *Individuo y Estado*.

¹²⁷ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento *Individuo y Estado*.

¹²⁸ *Idem a nota anterior.

e os da comunidade já não estavam em consonância com o momento da evolução econômica” (M I, p. 289)¹²⁹, determinando a dimensão histórica daquilo que tem contribuído para a ideia de deterioração das relações sociais no mundo moderno do capital, aliás, tão bem simbolizada pela quase sempre trágica condição humana no universo mitológico grego. Assim é que o filósofo conclui:

Desse modo se produz uma contradição na relação entre o indivíduo e o Estado: quanto menos obstáculos o indivíduo encontra para a conquista de seus próprios interesses, tanto mais perde de vista as formas de organização social nas quais esses interesses estão protegidos. Com sua quase total libertação, o indivíduo, de certa forma, prepara o terreno para a sua própria opressão (M I, p. 288)¹³⁰.

É essa mesma a ótica da referida tragédia de *Ésquilo*, na qual se o dom da técnica aos humanos, atribuída a *Prometeu*, visava a independência da condição indefesa daqueles, de forma contraditória a dádiva, no entanto, acabou tornando-os indefesos pela dependência da própria técnica. Sob tal condição alegórica, a técnica, outrora concebida por *Platão* como a possibilidade de fazer alguma coisa, ou seja, a disposição e potência para realizar algo baseado no conhecimento acaba por se tornar na época moderna não um objeto do homem, mas, sim, o contrário. Sobre essa questão, apesar do diferente contexto no qual ocorre, é exemplar o clássico diálogo atribuído a *Platão*, desenvolvido por *Sócrates* desta vez em interlocução com *Hípias*, o “maior” dentre os sofistas da Antiguidade, travado sob a ótica dialógica de uma definição do belo em si:

SÓCRATES - [...] O que é capaz de fazer alguma coisa é útil para o que ele é capaz de fazer, como será inútil para o que for incapaz.

HÍPIAS - Perfeitamente.

SÓCRATES - A capacidade, por conseguinte, é bela, e a incapacidade, feia.

HÍPIAS - Sem dúvida nenhuma; e que, de fato, as coisas se passam desse modo, Sócrates, temos testemunho eloquente na política, pois nada há mais belo do que a capacidade de mandar em sua própria cidade, como é feio não ter nenhuma autoridade.

SÓCRATES - Dizes bem. Talvez seja essa a razão, *Hípias*, pelos deuses, a razão de ser da sabedoria o que há de mais belo, e a ignorância o que há de mais feio?

HÍPIAS - Que queres dizer com isso, Sócrates?

SÓCRATES - [...] examina comigo o seguinte: poderá alguém fazer o que não sabe ou o de que é absolutamente incapaz?

HÍPIAS - De forma alguma; como o poderia, se lhe falta capacidade?

¹²⁹ *Idem a nota anterior.

¹³⁰ *Idem a nota anterior.

(vv. 295e - 296b).

Questão essencial para Platão, o assunto da técnica como especialização do conhecimento irá permear grande parte de seus escritos, considerando o saber (*epistéme*) somente como saber específico diferentemente do saber prático (*empeiria*) atribuído, ou seja, aquele que baseado somente na memória recorrente não sabe explicar pela *ratio* a natureza de seu objeto e de seus instrumentos, tampouco relacioná-los às suas causas. Assim é que, em *Laques*, Sócrates dialogando com Melésias, irá afirmar que, antes de tudo, se deve “procurar saber se algum de nós possui conhecimento especializado na matéria sobre que vamos deliberar, ou se carece desse conhecimento. Havendo alguém nessas condições devemos aceitar sua opinião, conquanto se trate de um único voto, e desprezar as restantes” (vv. 184e-185a)¹³¹.

Desse modo, para Platão a técnica tem que ser um saber determinado pelo objeto ao qual é aplicado, sendo a razão técnica estabelecida pelos seus limites específicos de atuação, regulada por aquilo que pode ser atribuído enquanto uma sua ética (*éthos*), ou seja, aquilo que pela razão regula a conveniência ou não do uso de seus instrumentos e não a mera capacidade ou a eficácia - ambas irracionais - do “poder fazer”. Da mesma forma, para o antigo filósofo somente aquele que age conforme a conveniência age sob um pressuposto técnico, diferentemente daquele que não dispendo de qualquer critério de verificação age baseado apenas na vontade.

Com isso, delimitam-se diferentes campos de atuação tendo em vista as esferas

¹³¹ Segundo a crítica de Adorno, “o Sócrates platônico acaba com seus interlocutores por meio de uma demonstração, nada ática e nada elegante, da ignorância destes: do panegírico de Alcibíades, ao final do Banquete, o eco sutil do desconforto continua ressoando. Quanto mais problemática a sabedoria, tanto mais implacável a necessidade de sublinhar seu rigor. E, para isso, adapta-se à lógica da consistência, que permite exercitar a compulsão ao pensamento prescindindo da experiência do objeto, ou seja, de maneira «formal» e, portanto, incontestável. Enquanto a filosofia de Platão denuncia os retóricos, que tratam formalmente de objetos dos quais eles não entendem nada, o próprio Platão adere, com seu método da definição conceitual, a um formalismo de advogado, que só excede o formalismo sofístico, por meio da consistência. No embate, Sócrates precisa manter quase sempre a razão contra aqueles que ele designa como inimigos, apesar de (e por causa de) «não saber nada»” (PMTTC, p. 70).

técnica e ética, sendo a primeira referente à competência quanto ao que se “pode” fazer - sua funcionalidade e eficácia - e a segunda ao que se “deve” fazer - sua oportunidade e pertinência -, ou seja, à decisão sobre a necessidade ou não do uso do instrumento técnico. Segundo Sócrates, “[...] sempre que alguém delibera sobre determinada coisa, com relação à outra, sua consulta diz respeito à coisa que é o objeto de estudo, não à que entra em relação com ela” (*Laques*, v. 185d), remetendo a questão à relação que se estabelece entre as esferas meio e fim no âmbito da atuação técnica. Em outras palavras, àquilo que determina a transformação da técnica, de meio em fim, ou seja, o caráter teleológico da *téchne* que busca distinguir aquilo que são os meios (por exemplo, tijolos, cimento, etc.), daquilo que é fim (a casa em si), ainda que ambos sejam relacionados à totalidade da ação humana.

Assunto de plena consequência para as sociedades modernas alude-se com isso ao fato de que a técnica como um fim se resume como elemento de resignação forçada. Como exemplo, pode-se dizer que sob a égide do meio tecnológico a sociedade do livre comércio levou ao paroxismo o poder das coisas sobre os indivíduos modificando a própria ideia de avanço técnico, dando a esta um sentido primariamente não humano. E ao suprimir a diferença entre técnica e humanismo, tal modelo de sociedade determina um sentido próprio de inadequação àquilo que deve se resumir como simples produto, ou seja, um mero objeto corrente da vida privada. Sobre a hegemonia dos dispositivos industriais Adorno irá afirmar que “a ambiguidade dos resultados da técnica avançada, que não se pode atenuar, confirma a ambiguidade do processo mesmo de racionalização progressiva”, referindo-se à “necessidade ideológica da sociedade dominante que pede reconciliação subjetiva com esses objetos” (EM VI, p. 504)¹³².

O mito da técnica só é possível em um mundo que ainda é mito, significando dizer

¹³² *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *La aguja y el surco* .

que metaforicamente a figura de Prometeu, eternamente acorrentado no pico do rochedo, ainda hoje reflete a imagem do sujeito preso a cravos no deserto de um mundo sob a égide do bronze. É então, por um olhar necessariamente de sentido humanista que se deve postular a ideia de que ética e técnica compartilham de um mesmo *lógos* (razão), determinado tanto pelo campo da ação quanto pela especificidade da atividade desenvolvida. Segundo Platão, citando Protágoras pela voz de Sócrates, “o homem é a medida de todas as coisas, da existência das que existem e da não existência das que não existem” (*Teeteto*, v. 152a). Em concordância com Adorno, pode-se dizer, portanto, que “a relação entre indivíduo e Estado foi um dos temas essenciais da filosofia política desde a República platônica e a crítica que dela mesmo fez Aristóteles” (M I, p. 287)¹³³. Da mesma forma, alude-se ao fato de que no mundo antigo a necessidade de superação das insuficiências humanas foi o princípio determinante para o surgimento da ideia de especialização das atividades via a divisão do trabalho, tendo no aspecto técnico o fundamento para o processo de cooperação recíproca entre os indivíduos na *pólis*.

E realmente, é sob essa ótica que Aristóteles, contrapondo o conceito de *téchne* ao de *epistéme*, diverge de Platão quanto à ideia de *téchne* como forma exclusiva de conhecimento voltada para uma ação, para um fim extrínseco determinado àquilo que é criado. Concebendo a *téchne* como conhecimento prático ligado à existência, ao que é implícito ao fazer humano, Aristóteles, no entanto, irá opor-lhe a ciência (e a filosofia), enquanto saber teórico, lógico, voltado para o que pode ser formalmente comprovado, distinguindo, enquanto esferas separadas que dialeticamente se complementam, o conhecimento teórico, racional, lógico, científico da *téchne*, ou seja, a *epistéme*, da razão prática, do conhecimento empírico da *téchne*, voltado para uma finalidade extrínseca. E ampliando ainda mais a questão, Aristóteles afirma em sua *Ética a Nicômaco*: “Seria

¹³³ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Individuo y Estado*.

absurdo pensar que a política ou a sabedoria são as forças mais altas do conhecimento, a não ser que se pense que o homem é a realidade de maior valor no cosmo” (Livro IV, v.1141 a-b). A propósito, no que tange às diferenças conceituais entre Platão e Aristóteles, é importante notar o que Adorno, analisando as origens históricas do que se entende hoje por Estado, pondera:

Aristóteles contrapôs à utopia totalitária de seu mestre Platão as necessidades reais dos indivíduos. Mas não distinguiu como fez Platão, apesar de tudo, a ideia suprema na realização dessas necessidades mediante organizações estatais racionais. O supremo era para ele o refúgio na contemplação intelectual, no qual já está presente a resignação ante o publicamente estabelecido. Deste modo se produz uma contradição na relação entre indivíduo e estado (M I, p. 288)¹³⁴.

E resumindo a questão, em *Para a crítica da economia política*, Marx, sob uma ótica bastante original, irá indagar sobre a condição temporal da técnica, lançando mão de uma reflexão dialeticamente mesclada de mito e história, de acordo com a seguinte argumentação: “Será Aquiles compatível com a idade da pólvora e do chumbo? Ou, em resumo, a *Ilíada* com a imprensa, ou melhor, com a máquina de imprimir? O canto, a lenda, as musas, não desaparecerão necessariamente ante a barra do tipógrafo? Não desapareceram já as condições favoráveis à poesia épica?” (Marx, 1982, 21). De forma emblemática, tal argumento evoca em sentido crítico o quanto as mitologias projetam a ideia de que desde sempre se têm buscado na técnica proteção e segurança, talvez devido às reais dificuldades de criar, em um mundo desencantado, vida a partir de si mesma, ou seja, sem a intervenção divina, justificando a afirmação de Adorno de que “como no mito, a vida lhes acontece como destino” (ES I, p. 336)¹³⁵.

19 - O conceito de necessidade como desmitologização da hegemonia técnica

¹³⁴ *Idem à nota anterior.

¹³⁵ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento *Capitalismo tardio o sociedad industrial?* Conforme já mencionado, objetivando dar caráter de unidade às traduções dos textos de Adorno, foi utilizada a versão das obras completas do filósofo em língua espanhola. Registra-se que no Brasil o referido ensaio tem duas versões para a língua portuguesa: em *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*, traduzido por Augustin Wernet e Jorge de Almeida e em *Theodor W. Adorno: Sociologia*, de Gabriel Cohn, com tradução de Flávio Kothe.

Conforme assinalado, o conceito de necessidade é recorrente na filosofia desde pelo menos a Antiguidade clássica, constituindo questão fundamental para essa esfera de reflexão. Como expressão das vicissitudes humanas submetidas à vontade dos deuses, o conceito aparece em variadas fontes além das já assinaladas, como no caso do texto teatral *Alceste* (vv. 962-972), de Eurípides¹³⁶, para citar apenas mais um exemplo:

Percorri o caminho das Musas
e planei nas alturas; entreguei-me aos estudos mais
variados,
mas não encontrei nada mais poderoso do que a necessidade.
Contra ela não há remédio algum nas tabuinhas
trácias, onde se gravou a palavra de Orfeu,
nem podem nada os muitos remédios que Febo deu
aos Asclepiades [¹³⁷],
cortando plantas para os mortais
cheios de penas.
(Cf. Pereira, A. M. R. R. 2001, p. 295).

E na Modernidade, a presença do conceito não é menor, podendo ser identificado de forma destacada na filosofia de diversos pensadores, sob as mais variadas óticas. Se, para Fichte, por exemplo, a necessidade é o que define a existência das coisas, para Hegel a necessidade resume a unidade de possibilidade e realidade, ou seja, a totalidade das condições. Se para Schopenhauer a necessidade tem como base a vontade de vida, para Marx, diferentemente, o trabalho é o que pode satisfazer tal necessidade. Assim como para Heidegger a necessidade não deriva de uma deficiência, mas sim da dependência que caracteriza o ser finito no mundo, por outro lado, para Wittgenstein a necessidade se define pela lógica. E, finalmente, se para Marcuse “a busca das necessidades é o trabalho de uma vida inteira para a maioria, e as necessidades têm de ser buscadas e servidas, de modo que

¹³⁶ Segundo Adorno, “Eurípides, em cujos dramas o horror das violências míticas se dirige às divindades olímpicas purificadas, associadas à beleza, que, por seu lado, são agora acusadas como demônios; a filosofia epicurista quis, em seguida, do medo perante eles sarar a consciência. Mas, visto que as imagens da natureza temível suavizam mimeticamente, desde a origem, essas figuras demoníacas, as máscaras arcaicas, os monstros e os centauros assemelham-se já também a um humano [...] São temíveis porque recordam a fragilidade da identidade humana, mas não de um modo caótico; a ameaça e a ordem encontram-se aí misturadas” (TE, p. 86).

¹³⁷ Sacerdotes dedicados ao culto do deus-herói da medicina grega Asclépio (Esculápio, no latim), realizado em seus Santuários em Epidauro, Corinto, Delas, Atenas e Agrigento, entre outros, nos séculos V, IV e III a.C. [Nota da autora].

a verdade (que é a liberdade das necessidades materiais) possa existir” (Marcuse, 1973, p 130), por sua vez, para Adorno “a necessidade é uma categoria social”, advertindo, no entanto, que “a mediação social da necessidade - enquanto mediada através da sociedade capitalista - alcançou um estágio no qual a necessidade incorre em contradição consigo mesma” (ES I, pp. 365-366)¹³⁸.

Voltando ao início, é importante notar que, para o pensamento filosófico grego, a ideia de necessidade se baseava na inquietação do homem perante a morte, submetido à natureza, sendo tal entendimento um pressuposto da ideia de necessidade (*anánke*) sobreposta à de técnica. Também como analogia ao mito bíblico da criação, pode-se dizer, metaforicamente, que a dimensão tecnológica forjou o mundo contemporâneo à sua imagem determinando para o indivíduo necessidades às quais ele não pode mais deixar de ter. Ocorre que sendo a necessidade uma categoria inerente à incompletude humana e não sendo a técnica algo neutro, o que resulta disso é a importância de pensar a esfera tecnológica em termos críticos. “A necessidade é a mãe da invenção”, assegura o dito comum, talvez em alusão ao possível fato de o conceito de necessidade ser a gênese da técnica, ou ao menos uma indicação de ser a invenção um atributo da técnica determinada por uma ideia de necessidade. De qualquer forma, reafirma-se assim a importância de pensar o conceito de necessidade como elemento de mediação entre ética e técnica no mundo contemporâneo desde pelo menos a Antiguidade clássica, uma vez que a compreensão de tal problema na Antiguidade é aquilo que poderá determinar a própria necessidade de pensá-lo considerando a sua pertinência hoje.

Sob essa ótica, vale lembrar um dos representantes do platonismo tardio, o matemático e filósofo bizantino Simplício da Cilícia¹³⁹, que, pelas palavras do pré-

¹³⁸ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Tesis sobre la necesidad*.

¹³⁹ Como se sabe, Simplício é conhecido por sua doxografia: além de ser evidenciado por seus comentários às obras de Aristóteles, é também considerado principal fonte de referência do poema de Parmênides.

socrático Anaximandro de Mileto¹⁴⁰, afirma: “o princípio dos seres era o ilimitado”, e que estes “concedem justiça e deferência uns aos outros pela injustiça”. E conclui: “[...] Pois donde a geração é para os seres, é para onde também a corrupção se gera segundo o necessário” (Anaximandro [DK 12 B 1] apud Simplicio [Física 24, 13] - cf. Os Pré-Socráticos, 1996, p. 62), aludindo, em outras palavras, ao fato de que, na natureza, os homens nascem e morrem sob o signo da necessidade. Por sua vez, Platão refere-se à possibilidade de a gênese da técnica ser a *pólis* sob o primado da necessidade, sendo a cidade concebida como comunidade do humano, conforme assinala o seguinte diálogo entre Sócrates e Adimanto: “forma-se uma cidade quando nenhum de nós se basta a si mesmo e necessita de muitas coisas. Ou admites outra causa para o nascimento das cidades?” (Livro II, 369b, XI).

Apesar disso, sabe-se que, do ponto de vista histórico o homem - “senhor das técnicas”¹⁴¹ -, concebe a cidade antiga muito mais sob uma perspectiva de defesa do que propriamente uma ordem de expansão e progresso, para além do sentido literário usualmente atribuído. Sob outro enfoque, o poeta Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, referindo-se também ao mito de Prometeu em uma de suas duas cosmogonias, atribui à ausência da técnica o estado de penúria física do homem sob a pressão do trabalho pesado, sendo a necessidade técnica a cura para uma doença cujo remédio é conhecido somente pelos deuses. Abordando a precariedade da justiça e as duras condições de trabalho a que os mortais são submetidos para poder viver, o texto de Hesíodo é mais um dos clássicos que se refere à contraditória relação entre homem e técnica, assunto esse que remete em potencial à presente condição da vida humana na moderna sociedade do capital:

É que os deuses mantêm escondido dos humanos o sustento.

¹⁴⁰ Sobre o discípulo e sucessor de Tales, seguidor da chamada escola jônica, Adorno escreve: “Toda e qualquer teoria do conhecimento se encontra sob a maldição de Anaximandro, cuja filosofia do Ser, uma das mais primevas, previu o destino posterior de todas as subsequentes” (PMTTC, p.64).

¹⁴¹ *Mechanóen téchnas*, como se refere Sófocles em *Antígona*, vv. 365-366.

Pois senão trabalharias fácil, e só um dia,
e, mesmo ocioso, terias o bastante para o ano.
Logo colocarias o timão sobre a lareira,
os trabalhos dos bois e das mulas incansáveis desapareceriam.
Mas Zeus escondeu-o, encolerizado em seu coração,
porque o enganara Prometeu de curvo pensar.
Por isso maquinou amargos cuidados para os humanos, e escondeu o fogo.
(vv. 41-48).

Concedido pelos deuses, o remédio técnico se torna a liberdade da impotência humana imposta sem promessa de cura, da mesma forma que na sociedade de consumo a necessidade será sempre o oposto daquilo que ela manifesta na aparência, só podendo ser definida pelo princípio da contradição. Em outras palavras, conceber a técnica como remédio para as vicissitudes da vida terrena é, sob a égide da necessidade, apenas um remédio ilusório, reflexo do próprio processo de encantamento da vida na sociedade das trocas universais. É também consequência da mais alta expressão de racionalidade que promete ao homem, como num passe de mágica, a possibilidade de completude que a própria dinâmica dessa sociedade desde sempre negou.

Em sentido oposto, parece mais adequado entender a questão sob uma ótica analítica que considere a interpretação da sociedade a partir de suas condições materiais, definindo a técnica não em termos abstratos, mas sim concretos, ou seja, no âmbito da relação dialética entre necessidade humana e ação da natureza. Tal análise se justifica baseado no fato de que a ideia de sociedade fundada no bem-estar tecnológico foi inventada aparentemente para aqueles a quem o ganho real do desenvolvimento técnico sempre foi meramente uma invenção. Uma invenção que denota aguardar ainda, como nos mitos antigos, a imposição dos deuses para a sua consecução. Ocorre que, enquanto a técnica não ultrapassou a ordem da natureza, ela pôde ser identificada pela necessidade. Mas, a partir de então a relação se inverte, passando a necessidade a ser, ao contrário, identificada pela técnica:

Quando o quase homem começou a «manejar» objetos, utilizando-os como instrumentos, suas ativas mãos descobriram que podia alterar a própria forma do

objeto que a natureza oferecia e descobriram que em cada pedra existe a potencialidade de tornar-se pontuda ou cortante, quer dizer, a possibilidade, de se transformar num instrumento eficaz (Fischer, 1973, p. 28).

Objetivando, pois, analisar tal fenômeno sob o enfoque histórico¹⁴², vale recuar no tempo para lembrar como a ideia de técnica se liga à própria origem humana, partindo da perspectiva de um *modus operandi* na natureza em direção a um saber-fazer em relação à natureza, desde os indícios relacionais entre homem e natureza, até os rudimentares processos de produção empreendidos no âmbito das primeiras formas de sociedade no Ocidente. Conforme assinalado por Engels, da mesma forma que os primeiros animais se desenvolveram por diferenciação, também o homem, a partir do uso diferenciado das mãos e dos pés que o possibilita a caminhar ereto, constitui o seu desenvolvimento se diferenciando do macaco. Com isso, equivale dizer que enquanto o animal se adapta ao ambiente natural, o homem se relaciona com ele buscando transcende-lo.

É, portanto, diferenciado dos símios que o homem, a partir da expansão de seu cérebro e do conseqüente uso das primeiras ferramentas, dá conta da “especialização de sua mão”, sendo que “a ferramenta significa a tarefa especificamente humana”, um meio de reação transformador sobre a natureza e sobre a produção: “a mão, por si mesma, não teria jamais realizado a máquina a vapor, se o cérebro do homem não se tivesse desenvolvido qualitativamente, com ela, ao lado dela e, até certo ponto, por meio dela” (Engels, 2000, pp. 25-26). A ferramenta, portanto, se constitui como uma cópia ampliada da mão¹⁴³. Em sua *A dialética da natureza*, ao afirmar que o surgimento do homem é também o que designa o surgimento da própria ideia de história, Engels se refere às condições determinantes da sobrevivência humana por meio da utilização autônoma de

¹⁴² O sentido histórico é entendido aqui como político, jurídico, científico, filosófico, etc., ou seja, por todos os domínios pertencentes à sociedade.

¹⁴³ Sobre isso, Ernst Fischer, em seu livro *A necessidade da arte*, afirma: “A mão é o órgão essencial da cultura, o iniciador da humanização. Isso não quer dizer que tenha sido a mão sozinha que fez o homem: a natureza (particularmente a natureza orgânica) não admite semelhantes simplificações, semelhantes sequências unilaterais de causa e efeito. Um sistema de complexas relações - uma nova qualidade - resulta sempre do estabelecimento de diversos efeitos recíprocos” (Fischer, 1973, p. 22).

seus membros, mesmo que através de operações rudimentares, lembrando, ainda, ter sido o trabalho aquilo que criou o homem, diferenciando-o assim dos demais animais:

Até que o primeiro fragmento de sílica fosse transformado numa faca, pela mão humana, podem ter transcorrido intervalos de tempo ao lado dos quais o tempo histórico conhecido é uma coisa insignificante. Mas o passo decisivo fora dado: a mão humana tinha sido libertada e poderia, sem cessar, ir adquirindo novas habilidades, sendo que a maior delas, assim conseguida, podia ser herdada e melhorada, de geração em geração (Engels, 2000, p. 216)¹⁴⁴.

Em uma visão prospectiva, entre estas novas habilidades chama atenção, primeiramente, as conquistas alcançadas pelos agrupamentos humanos primitivos no âmbito da esfera técnica, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento e utilização de ferramentas simples no qual o homem ainda se configura como força motriz, podendo-se dizer, como exemplo, que um tear operado pelas mãos do homem se torna uma ferramenta. Por sua vez, posteriormente transformada em ferramenta composta, a máquina se constitui como uma força natural diferente da humana, tendo como exemplo a força animal, hidráulica, eólica, etc. Sob essa ótica, um arado puxado por animais é uma máquina. Em outras palavras, a partir do momento em que um utensílio utilizado pelo homem é substituído por um mecanismo surge, então, em lugar de uma simples ferramenta, uma máquina, valendo lembrar que não existe aí uma relação de causa e efeito que determina necessariamente a precedência da ferramenta em relação à máquina.

Com efeito, vale lembrar que a utilização da força animal¹⁴⁵, enquanto uma das principais forças motrizes preexistentes é uma das mais antigas invenções da humanidade, podendo tal fato sugerir que a produção com máquinas teria precedido, então, a produção manual. Mas, indo além da visão prospectiva pode-se dizer que desde a utilização do braço

¹⁴⁴ Antecedendo em muito a afirmação de Engels, Tomás de Aquino, na *prima* parte de sua *Suma Teológica*, referindo-se à mão humana como “*organum organorum*”, ou seja, órgão dos órgãos registra: “*Habet homo rationem et manum*” (Aquino apud Fischer: 1973, p. 23), significando dizer que o homem é dotado de razão e mão. E, em complemento à sentença de Engels, Fischer reafirma: “O pensamento não passa de uma forma de experimentação abreviada que se transfere das mãos para o cérebro, de modo que os resultados das experimentações precedentes deixam de ser «memória» e passam a ser «experiência»” (Fischer, op. cit., p. 27).

¹⁴⁵ A propósito, René Descartes definia os animais como meras máquinas, de acordo com o que se postulava no período manufatureiro em contraste com a Idade Média.

como ferramenta do organismo humano até o advento da máquina como ferramenta de um grande mecanismo, identifica-se a necessidade de uma “criação da mão humana” para consumir produtivamente forças da natureza. Vale assinalar também que a determinação histórica do uso da máquina, considerada especialmente como meio de barateamento de mercadorias, é medida pelo que ela produz, devendo a mesma custar menos trabalho do que o trabalho que ela substitui, ou melhor dizendo, que o *quantum* de trabalho necessário para a produção das máquinas seja menor do que aquele por ela substituído.

Sendo esses os princípios que mediram o ganho tecnológico na sociedade das trocas universais, analogamente e em sentido mais amplo, pode-se perceber o quanto o modelo das sociedades tecnológicas é também o das trocas. Não é por outro motivo que, ainda hoje, o entendimento mais concreto e facilmente perceptível de tecnologia é aquele que em termos de senso comum a define como ferramenta ou máquina, extensível aí aos atualizados dispositivos e aparelhos eletrônicos, cibernéticos ou não, indiferentemente. Concebida nos mesmos moldes obsoletos de consumo da produção industrial, tal acepção de tecnologia, resumida por uma espécie de ideal de tecnificação do pensamento, parece representar uma ideia de progresso muitas vezes contrária àquilo que lhe é imanente, mais afeita mesmo a um sentido de adaptação que contraria o que supostamente se tem como precisão, justificando a sentença adorniana de que “as necessidades existentes são, em sua forma atual, o produto da sociedade de classes” (ES I, p. 366)¹⁴⁶.

Com isso é possível perceber que a carga cognitiva que essa ideia adquire, em especial na Modernidade ocidental, apresenta forte implicação relativa à tentativa de domínio proveniente da técnica e a facilitação e garantia advindos dos aparatos tecnológicos, contrapondo à esfera de sustentação da vida objetivos de domínio assegurados pela utilização em massa de dispositivos industriais. Como decorrência, o

¹⁴⁶ *Tradução da autora, a partir da edição madrilena AKAL - do fragmento *Tesis sobre la necesidad*.

homem, submetido à técnica, renega a sua própria espontaneidade ao projetar esta experiência racional.

Ideologicamente falando, se para as disciplinas econômicas consagradas pelas teorias organizacionais e por outras doutrinas de sentido empírico-racionalista, o conceito de “tecnologia significa a aplicação sistemática de conhecimentos científicos ou outros para tarefas práticas” (Galbraith, 1985, p. 14)¹⁴⁷, também não é difícil pensar que definida somente pelo uso prático, a tecnologia se torna, por assim dizer, apenas o disfarce de aparelhos, dispositivos, gadgets, etc. Ou seja, simples objetos tecnológicos e não tecnologias, tendo em vista que uma máquina não apresenta, implicitamente, função tecnológica, remetendo à questão da necessidade ou não de dispositivos artificiais para uma efetivação da técnica.

Além disso, se a condição do objeto tecnológico repousa meramente na dimensão contextual de seu uso, pode-se dizer também que, da mesma forma residual, os seguimentos tecnicistas anulam o esforço do pensar no intento de justificar a finalidade da maquinaria como capital. Ao contrário, não é forçoso pensar que tal ideal tecnológico revele, em verdade, formas alternativas de poder invisível objetivado para o controle e gestão de sistemas comprometidos com propósitos inteiramente diferenciados daqueles afeitos ao desempenho da condição de existência humana, ainda que apresentadas reiteradamente como ferramentas de integração, comunicativa e social.

20 - O fenômeno da tecnologia

Contraposta à acepção da técnica como ideal de progresso, a “promessa” tecnológica restrita à hegemonia do econômico pressupõe, no mínimo, a projeção de uma cultura mediana, ao “alcance de todos”, a desigualdade social ressignificada como instância democrática e uma apologia de progresso com sentido conformista. Ou seja, um

¹⁴⁷ *Tradução da autora a partir do editorial estadunidense Princeton University Press.

conceito de progresso tecnológico alheio à consciência pública, seja pela impossibilidade do cumprimento de sua promessa, seja pela sua discriminada utilização. Com isso, testemunha-se a transformação massiva de conteúdos técnicos em bens de consumo, em simples ferramentas ou máquinas, sem relação vital com os indivíduos e a sociedade, submetidos a esferas institucionais adequadas a interesses dominantes, para muito além de uma ideia de tecnologia como algo não funcional.

Como ciência aplicada, pode-se traçar seu escopo em termos da aplicação de conhecimentos para a realização de tarefas práticas, por sistemas ordenados que envolvam pessoas e organizações, inclusive circunscrevendo habilidades produtivas, diferentemente da simples produção mercadológica de máquinas, aparelhos e dispositivos quaisquer. Nesse sentido, se tem em mente que as necessidades técnicas são, ao mesmo tempo, formas inequívocas de manifestação de necessidades humanas, reflexão essa que reitera a igual necessidade de redimensionamento do uso social da técnica em sociedades inteiramente dominadas por uma ideia abstrata de tecnologia como expansão do progresso econômico, resgatando uma utopia da técnica como promessa de emancipação.

Concebida como forma de não sucumbir a uma ideia totalizante de tecnologia, no entanto, apesar da inegável aceção negativa atribuída, tal aporia parece ter adquirido sentido afirmativo sob a égide de uma ideia de progresso que induzida generalizadamente no imaginário comum tenta criar uma relação simbiótica de dependência entre homens e máquinas. Com isso, procura-se confirmar, de acordo com o presente contexto, que tanto as necessidades humanas não podem ser inteiramente atendidas senão por meio do valor de troca quanto, ao que parece, não existe mais nenhuma necessidade humana que não possa ser suprida pela tecnologia.

Os dispositivos técnicos são muito mais fortes do que a necessidade, uma vez que dispomos deles em excesso sem qualquer precisão. Não coincidentemente, reforça-se com

isso a percepção de que a apologia da esfera técnica resume um sentido absolutamente afirmativo na mesma intensidade em que a reflexão crítica a seu respeito pressupõe manifestação antiprogressista, tendo em vista o caráter positivo adquirido pelos meios técnicos produtivos e a consciência progressista atribuída a tal esfera, apesar de que, como observa Adorno, “a via do progresso através da adaptação do pensamento às máquinas que foram por seu meio inventadas, não é outra coisa senão uma via regressiva” (ES I, p. 531)¹⁴⁸.

Não sendo passível de reflexão aquilo que está dimensionado pelo uso cotidiano, atribui-se em sentido comum uma espécie de anacronismo às instâncias que procuram realizar uma crítica ao uso hegemonicamente seletivo da tecnologia, com finalidades exclusivamente econômicas e não sociais. Por sua vez, uma ideia discriminada do uso tecnológico parece trazer consigo dinâmicas de adaptação coletiva promovidas de forma a atender demandas de sentido ideológico bem definido. Isso diz respeito à contradição existente entre a tecnologia e sua recepção social ou, em outras palavras, entre progresso técnico-científico e progresso social e humano, tornando imperativa a necessidade de um pensar filosófico que leve em conta a dimensão histórica da técnica e seu compromisso com interesses sociais, através da transformação de sua adquirida concepção abstrata e da superação de sua suposta neutralidade axiológica. É dessa forma que, em consonância com o legado da Teoria Crítica, pode-se analisar a relação entre subjetividade e tecnologia, considerando que, no referido contexto hegemônico, as necessidades humanas tendem a se tornar função do aparelho de produção e não o contrário, de acordo com a seguinte reflexão adorniana:

Os homens continuam a ser o que eles eram na ótica marxista do início do século XIX: espécie de apêndices da máquina. E não mais apenas no sentido dos operários, que devem se adaptar à natureza da máquina que acionam: porém,

¹⁴⁸ *Tradução da autora a partir da edição madrilinha AKAL - do fragmento: *Introducción a la conferencia «Sociedad» (Apéndice)*.

bem mais que isso, num sentido metafórico, porque eles são, até em suas mais íntimas emoções, obrigados a se integrar no mecanismo social, a desempenhar um papel nele, a se modelarem integralmente por ele (MES, p. 105).

Tendo em vista que a necessidade é também um fenômeno passível de comportar em sua complexa forma de constituição procedimentos, por assim dizer, indutivos de consumo da mera produção material, tal ideia, formulada enquanto crítica às novas e sofisticadas formas de manipulação das precisões humanas na sociedade unânime foi desenvolvida por Adorno e Horkheimer através de um elemento conceitual denominado por eles, na *Dialética do esclarecimento*, como “necessidade retroativa” (*rückwirkendem Bedürfnis*), elemento esse - passado despercebido - devidamente resgatado por Rodrigo Duarte com o fito de contextualizar o que ele mesmo originalmente concebeu como “construto estético-social”, ou seja, um conceito próprio com o qual procura fundamentar seu entendimento sobre um conjunto universalizado de manifestações estéticas contemporâneas consideradas híbridas devido ao misto de caráter social e artístico resumido nelas. Conforme Duarte, o conceito de construto estético-social procura explicar:

[...] alguns fenômenos estéticos contemporâneos que ostentam, por um lado, traços de mercadorias culturais, já que não apresentam a sofisticação formal de obras de arte propriamente ditas e são, pelo menos parcialmente, veiculadas pelos meios de comunicação típicos da indústria cultural, tais como televisão, rádio, filmes etc. (Duarte, 2014, p. 189).

Ainda assim, analisando tais ocorrências em termos dialéticos Duarte irá particularmente argumentar que “tais fenômenos não se encaixam totalmente na rubrica de mercadorias culturais por apresentarem conteúdos críticos ao capitalismo tardio e - principalmente - por serem vinculados a práticas que honestamente se entendem como transformadoras da sociedade” (Duarte, 2014, p. 189), objetivando enfatizar o sentido social acentuado daquele conjunto de manifestações culturais. Tendo como estratégia de reflexão rememorar alguns elementos-chave contidos na *Dialética do esclarecimento* - especificamente na parte referente à indústria cultural -, Duarte alinha entre tais

elementos¹⁴⁹ aquele que os autores alemães identificam como “círculo de manipulação e necessidade retroativa”, de forma a assinalar os “carecimentos latentes das massas do capitalismo tardio, os quais são considerados pelas agências da indústria cultural, sendo os produtos daí resultantes àquelas endereçados com ênfase nos aspectos sensíveis em termos da manutenção do *status quo*” (Duarte, 2014, p. 191), recorrendo, para o seu desvelamento, à esfera da psicologia social.

Denominado “necessidade retroativa”, pode-se atribuir ao termo, por exemplo, o sentido da ocorrência de algo primevo, regressivo, pré-estabelecido, originada por situação anterior àquela em que foi dada no presente, referente a carências originadas no passado de forma inconsciente, ou mesmo “produzidas”, como consequência dos processos dissimulados de manipulação de massas levados a termo pelos departamentos comerciais e de propaganda da indústria cultural. Sem perder de vista o também dimensionamento do termo no âmbito da “psicologia profunda” - para usar um termo que Adorno utiliza ao se referir à psicanálise -, com efeito, Duarte, contribuindo para o seu entendimento explica que “sua «necessidade social» é enganosamente apresentada como imediatamente dada e não - como de fato ocorre - artificialmente produzida”, rememorando, ainda, conforme assinalado pelos autores alemães, que “os padrões resultariam originariamente das necessidades dos consumidores”, sendo isso determinante para o fato de eles serem “aceitos sem resistência” (op. cit., loc. cit.).

A propósito, sobre o conceito teórico de necessidade, Freud irá atribuir a este um sentido duplo - distinguindo-o enquanto necessidade vital e necessidade sexual -, associando o primeiro à esfera biológica da subsistência humana, ligada à manutenção da vida - via a alimentação e o descanso físico - e o segundo, correspondente ao desejo, às

¹⁴⁹ A saber, “«confiscação do esquematismo», «estilo», «pseudo-liberalismo», «deturpação do trágico» e «fetichismo dos objetos culturais»” (Adorno & Horkheimer apud Duarte: 2014, p. 189), além da citada «necessidade retroativa».

pulsões sexuais, à reprodução da vida. No que respeita a um caráter retroativo da necessidade, tal condição, embora presente em ambas as dimensões, apresenta particular relevo na esfera biológica, associada principalmente a estados de carência alimentar durante a primeira fase sexual da criança, ou seja, a fase oral. Segundo o psicanalista vienense, sob tal condição, pode-se determinar - pelo fator orgânico - um estado de tensão que inscrito na memória (traço mnésico), torna-se passível de adquirir, na idade adulta, ‘caráter retroativo’, conforme assinalado em sua primeira teoria das pulsões. É sob essa mesma ótica que, em termos de consequência, se refere o dizer de Rodrigo Duarte sobre os “carecimentos latentes das massas do capitalismo tardio, os quais são considerados pelas agências da indústria cultural” (2014, p. 191), conforme citado acima. E, realmente, segundo explicam Adorno e Horkheimer, “o fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 114), deixando entrever claramente o caráter regressivo, ou melhor, retroativo que subjaz ao comportamento supostamente autônomo dos indivíduos na sociedade quantificada, impelidos, inclusive, por uma “explicação tecnológica da indústria cultural”, no dizer dos autores, que, aliás, advertem que tal comportamento é parte implícita daquele sistema e não uma sua desculpa:

O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma (DE, 1985, p. 114).

Sob a ótica do denominado “círculo de manipulação e necessidade retroativa” Rodrigo Duarte, sem perder de vista o aspecto dialético que caracteriza a sua reflexão, procura analisar uma determinada produção cultural que, apesar de suas condições técnicas e econômicas de produção marcadamente dependentes da indústria mundial da cultura,

ainda assim “apresenta um discurso de profunda oposição ao existente” (Duarte, 2014, p. 211), conforme o dizer do autor. E, dando ênfase ao aspecto eminentemente social da ideia desse tipo de construto estético, Duarte argumenta que, em tal produção, “a negatividade, em vez de se traduzir exclusivamente no elemento estético, oscila continuamente entre esse e um posicionamento ético-político de transformação radical do existente” (loc. cit.), referindo-se a manifestações artísticas desenvolvidas por jovens de baixo extrato social, identificadas com tendências mundiais da cultura de massa recente. Ou melhor, no dizer do autor, “um modelo de cultura semiautônoma, isto é, esteticamente dependente de fórmulas já conhecidas - sem o quesito de inovação quase sempre associado à complexidade formal -, porém política e ideologicamente independente do discurso predominante do capitalismo tardio” (op. cit., p. 212).

Vale notar que a análise de Duarte tem consequência em uma crítica social que, originada na década de sessenta e apresentando forte tendência de oposição à chamada cultura oficial - considerando a sua inserção na indústria do disco recentemente mundializada no Brasil - foi levada a termo por movimentos culturais emancipatórios de inspiração dialético-marxista, iniciados na Europa e posteriormente disseminados em outros continentes. A propósito, afere o escritor espanhol Sánchez Vázquez:

O artista faz parte de uma sociedade determinada, sendo obrigado a criar e a subsistir no marco das possibilidades que ela lhe oferece. Para não desviar suas forças essenciais de sua verdadeira direção, a arte deverá ser, para ele, meio de desenvolvimento de sua personalidade, mas também meio de subsistência. É obrigado a conjugar uma criação que assegure sua existência material e que torne possível, igualmente, a explicitação de suas forças criadoras. As condições materiais de existência do artista revelam o tipo de relações existentes entre ele e o consumidor (o público) e evidenciam, por seu turno, o estatuto da obra de arte dentro do sistema de relações sociais dadas. Tudo isso está determinado, igualmente, pelo caráter da produção material e das relações que os homens contraem, independentemente da sua vontade, no curso dela (Vázquez, 1968, p. 186).

Herdeiro de movimentos internacionais de caráter emancipatório cuja presença no Brasil pôde ser identificada, entre outras, em iniciativas lideradas pela juventude

universitária e urbana das grandes capitais brasileiras à época¹⁵⁰, o conceito de construto estético-social representa uma tradição crítica da arte de orientação progressista e anti-totalitária. Sob essa ótica, pode ser analisado então através da dialética entre cultura, política e mercado, evocando princípios ideológicos e estéticos que se legitimam mediante o sentido de identidade atribuído às reais condições socioculturais de seus próprios artistas-protagonistas, portadores e intérpretes de suas próprias sensibilidades. Tendo isso em vista, Duarte certifica que “em alguns casos, tais fenômenos são oriundos de comunidades extremamente carentes e se caracterizam como autênticas expressões estéticas do seu sofrimento e da esperança de sua superação” (2014, p. 189). Associado então ao “círculo de manipulação e necessidade retroativa”, cunhado por Adorno e Horkheimer, pode-se dizer que o conceito de construto estético-social, criado por Rodrigo Duarte, potencializa o seu próprio significado considerando uma visão prospectiva que leva em conta a dialética entre estética, ideologia e mercado na esfera do chamado capitalismo tardio.

A partir da análise crítica das formas civilizatórias de desenvolvimento econômico e dos processos técnicos no mundo industrial, Marx assinalou o conceito de necessidade sob o prisma histórico e social relacionado às condições de produção no capitalismo, considerando tanto a relação do ser natural-humano quanto a relação dos homens entre si, ou seja, a ideia de necessidade como um dos pressupostos materialistas da história. Com efeito, o filósofo alemão afirmou que o primeiro ato histórico do homem foi a produção dos meios para a satisfação de suas necessidades, referindo-se a vida material em si, significando dizer, dialeticamente, que se o trabalho recria as necessidades do homem, a necessidade é aquilo que irá determinar a capacidade humana para o trabalho.

¹⁵⁰ Tal interpretação encontra eco na seguinte afirmação do autor mineiro: “No caso brasileiro, eu incluiria também o movimento tropicalista, dos anos 1960. Esse apresentava uma acentuada iconoclastia comportamental, associada a certo radicalismo estético, que, apesar de se pretender conexo à cultura de massas, tinha bastante parentesco com a vanguarda artística” (Duarte, 2014, p. 212).

Estabelece-se assim a ideia de reciprocidade entre necessidade e capacidade¹⁵¹, baseada na premissa de que sem o trabalho não haverá necessidade na forma que diz respeito unicamente ao homem, ou em outras palavras, diferenciado do animal, conforme assinalado nos *Manuscritos econômico-filosóficos*: “O animal é imediatamente um com a sua atividade. Não se distingue dela. É ela. O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência. Esta não é uma determinidade (*Bestimmtheit*) com a qual ele coincide imediatamente” (Marx, 2004, p. 84). Tal afirmação é também aquilo que dialeticamente revela, sob a análise das condições materiais da existência, o estado do homem sob o primado do capitalismo. É, portanto, como entendimento mais amplo do conceito de necessidade que o filósofo considera que a sociedade sem classes é necessária, ou seja, que se constitui no marco ético-político como necessidade histórica.

Sob a ótica analítica do processo de desenvolvimento da sociedade do capital, Marx irá, em tantos outros escritos, aprofundar o entendimento sobre o conceito de necessidade, discernindo as necessidades naturais - aquelas que variando de acordo com as condições naturais referem-se a demandas voltadas para a manutenção da vida - daquelas produzidas pela sociedade, denominadas “necessidades necessárias” (*notwendigen Bedürfnissen*) -, que não se referem às voltadas meramente à manutenção da vida, ou seja, às consideradas necessidade materiais, ainda que determinadas por meio da produção material. Então, de forma diversa, as necessidades necessárias ultrapassam aquilo que se estabelece enquanto elementos da simples existência - as necessidades quantitativas geradas pela sociedade do capital -, referindo-se a necessidades de caráter qualitativo como, por exemplo, a arte e a

¹⁵¹ Ideia melhor configurada na conhecida sentença registrada em *Crítica do Programa de Gotha*, na qual afirma o filósofo: “Quando tiver sido eliminada a subordinação escravizadora dos indivíduos à divisão do trabalho e, com ela, a oposição entre trabalho intelectual e manual; quando o trabalho tiver deixado de ser mero meio de vida e tiver se tornado a primeira necessidade vital; quando, juntamente com o desenvolvimento multifacetado dos indivíduos, suas forças produtivas também tiverem crescido e todas as fontes da riqueza coletiva jorrarem em abundância, apenas então o estreito horizonte jurídico burguês poderá ser plenamente superado e a sociedade poderá escrever em sua bandeira: «de cada um segundo suas capacidades, a cada um segundo suas necessidades»” (Marx, 2012, p. 28).

cultura, entre outras, historicamente determinadas. Em outras palavras, a distinção entre necessidades humanas - subjetivas - e necessidades naturais - objetivas -, justifica a sentença do filósofo de que “a atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal” (Marx, 2004, p. 84). Ainda assim, refletindo sobre o significado iminentemente hierárquico que o conceito distinguido de necessidade pode adquirir, por exemplo, sob a ótica do consumo na sociedade de classes, adverte o filósofo em *O Capital*:

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da fantasia, não altera nada na coisa. Aqui também não se trata de como a coisa satisfaz a necessidade humana, se imediatamente como meio de subsistência, isto é, objeto de consumo, ou se indiretamente, como meio de produção (Marx, 1983, p. 45).

A propósito, vale notar que a distinção entre necessidades materiais e espirituais tem sido um assunto recorrente na história da filosofia ocidental, podendo-se identificar a presença do tema tanto em seu período considerado inicial quanto nas reflexões de Boécio (distinguindo-a enquanto necessidade útil, real e ideal), Tomás de Aquino (necessidade material, formal, eficiente e final), Spinoza (necessidade para si e para outra coisa), Leibniz (necessidade geométrica, física e moral), Wolff (necessidade absoluta, hipotética e moral), Kant (necessidade material, formal/lógica e moral), entre muitos outros. Por exemplo, Platão, refletindo sobre as possibilidades da técnica procura discernir, naquela que ele denomina como “cidade de porcos” (*hyôn pólis*), as necessidades elementares, ou seja, as de subsistência, das necessidades emancipadas, referindo-se àquelas voltadas para a satisfação dos prazeres na chamada “cidade farta” (*tryphôsa pólis*), desta vez assinalada no Livro II de sua *A República*, pelo diálogo de Sócrates e Glauco:

GLAUCO - Se tivesses, Sócrates, de organizar uma cidade de porcos, disse, de que outro modo poderias alimentá-los?

SÓCRATES - Então, que precisarei fazer, Glauco? perguntei. Como é de uso, disse: para não levarem vida miserável, segundo penso, recostados em leitos, disporão de mesa para as comidas e a sobremesa que atualmente servem [...] Não estamos considerando apenas como se forma uma cidade qualquer, porém uma cidade farta. Talvez não aja mal nisso; estudando uma cidade nessas condições, é possível que venhamos surpreender a justiça e a injustiça no momento preciso em que se originam [...] Sim, teremos de ir além do necessário a que nos

referimos acima: casas, vestes, calçados, para movimentar também as pinturas e os bordados e adquirir ouro e marfim e tudo o mais da mesma espécie, não é verdade?

GLAUCO - Sim, respondeu.

SÓCRATES - Nesse caso, seremos forçados a aumentar consideravelmente a cidade [...]; teremos de sobrecarregá-la com o lastro de pessoas cuja presença não é exigida por nenhuma necessidade [...]: são os poetas e seus servidores, rapsodos, atores, dançarinos, empresários e também os fabricantes de artigos de toda a espécie, principalmente de uso feminino.

(vv. 372d -373b).

Por sua vez, Aristóteles, no Livro I de sua *Metafísica*, diferindo os homens de ciência como seres superiores aos outros, por criarem técnicas “úteis” com a função de libertar o homem das necessidades práticas elementares da vida, superando o conhecimento sensível comum, afirma:

[...] é lógico que, tendo sido descobertas numerosas artes, umas voltadas para as necessidades da vida e outras para o bem estar, sempre tenham sido julgados mais sábios os descobridores destas do que os daquelas porque seus conhecimentos não eram dirigidos ao útil. Daí resulta que, quando já se tinham constituído todas as artes desse tipo, passou-se à descoberta das ciências que visam nem ao prazer nem às necessidades da vida, e isso ocorreu primeiramente nos lugares em que primeiro os homens se libertaram de ocupações práticas. Por isso as artes matemáticas se constituíram pela primeira vez no Egito. De fato, lá era concedida essa liberdade à casta dos sacerdotes (vv. 981b, 17-25).

Como herança racional e hierarquizada da Modernidade, decorrente das condições de vida na sociedade do capital, Adorno, investigando as implicações do entendimento de “necessidade em sua interconexão com o conjunto do processo social”, recorre mais uma vez à Marx para advertir sobre as contradições existentes na relação entre o que podem ser necessidades legítimas, frente ao que ele [Adorno] denomina como “fixação à reprodução do sempre igual”:

A distinção entre necessidades superficiais e necessidades profundas é uma aparência ilusória determinada socialmente. As denominadas necessidades superficiais refletem o processo de trabalho que converte os homens em «apêndices das máquinas» e os obriga a reduzirem-se, fora do trabalho, à reprodução da mercantil força laboral [...] A ideia de que o estado das forças produtivas técnicas forçaria enquanto tal a continuar satisfazendo e reproduzindo necessidades, cuja aparência ilusória se desvanece com a sociedade capitalista, é fetichista [...] A solução da contradição das necessidades é ela mesma contraditória (ES I, pp. 365-367)¹⁵².

Definida como tal, entende ainda o filósofo frankfurtiano que a ideia de

¹⁵² *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Tesis sobre la necesidad*.

necessidade, enquanto um conceito não estático engloba tanto a natureza quanto as ‘pulsões’, recorrendo a Freud com o intuito de dimensionar tal categoria sob uma ótica mais ampla: “Os momentos social e natural da necessidade não se podem separar entre si como secundário e primário, para elaborar deste modo uma hierarquia das satisfações” (ES I, p. 365)¹⁵³. É sob essa ótica que o filósofo irá concluir que “toda pulsão está tão socialmente mediada que seu componente natural não aparece nunca de forma imediata, mas sempre como algo produzido pela sociedade” (ES I, loc. cit.)¹⁵⁴, dimensionando a ideia de necessidade, para além de um sentido abstrato, como algo a ser definido em termos essencialmente sociais. E por fim, argumenta:

A separação entre necessidades físicas e instâncias culturais não pode ser levada a termo de maneira absoluta. Isso significaria simplesmente transferir a divisão, hoje dominante, das ciências em práticas e culturais à vida mesmo da humanidade. Mas, não cabe imaginar que as atividades humanas que servem à preservação da vida e as denominadas culturais tenham se originado de forma independente [...] Admitir a separação entre atividade material e atividade espiritual em suas origens e estabelecê-las de forma absoluta não conduz a outra coisa senão a eternizar tal divisão social como algo inerente ao conceito de sociedade e outorgar-lhe um tipo de dignidade que não lhe cabe (M I, pp. 129-130)¹⁵⁵.

Certo é que, para Adorno, o conceito de necessidade é assunto fundamental para o entendimento das relações sociais no mundo do capital, tendo sido por diversas vezes abordado pelo filósofo sempre sob a ótica do pensar dialético por ele adotado e que tanto o caracterizou. Como exemplo, apesar de sua notória crítica aos processos hegemônicos de manipulação dos indivíduos nas sociedades unitárias, ainda assim Adorno, analisando criticamente a situação de precariedade da vida musical nos Estados Unidos, logo após sua chegada naquele país, em fins da década de trinta, irá aludir à caracterizada inversão de valores que naquela sociedade, já quase inteiramente dimensionada pelas relações de mercado, subordina a música às necessidades do consumidor em nome de uma pretensa e

¹⁵³ *Idem a nota anterior.

¹⁵⁴ *Idem a nota anterior.

¹⁵⁵ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Antropología cultural*.

abstrata vontade da maioria, o que levará o filósofo e musicólogo a postular, de forma oposta, as “necessidades dos consumidores como funções sociais” (EM VI, p. 353)¹⁵⁶.

Em suma, sem perder de vista que as necessidades dos indivíduos nas sociedades modernas encontram-se por completo mediadas por uma ideia de técnica associada ao consumo de dispositivos industriais - disponibilizados indiscriminadamente como forma de conforto e bem estar -, símbolo de progresso social e considerando o aspecto dialético que deve nortear tal discussão, o filósofo irá afirmar que “também as necessidades tecnológicas, por rigorosas que sejam, são ao mesmo tempo formas de se manifestar necessidades sociais” (M I, p. 315)¹⁵⁷, dimensionando a questão sob uma ótica humanista, para além daquilo que o filósofo descreve como “domínio cego da técnica”, no contexto da sociedade inane.

¹⁵⁶ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *W. van de Wall, The Music of the People*.

¹⁵⁷ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre técnica y humanismo*.

Capítulo IV: A tecnologia como um meio, não como um fim

Ele mesmo [o artista] tem que se servir dos meios e técnicas do mundo administrado para modificar o seu funcionamento.

[Theodor Adorno]

Como se sabe, a ideia de sociedade moderna e de progresso social baseado na racionalidade técnica e na mecanização da produção já vinha sendo, desde Marx, objeto sistemático da crítica sociológica de fins do século XIX e início do século XX, em especial de pensadores como Weber¹⁵⁸, Sombart¹⁵⁹ e Simmel¹⁶⁰, analisando tal fenômeno no âmbito das mentalidades burguesas. Em outras palavras, significa dizer que é nesse período que as ideias de avanço científico e progresso técnico estreitam suas relações, lastreadas, principalmente, no advento do capitalismo e na conseqüente expansão da indústria manufatureira e do comércio, decorrentes de uma também pujante expansão populacional.

¹⁵⁸ Segundo a crítica de Marcuse à concepção de racionalidade do sociólogo de Heidelberg, em seu texto *Industrialização e capitalismo na obra de Max Weber*, o filósofo berlinense infere que “O conceito weberiano de razão até agora foi definido de modo «formal»: como a abstração quantificadora, abstração de todas as particularidades, a abstração que possibilita a eficiência universalmente calculável do aparato capitalista. Mas agora se apresentam os limites da razão formal: nem o para que da construção científico-técnica, nem a matéria da construção (seus sujeitos e objetos) podem ser deduzidos a partir do conceito de razão; rompem de antemão o conceito formal ‘axiologicamente neutro’ da *ratio* [...] Assim a razão focalizada por Max Weber se revela como razão técnica: produção e transformação de material (humano e de coisas) por meio do aparato construído metódica e cientificamente com vistas à eficiência calculável, cuja racionalidade organiza e controla coisas e homens, fábricas e burocracia de funcionários, trabalho e tempo livre” (Marcuse, 1998, p. 117).

¹⁵⁹ Sobre a contribuição dada por Sombart, Adorno irá se reportar nos seguintes termos: “algumas das teses mais profundas sobre os sintomas de involução da sociedade de massas se encontram em um texto de Werner Sombart, publicado há mais de cinquenta anos e intitulado «Por que não há socialismo nos Estados Unidos?»” (M I, p. 137), referindo-se ao conhecido tratado escrito pelo autor em 1906.

¹⁶⁰ De acordo com Kracauer “Simmel já foi frequentemente caracterizado como o filósofo da cultura. Poder-se-ia também denominá-lo de filósofo da alma, filósofo do individualismo ou da sociedade. Todas essas definições são, no entanto, imprecisas e unilaterais e absolutamente insuficientes para delimitar mesmo que aproximadamente seu campo de reflexão. Qual é então propriamente a matéria de seu pensamento? [...] A matéria-prima de seu pensamento é constituída de uma multiplicidade de lugares espirituais, eventos anímicos e modos de ser que são relevantes tanto na vida da comunidade como na vida estritamente pessoal do indivíduo. E, precisamente em muitos casos, os fatos que constituem o objeto de reflexão do filósofo derivam do âmbito de experiências e de vivências do indivíduo fortemente diferenciado. No centro do horizonte de Simmel está sempre o homem como portador da cultura e como ser espiritual maduro que age e julga em plena posse de suas energias psíquicas, ligado a seus semelhantes pelo comum agir e sentir [...] Simmel estuda a fundo a estrutura de todas as possíveis relações humanas, representa o caráter específico seja das formações maiores bem como daquelas menores no interior da sociedade, mostra a influência de um grupo sobre o outro, e a necessária conexão que subsiste entre os mais diversos processos sociais” (Kracauer, 2009, pp. 243-245).

Sobre as experiências sociais decorrentes da modernização tecnológica, apesar de todo o legado da tradição marxista Simmel, por exemplo, não vislumbrou no processo de desenvolvimento técnico um estágio necessariamente superior em direção ao progresso da vida social. Estendido à esfera econômica, tal processo foi designado pelo sociólogo berlinense em termos imagéticos como “máquina da vida”¹⁶¹, ou seja, uma representação da vida como algo mecanizado e inteiramente mediado pelo dinheiro, aliás, denominado por ele como o deus da vida moderna, determinando traços sociais da época moderna como a racionalidade técnica e a divisão do trabalho.

Não coincidentemente, sob a égide ideológica do capital, o estabelecimento de suas “leis” evolutivas adquire caráter científico, fundamentadas em uma ideia de crescimento, evolução e progresso social advindas da ação automática do mercado e seus mecanismos de distribuição da riqueza. Será tal sociedade baseada no capital que a iniciante ciência da sociologia irá tentar interpretar, sem perder de vista o fato de que ciência e tecnologia não se constituíram como algo familiar desde o advento da revolução industrial, em fins do século XVIII, sendo tal fenômeno, como se sabe, identificado somente a partir de fins do século XIX. Por outro lado, percebe-se que no século XX a crítica à esfera técnica não foi sempre determinada por ideais ligados a interesses, por assim dizer, progressistas, apesar do tom adotado por pensadores como, por exemplo, Spengler¹⁶², talvez devido ao caráter pessimista de seus textos, um tanto influenciados por Nietzsche. Segundo o historiador alemão:

Qualquer cultura Superior é uma tragédia. A própria História da Humanidade é completamente trágica. Mas o desafio e a queda do homem fáustico ultrapassam tudo aquilo que Ésquilo e Shakespeare algum vez imaginaram. A criatura ergue-se contra aquele que o criou. Assim, tal como, um dia, microcosmo-Homem se revoltou contra a Natureza, agora o microcosmo-Máquina se subleva contra o homem Nórdico. O senhor do Mundo está a caminho de devir o escravo da Máquina, que a força - que nos força a todos, estejamos ou não conscientes disso

¹⁶¹ Cf. *Philosophy of Money*, passim.

¹⁶² Conforme Adorno, “o que Thomas Mann denominou, em certa ocasião, contra Spengler, derrotismo da humanidade, expandiu-se universalmente” (PS, p.31).

- a seguir na sua trajetória. O triunfador, abatido, é condenado a morrer espezinhado pelo galope de seus cavalos (Spengler, 1993, p. 107).

Ainda assim, é de interesse analisar muitas das críticas realizadas pelo autor, principalmente aquelas perpetradas no âmbito das culturas europeias de antanho forjadas sob dinâmicas de caráter imperialista. Em sua conhecida obra *O declínio do ocidente*¹⁶³ (1918), o historiador e filósofo alemão de tendência antimarxista afirma que uma suposta desintegração da civilização europeia iria estar ligada a uma ideia de violência característica daquela sociedade herdada desde a antiguidade, animando e aglutinando em torno dele correntes intelectuais e políticas que postulavam a queda do imperialismo ocidental desde o início do período entre guerras. No entanto, em um sentido mais específico merece atenção a análise de Spengler sobre o mundo ocidental pela ótica de seu desenvolvimento técnico, dando muitas vezes importante contribuição crítica, apesar das premissas adotadas. Assim é que em sua obra *O homem e a técnica* (1931), que tem como subtítulo *Contribuição a uma filosofia da vida*, o autor, parte da ideia de que o homem é um animal de rapina cuja vida consiste em matar, distinguido dos animais apenas pela liberdade de fazê-lo. Sob a ótica de uma concepção hierarquizada de sociedade, afirma Spengler:

O animal de rapina é a forma mais elevada da vida movediça. Tal forma significa uma máxima autonomia em relação aos outros, responsabilidade para consigo mesmo, integridade, uma extrema necessidade de afirmação através do combate e do aniquilamento. O fato de o homem ser um predador confere-lhe um alto grau de dignidade (Spengler, 1993, p. 51).

E divergindo da concepção iluminista do século XVIII a qual “considerava-se o homem ‘primitivo’ como uma espécie de cordeiro pacífico e virtuoso, que a cultura viera depois arruinar e perverter”, se pergunta: “Qual o significado da técnica? Que sentido tem na história, que valor assume na vida do homem, qual o seu conteúdo moral ou metafísico?” (Spengler, 1993, p. 35). Para além das respostas dadas a tais questões,

¹⁶³ Conforme bibliografia, na edição brasileira do ano de 1964, o título aparece como *A Decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da História Universal*.

Spengler dá uma contribuição efetiva ao atribuir a origem da técnica a uma determinação “tática vital”, porquanto forjada na luta pela sobrevivência, apesar da proferida sentença com a qual o autor justifica a denominação: “Ora, a técnica é a tática da vida inteira. É a forma íntima do comportamento em luta, o que é idêntico à vida em si” (op. cit., 40).

21 - Dificuldades críticas do presente histórico

Ao associar a razão da “vida em si” ao “comportamento em luta”, Spengler, ao que parece, imprime uma visão um tanto estática da realidade¹⁶⁴, o que leva Adorno a observar que “a técnica, originalmente tática, forma de comportamento, segundo Spengler, é absolutizada sem sequer levar em conta se a questão da independência da técnica em relação ao seu uso social não poderia ser corrigida mediante uma transformação da estrutura social” (M I, p. 192)¹⁶⁵. Tal crítica de Adorno ganha ainda mais relevo ao ser confrontada com a concepção de cultura em relação à natureza expressa por Spengler, segundo a qual: “a cultura, conjunto de processos artificiais, pessoais e autônomos de vida, transforma-se numa jaula de grades apertadas envolvendo essa alma rebelde a qualquer custo” (Spengler, 1993, p. 89). Identificado ainda em seu tempo como um intelectual conservador, tal impressão é justificada por afirmações do próprio historiador como, por exemplo, a de que “sem uma riqueza econômica concentrada em mãos pouco numerosas é impossível a ‘riqueza’ nas artes, no pensamento, nos hábitos de convivência, isto sem mencionar já no requinte que é a posse de uma cosmogonia, ou o pensar teórico e não apenas pragmático...” (Spengler, 1993, p. 96). Ainda, de acordo com Spengler:

O homem é um animal predador. Eis aquilo que pensadores argutos como Montaigne e Nietzsche sempre souberam. Eis o que nunca foi contestado ou simplesmente dissimulado pela sabedoria tradicional dos contos e provérbios de

¹⁶⁴ “O «homem em si mesmo» de que se ocupam os filósofos não existe. Existem, sim, homens de uma época, de uma localidade, de uma raça, com a sua índole congênita individual, que se defrontam, em luta com um certo mundo, triunfando ou sucumbindo, enquanto o universo circundante prossegue o seu curso com uma indiferença quase divina. Essa luta é a própria vida, a vida no sentido que Nietzsche atribuiu a esta palavra; luta feroz, sem piedade nem quartel, que brota da vontade pelo poder” (Spengler, 1993, p. 45).

¹⁶⁵ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Oswald Spengler, Der Mensch und die Technik [El hombre y la técnica]*.

povos sedentários ou nômades, nem pelo sorriso velado e penetrante dos conhecedores dos homens (o estadista, o general, o comerciante ou o magistrado), que uma vida agitada e fértil, amadureceu, nem pelo desespero dos reformadores falhados, nem pelas reprimendas de padres encolerizados. Somente os idealistas, filósofos e teólogos, com a cabeça escondida na sua grave solenidade, têm hesitado em proclamar o que todos intimamente já sabem. O ideal é apenas uma covardia. No entanto, até nas suas obras se encontraria matéria suficiente para a compilação duma agradável antologia de opiniões que, ocasionalmente, esses mesmos indivíduos deixaram escapar acerca da natureza essencialmente predadora de homem (Spengler, 1993, p. 49).

Explica-se talvez assim o fato de sua obra, de certo modo, ter caído no ostracismo, fato esse que leva Adorno a afirmar que “Spengler foi derrotado: seu livrinho sobre *O homem e a técnica* (de 1931) não pode competir com as astutas antropologias filosóficas do momento [...] Na Alemanha, Spengler foi proscrito como um pensador catastrófico e reacionário” (CCS I, p. 41)¹⁶⁶. Apesar disso e, longe de ser um pensador materialista, entende-se que Spengler foi capaz de produzir reflexões de sentido dialético e até mesmo afeitas, por assim dizer, a Marx e Engels:

O homem se fez homem graças à mão. A mão é a arma sem igual no mundo dos seres que se movimentam livremente; basta que com ela comparemos a pata, o bico, os chifres, os dentes e diversas extremidades das outras criaturas. Antes de mais nada, o sentido do tato está de tal modo concentrado na mão que poderíamos designa-la por órgão tátil, no mesmo sentido em que os olhos são o órgão da visão, as orelhas o órgão da audição. A mão não só distingue o calor e o frio, o sólido e o líquido, o duro e o mole, mas também, e acima de tudo, o peso, a forma, a relação entre as diversas resistências, etc...; em resumo, ela identifica os objetos no espaço. Mas para além disto, a mão concentra em si tão completamente o dinamismo vital, que tanto o porte como a mobilidade do corpo simultaneamente se configuram em harmonia com ela. Nada existe neste mundo que se possa comparar a esse membro tão apto para tatear como para agir. À visão do predador, que apreende o mundo ‘teoricamente’, vem, no homem, juntar-se a mão, que domina na prática esse mundo (Spengler, 1993, pp. 61-62).

Sobre essa sentença, assim resume Adorno: “Na tática, possibilitada pela natureza, de combinar mão, olho e ferramenta, o homem se consiste em antítese da natureza” (M I, p. 192)¹⁶⁷. Dentre outras contribuições, pode-se dizer que a importância do pensamento de Spengler para a discussão da técnica no mundo moderno é de se notar, especialmente ao mostrar discernimento entre pensamento técnico e produção tecnológica, aludindo ao fato

¹⁶⁶ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Spengler tras la decadencia*.

¹⁶⁷ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Oswald Spengler, Der Mensch und die Technik [El hombre y la técnica]*.

de que “a técnica não se interpreta em função do instrumento, do utensílio. Não se trata da fabricação das coisas, mas sim do seu manejo” (Spengler, 1993, p. 40). Em outras palavras, se, como assinalou Adorno, “Spengler neutraliza toda crítica à falsa função da técnica com uma mitologia da técnica que continua cultivando o fetiche mesmo após o reconhecimento de seu caráter de fetiche” (M I, p. 192)¹⁶⁸, ainda assim, é possível reconhecer o caráter negativo que Spengler atribui, por exemplo, às formas de mercantilização das consciências ao afirmar que “já não conseguimos pensar senão em termos de cavalos-vapor. Não podemos olhar uma cascata sem mentalmente a transformarmos em energia” (Spengler, 1993, p. 111), ou ainda na afirmação de que “na existência do homem a técnica é consciente, voluntária e suscetível de modificação, pessoal, imaginativa e inventiva”, significando dizer que a técnica, como promessa emancipatória, “pode ser aprendida e aperfeiçoada”, concluindo:

O homem tornou-se no criador da sua própria técnica vital; nisto consiste a sua grandeza e a sua fatalidade. A forma íntima da sua criatividade chama-se cultura; ter cultura, criar cultura e padecer pela cultura. As criações do homem são a expressão, em forma pessoal, da sua existência (Spengler, 1993, p. 58).

Tendo em vista que tais afirmativas podem contribuir com a possibilidade de uma crítica filosófica, social e política ao uso de recursos tecnológicos não atribuídos, por assim dizer, a um estatuto de progresso humano, é de se notar, por exemplo, a recorrência de manifestações positivas relacionadas aos processos hegemônicos empreendidos pelas instâncias do capital, uma vez que em tal contexto a função do meio tecnológico, ao que parece, passou a ser o de desenvolver-se a si mesmo, estabelecendo uma relação de identidade com os consumidores.

Atribuído a precários níveis de compreensão da realidade social, supostamente ingênuos em seus propósitos e determinações, segundo Adorno, tal fato não consegue, no entanto, dissimular o caráter ideológico de organização da sociedade tecnológica oculto

¹⁶⁸ *Idem a nota anterior.

sob a forma de um pensar estritamente econômico, determinado por relações alheias a interesses sociais comuns: “A sociedade atual é por completo uma sociedade industrial de acordo com o estado de suas forças produtivas. O trabalho industrial se converteu em todos os lugares e para além de todos os sistemas políticos, em modelo da sociedade” (ES I, p. 336)¹⁶⁹, afirma o filósofo frankfurtiano, podendo-se com isso inferir que a vida dos indivíduos no âmbito da sociedade desigual se tornou, paradoxalmente, ela mesma um produto idêntico, fabricado em massa. É sob essa ótica que Marcuse, em *O homem unidimensional*, irá advertir:

O fato de a grande maioria da população aceitar e ser levada a aceitar essa sociedade não a torna menos irracional e menos repreensível. A distinção entre consciência verdadeira e falsa, entre interesse real e imediato, ainda tem significado. Mas a própria distinção tem de ser validada. O homem tem de vê-la e passar da consciência falsa para a verdadeira, do interesse imediato para o interesse real. Só poderá fazê-lo se viver com a necessidade de modificar o seu estilo de vida, de negar o positivo, de recusar. É precisamente essa necessidade que a sociedade estabelecida consegue reprimir com a intensidade com que é capaz de “entregar as mercadorias” em escala cada vez maior, usando a conquista científica da natureza para conquistar o homem cientificamente (Marcuse, 1973, p. 17).

Como elemento complicador, não é fora de propósito indagar o quanto, sob a égide da hegemonia tecnológica, a relação senhor-escravo, assinalada por Hegel, aprofunda seu sentido, considerando que a condição de escravo do senhor, em tal contexto subjetivo, termina por ser confirmada pelo próprio escravo, sob a ótica de uma alienação auto-imposta na qual o homem se reconhece como apêndice dos artefatos tecnológicos industriais criados à sua própria imagem de consumidor semelhante a tantos outros, para aludir ao mito bíblico, mas em sentido transfigurado.

Tendo em vista que “a sociedade é capitalismo em suas relações de produção” (ES I, p. 336)¹⁷⁰, constituída sob uma dimensão, na qual a totalidade das formas de expressão humana passa a ser regida por um agir técnico, delinea-se, em oposição a isso, a tarefa de

¹⁶⁹ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Capitalismo tardio o sociedad industrial?* Ver considerações da tradução em língua portuguesa em nota 135.

¹⁷⁰ *Idem a nota anterior.

uma crítica objetiva da tecnologia baseada em uma teoria da sociedade, enfatizando, para tal, a análise, inclusive, do conjunto de aspectos subjetivos que têm resumido a condição humana ao consumo de produtos tecnológicos, concorrendo para isso a oportuna sentença adorniana que caracteriza tal fenômeno como um dos fatores pregnantes da dimensão generalizadamente desigual da sociedade unitária, há pouco referido: “a técnica não é a essência primeira da sociedade, não é a coisa mesmo, não é a humanidade, é somente algo derivado, a forma de organização do trabalho humano” (M I, p. 318)¹⁷¹.

Importante notar que tal sentença do filósofo frankfurtiano se constitui como elemento chave para um enfrentamento da problemática da esfera técnica maximizada no mundo das trocas universais, uma vez que, sendo a técnica, segundo Adorno, algo derivado do trabalho humano, ou seja, algo inerente à própria condição social do homem pode-se dizer que, dialeticamente, a técnica pode também, em termos potenciais, se converter em instrumento de socialização, tornada algo em si para a afirmação da condição essencialmente humana na sociedade cindida. Reafirma-se, pois, sob outra ótica de orientação, os limites da expansão tecnológica, a exemplo da já evocada utopia de uma sociedade técnica em sentido estrito, desde Platão a Marcuse, passando por Marx, em oposição a uma ideia de democracia social subentendida como maximização do consumo de produtos. De acordo com Adorno:

A crítica à utopia, hoje, submergiu até mesmo dentro das reservas ideológicas, enquanto que, por sua vez, o triunfo da produtividade técnica serve para criar a falsa aparência de que a utopia, incompatível com as relações de produção, já se realizou dentro do marco destas (ES I, p. 337)¹⁷².

À técnica não cabe um objetivo, nem se pode atribuir a ela um sentido. Ela nada promove em si, nem tampouco desvenda qualquer verdade que se quer legitimada no âmbito dos interesses privados ou da relação de trocas imposta à totalidade social,

¹⁷¹ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre técnica y humanismo*. Vale lembrar que existe tradução brasileira desse fragmento por Antonio Álvaro Soares Zuin. UFSCar, 2010.

¹⁷² *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Capitalismo tardio o sociedad industrial?* Cf. nota 169.

resumindo assim a sua ineficácia em sentido autônomo¹⁷³. A técnica, desvinculada de sua condição meio, não apresenta qualquer funcionalidade, não é prática e nem sequer objetiva, restando afirmar o óbvio: à técnica cabe o seu funcionamento, não sendo possível conferir a ela a capacidade da resolução de questões humanistas, sendo essas uma prerrogativa do homem. Apesar disso, deve-se ter em mente a observação de Adorno referente ao fato de que “a antítese entre humanismo e técnica é um produto da falsa consciência” (M I, p. 315)¹⁷⁴, querendo o filósofo se referir com isso ao claro processo de ideologização da tecnologia imposto em detrimento de uma real esfera de progresso técnico pensada como forma de emancipação do indivíduo no mundo moderno.

Sob o impacto de uma sociedade absolutamente dimensionada pelo capital, deve-se advertir todo o tempo que os homens não são livres, ao invés de, ao contrário, afirmar positivamente que eles deveriam ser, objetivando não identificar com este o discurso de liberdade e igualdade humanas proferido abstratamente pelo ditame liberal. Se for verdade que, em certo contexto, “não existe nenhum pensamento que não esteja exposto ao perigo da maquinaria” (EM IV, p. 180)¹⁷⁵, como intuiu Adorno, também vale lembrar outra passagem do filósofo, afirmando que “esse progresso técnico que desperta temor e pânico é também o que faz sumamente improvável um período de decadência de séculos de duração” (M I, p. 136)¹⁷⁶. Concebida sempre sob a égide do pensamento dialético que sempre orientou sua reflexão filosófica, a afirmação de Adorno leva em conta o fato

¹⁷³Conforme assinala Stephen Marglin, vale lembrar que “as expressões «eficácia tecnológica» e «ineficácia tecnológica», tais como a utilizam os economistas, têm um sentido ligeiramente diferente da ideia de melhoria e de deterioração que evocam na linguagem corrente. Diz-se que um método de produção é tecnologicamente eficaz se não existir nenhum outro método tecnologicamente superior. Assim, pode haver (e normalmente há) mais do que um método tecnologicamente eficaz para um mesmo produto [...] Mas, se considerarmos a superioridade e a eficácia tecnológicas do ponto de vista da economia global, estes conceitos são, em certos casos, reduzidos à superioridade e à eficácia econômicas. Nas hipóteses dos manuais referentes à concorrência perfeita e universal, o método de produção tecnologicamente eficaz é o que custa menos, e a redução do custo é um índice de superioridade tecnológica” (Marglin, 1974, p. 7).

¹⁷⁴*Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre técnica y humanismo*. Cf. nota 171.

¹⁷⁵*Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Impromptus - Segunda serie de artículos musicales impresos de nuevo (Prólogo)*.

¹⁷⁶*Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Tendrá razón Spengler?*

inquestionável de que sem a técnica o homem não poderia ter sobrevivido à natureza:

A concepção de uma cultura do espírito separada da técnica só poder nascer da ignorância da sociedade a respeito de sua própria essência. Tudo que é espiritual contém elementos técnicos; só quem reconhece o espiritual como espectador, como consumidor, pode padecer da ilusão de que os produtos do espírito caem do céu. Por isso há que se evitar a rígida antítese entre humanismo e técnica. Isso é produto da falsa consciência. Na sociedade dividida, seus distintos setores não sabem o que eles mesmos são, nem o que são os demais. A cisão que separa técnica e humanismo, por irreparável que parece, é um exemplo de aparência socialmente gerada (M I, pp. 315-316)¹⁷⁷.

Considerando a questão sob a ótica crítica, baseada em uma teoria da sociedade, entende-se que a técnica e a tecnologia precisam ser “libertadas” do pragmatismo e do caráter funcional a que se encontram submetidas, significando dizer que uma ideia de emancipação técnica, determinada como uma utopia tecnológica de sentido social e dimensionada à medida humana, deve ter como foco central uma crítica aos processos de ideologização da técnica e ao uso absolutamente econômico da tecnologia, resumindo-a como um meio e não como um fim.

22 - O encantamento da interatividade

Necessário lembrar que o “encantamento” que a técnica e a tecnologia exercem sobre os indivíduos nas sociedades exangues excede em muito os limites que determinam o seu em-si, assumindo mesmo o caráter de fetiche de uma mercadoria cada vez mais consumida como recurso absoluto de viabilização da vida moderna.

Enquanto antídoto para esse “encantamento” pode-se pensar, como utopia - em alusão ao que Lúcifer fez com o pecado em relação ao mundo na conhecida passagem bíblica - sobre um processo de “mundanização” da tecnologia, ou seja, de tornar cada vez mais do “mundo” do homem, por assim dizer, a totalidade de recursos técnicos disponíveis, “afastando” a tecnologia da esfera hegemônica do capital, dando a ela uma dimensão mais de sentido social. Ao contrário, é também como categoria abstrata e imprecisa, concebida meramente por ideias humanísticas forjadas em termos de senso

¹⁷⁷ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre técnica y humanismo*.

comum, que a tecnologia se mantém afastada dos interesses humanos, resultando no modelo vigente de uso intrinsecamente ligado ao capital e universalizado como bem de consumo. Em outros termos, pode-se dizer que é sob o slogan do “progresso social” que se procura ocultar a crítica ao determinismo dos processos tecnológicos hegemônicos, baseado no pressuposto de uma “era da técnica” fundamentada como uma espécie de esclarecimento tecnológico, em consonância com o dizer de Horkheimer de que “O progresso ameaça anular o próprio objetivo que ele supostamente deveria realizar - a ideia de homem” (Horkheimer, 2002, p. 8).

Maximizados como dispositivos técnicos que apesar de hauridos na esfera do consumo de bens atualizados adquirem significado subjetivo para além de sua intrínseca qualidade de coisa, tais produtos comercializam a promessa da possibilidade experiencial de imaginários em verdade pré-produzidos, instados, por exemplo, à condição de artefatos potenciais de sociabilização não mais que induzida. Afiguram-se com isto importantes estratégias mercadológicas de aliança entre objeto funcional e objeto-símbolo, analogamente a qualquer produto industrial isento de função tecnológica, desde um simples refrigerante a uma mera peça de vestimenta. Nesse contexto se baseia a hodierna demanda postergada de pensar a técnica no âmbito da reflexão filosófica, como uma tarefa concreta voltada para a construção de uma sociedade não submetida à razão mercadológica e à centralização econômica da vida, fundada sob bases tecnológicas definidas socialmente e constituídas por uma ideia de humanidade igualmente utópica. No que refere a isto, vale lembrar a contribuição de Bergson ao afirmar:

A ciência positiva tomou para si tudo o que é incontestavelmente comum a coisas diferentes, a quantidade, e só resta então à filosofia o domínio da qualidade, no qual tudo é heterogêneo a tudo, e no qual uma parte só representará o todo em virtude de um decreto contestável, senão arbitrário. A esse decreto será sempre possível opor outros (Bergson, 2006, p. 153).

Enquanto algo absoluto estabelecido de forma unânime na esfera do senso

comum, o caráter totalizante que o fato tecnológico adquiriu sob a égide científica na sociedade unitária é, como tal acontece hoje, de fato, algo inegável, restando, no entanto, inquirir sob a ótica da necessidade, ou seja, de fato, se “é a organização econômica e social determinada pela tecnologia ou a tecnologia pela organização econômica e social?” (Marglin, 1974, p. 7). Ocorre que no contexto da realidade técnico-industrial da sociedade maximizada pelas trocas, a resposta aparece de forma clara como referência de sentido apologético à tecnologia, reafirmando o fato de que, no referido contexto, o consumo e utilização acrítica dos recursos tecnológicos é o que possibilita reduzir a tensão das relações na sociedade de consumo. Tal fato não deixa de lembrar a sentença de Marx, afirmando que a tranquilidade que a máquina proporciona tem ligação direta com a paz da fábrica, em alusão àquilo que ele denominou como sociedade das máquinas no contexto ilusório de uma sociedade sem conflitos. Ou também, em outras palavras, como refere Adorno apelando à razão em nome daquilo que, quanto mais irracional, tanto mais se constitui como verdade em sentido crítico: “a lembrança ocupa o lugar do presente” (M I, p. 137)¹⁷⁸.

É, pois, como ideologia, ou seja, como deformação da ideia de realidade social, que a tecnologia, como fim, mais apresenta função regressiva enquanto elemento de resignação forçada, aludindo ao fato de que “existe um progresso imanente que, às vezes, tem pouco a ver com a adaptação àquilo que, supostamente, se tem necessidade, sendo em muitos momentos o seu contrário” (ES I, p. 531)¹⁷⁹. Para além da simples constatação de a técnica não ter como objetivo o homem, mas sim o contrário, a sentença de Adorno, indo mais além não só reafirma tal negação como, principalmente, assinala o fato de que nem mesmo o homem, por sua vez, tem mais a si como propósito, podendo-se dizer que, nesse

¹⁷⁸ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre técnica y humanismo*.

¹⁷⁹ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Introducción a la conferencia «Sociedad»*.

contexto, a retórica tecnológica passa a ser a retórica humana adaptada a dinâmicas mercadológicas. Também, significa dizer com isso que a subjetividade humana vai se tornando cada vez mais implicada em agenciamentos técnicos, decorrendo daí a tendência predominante à formação técnica em detrimento da formação humanística e o consequente predomínio da visão tecnológica no ambiente cultural.

Sob essa ótica, resulta a necessária pergunta sobre a possibilidade de o humanismo ser meramente uma condição histórica característica da era pré-industrial e tecnológica, sem qualquer consequência nos dias de hoje, sendo a dificuldade da resposta o que leva Adorno a questionar, primeiramente, o próprio conceito de humanismo tendo em vista a incapacidade até mesmo de humanistas para uma sua reflexão conclusiva. Considerando a totalidade das contradições implícitas, afirma o filósofo que a “nossa capacidade para determinar o que seja ou deva ser o humanismo é incomparavelmente menor que a de um engenheiro, um arquiteto ou um químico para desenhar coisas que se podem construir” (M I, p. 313)¹⁸⁰, remetendo a questão para o âmbito da dialética entre subjetividade e objetividade.

Adorno parece tocar em um ponto crucial ao se referir criticamente à tendência ideologicamente estabelecida de minimizar a esfera da reflexão subjetiva sobre a técnica, tendência essa, inclusive, fundamentada pela ideia de que tal procedimento não compete academicamente a filósofos e cultivadores das ciências humanas, mas somente àqueles ligados à esfera técnica objetiva¹⁸¹: “A tentação de ignorar essa diferença e considerar que

¹⁸⁰ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre técnica y humanismo*.

¹⁸¹ A propósito, sobre a referida tendência de minimizar a esfera da reflexão subjetiva, vale lembrar a afirmação de Adorno atribuindo-a a um “princípio mecânico secular do espírito burguês de reificar as realizações subjetivas, de transpô-las, por assim dizer, para fora do sujeito e de ignorar tais demissões como garantias de uma objetividade invulnerável” (TE, p. 53). Ainda, como exemplo de polarização entre ambas as esferas, o filósofo menciona o fato de que “os cientistas, especialmente os físicos, puderam sem dificuldade detectar contrassensos nos artistas que se intoxicavam com a sua terminologia, recordando-lhes que aos termos físicos, por eles utilizados nos seus procedimentos, não correspondem os estados de coisas significados por esses termos” (TE, p. 53). E em palestra realizada para estudantes da Escola Técnica Superior de Karlsruhe, em 10 de novembro de 1953, dia do professor, Adorno profere: “Frente ao complexo

todos os problemas que enfrentamos são problemas meramente técnicos já é um sintoma de crise da cultura” (M I, p.313)¹⁸², ratificando o entendimento de que a contraposição entre técnica e espírito continua não sendo outra coisa do que uma contraposição de caráter ideológico.

Por consequência, evidencia-se a distância que ainda persiste entre ambas as esferas, sendo esse um fenômeno ligado à própria estrutura da sociedade dividida pelo trabalho e condições de classe, restando dizer que a impossibilidade de emancipação da técnica reside na não emancipação do espírito e vice-versa. É dessa forma que, tornada hegemônica, a absolutização da técnica e sua decorrente utilização quantificada oculta modelos de adaptação da sociedade à mera produção mercadológica, ultrapassando em muito a sua intrínseca finalidade meio. Sob uma aparência necessariamente produtiva, a técnica submete as demandas humanas à exigência de dispositivos tecnológicos que, apresentados em condição extrinsecamente avançada, determinam uma inversão de valores na relação meio e fim.

Em outras palavras, se o estado atual da técnica resume o predomínio de tal meio sobre as necessidades humanas, significa dizer que sob a égide da sociedade tecnológica, cresce a impressão de que não sendo mais a técnica um mero objeto disponível, tampouco o homem é mais o sujeito de tal relação. Isso se deve a uma ideia de eficácia fundamentada por normas aparentemente convincentes em sua integridade dedutiva e plenamente objetivadas em seus propósitos de redução daquilo que é complexo ao elementar, demonstrado de forma clara, completa e precisa, de forma a configurar interesses particulares como sendo de todos. É nessa direção que já apontava um estudo elaborado em fins da década de sessenta por profissionais ligados a grandes empresas italianas sob

tema do humanismo nos sentimos de pronto tão desamparados como vocês mesmos e tenho por dever de honra falar dele com modéstia não dissimulada” (M I, pp. 313-314). *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre técnica y humanismo*.

¹⁸² *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre técnica y humanismo*.

um contexto de forte tradição sindical, abordando aspectos fundamentais de organização da relação capital e trabalho como autonomia, gestão administrativa, hierarquia profissional, métodos produtivos, competência e técnica do poder, entre outros¹⁸³. Dirigido à análise do comportamento ideológico e à formação da consciência dos indivíduos, desde a condição de estudantes até a de trabalhadores, no estudo em especial chama atenção a parte relacionada ao que se denomina como “neutralidade da ciência”¹⁸⁴, referindo-se, por exemplo, a uma suposta filosofia da eficácia que a tudo fundamenta:

Esta filosofia penetrou todo o ensino das ciências exatas e das técnicas. Para este modo de pensamento, ciências e técnicas são puros instrumentos de compilação, métodos de quantificação de fenômenos parciais cuja síntese é feita fora do terreno das ciências, mas não, seguramente, instrumento de análise dialética de dados quantitativos. Contra Galileu e com Aristóteles, recomeça-se a dividir o mundo em miríades de categorias, a classificar os fenômenos segundo os seus caracteres e não segundo a sua gênese, a excluir do campo das ciências os fenômenos que não se apresentam com regularidade ou que não podem ser quantificados, ou a codificá-los em modelos extremamente simplistas, funcionais em relação ao sistema [...] A aceitação servil do utilitarismo e do culto da eficiência - típicos do mundo da técnica -, a fragmentação da ciência e a rejeição da dialética, a desconfiança sempre que se trate de considerar os fenômenos sociais e políticos ligados à nossa maneira de conceber a técnica, a recusa de incluir estes fenômenos no campo das suas preocupações profissionais, tudo isso constitui para o estudante e, em seguida, para o técnico a premissa mais evidente para a aceitação da função parcelar que será chamado a desempenhar (*II Manifesto*, 1974, p. 150)¹⁸⁵.

Aliás, pode-se dizer que o interessante estudo é, à época, um entre poucos que antecipa questões que possibilitam entender procedimentos hoje relacionados efetivamente ao contexto de deterioração das condições de trabalho no capitalismo tardio, em especial àqueles ligados a processos de manipulação dos indivíduos, impetrados desde o período inicial da formação profissional dos mesmos e fundamentados na absolutização de um

¹⁸³ *Divisão do trabalho na empresa e técnica do poder* foi um estudo elaborado por um grupo de técnicos, administradores e outros, funcionários de empresas consideradas «de ponta» da Itália, originalmente publicado na edição de Outubro/Novembro de 1969 da revista de orientação marxista denominada *II Manifesto*, fundada em junho daquele mesmo ano.

¹⁸⁴ De acordo com Marcuse, “em face das particularidades totalitárias dessa sociedade, a noção tradicional de «neutralidade» da tecnologia não mais pode, como tal, ser isolada do uso que lhe é dado; a sociedade tecnológica é um sistema de dominação que já opera no conceito e na elaboração das técnicas” (1973, p. 19).

¹⁸⁵ Cf. *Divisão social do trabalho, ciência, técnica e modo de produção capitalista*, pp. 133-165.

pensar que se caracteriza como verdade estática, promovendo interesses privados em direção oposta àqueles de sentido mesmo social.

A esse propósito, percebe-se que não é por outro motivo a observação de Adorno referente ao fato de que na sociedade estabilizada pela ordem do capital, a educação nunca foi capaz de promover a emancipação dos indivíduos, apesar do eterno enunciado ao contrário. E, também, não é por outra razão que o filósofo assinala que o conceito de verdade inerente ao pensar dialético não é um conceito estático de verdade, em oposição a um conceito ontológico de verdade, instituído como algo atemporal, que se mantém igual a si mesmo enquanto eterno. Concorre para isso o fato de que, em um contexto de profunda fragmentação social, política e cultural, o indivíduo não contemporâneo de si mesmo, sem real capacidade de percepção sobre o momento vivenciado, procura resgatar em um passado idílico e idealizado o momento remoto de um tempo originário onde tudo era “melhor”, incidindo em um ciclo continuamente regressivo que o faz simbolicamente presa daquele momento original ideologicamente imaginado:

Sempre vigorou na teoria da origem, como garantia de sua afinidade com a dominação, uma tendência à regressão, um ódio contra o complicado. O progresso e a desmitologização não iluminaram nem aplacaram essa tendência, mas a deixaram vir à tona de maneira ainda mais crassa vez por outra [...] O fascismo procurou realizar a filosofia da origem. O que há de mais antigo, aquilo que está aí há mais tempo, deveria imediata e literalmente imperar. Desse modo, o caráter usurpador do primeiro veio à luz de maneira crua (PMTC, pp. 57-58).

E, ao afirmar que o pensar dialético é aquilo que de forma crítica constitui a verdade, Adorno irá concluir que com tal ato “se produz uma quebra da concepção predominante desde Platão e durante toda a tradição da filosofia, da ideia como algo permanente, imutável e igual a si mesmo, tal como se define a ideia - isto é, a verdade mais alta - na passagem de Diotima, em o Banquete” (ID, p. 55)¹⁸⁶. Há, portanto, que contrapor

¹⁸⁶ Adorno se refere aqui ao diálogo entre Sócrates e a sacerdotisa Diotima que define Eros como mediador entre os homens e os deuses, em todas as formas do belo. Como se sabe, na conhecida passagem, em O banquete, Platão se utiliza da figura feminina de Diotima para explicitar o seu conceito clássico de amor. A propósito, Rodrigo Duarte lembra que: “Benjamin se refere ao banquete de Platão, no seu relacionamento

àquele o conceito histórico de verdade¹⁸⁷ no sentido dialético de um pensar que, indo mais além do que está dado de forma imediata, busca determinações universais, fazendo jus à afirmação do filósofo de que “a essência da dialética consiste exatamente em tentar desfazer, por meio do pensamento mesmo, essa separação das esferas, tal como se manifestam antes de tudo nos clichês comuns e correntes sobre o pensar, o sentir e o querer” (ID, p. 104)¹⁸⁸.

Partindo do princípio de que “a ideia de dialética sempre quer dizer algo duplo”¹⁸⁹ (ID, p. 45)¹⁹⁰, Adorno irá afirmar que “a separação entre razão social e razão técnica não pode se superar negando-a” (M I, p. 317)¹⁹¹, significando dizer, por exemplo, que uma crítica consequente ao estado atual da técnica não deve pressupor qualquer visão que atribua a ela um caráter artificial ou ilegítimo em nome de uma utopia em abstrato, de uma tentativa de reencontrar a subjetividade do mundo supostamente perdida no passado ou mesmo de um universo mítico qualquer que procure ideologicamente enxergar no passado a simplicidade da natureza. Ao contrário, enquanto demanda consequente, uma crítica à esfera técnica só pode ser produto da análise das condições materiais da sociedade, historicamente configurada, tendo em vista que as transições de uma época a outra são, em verdade, transições da estrutura social, manifestas pela aparência da ideia de progresso técnico.

entre verdade e beleza: A consideração da concepção platônica da relação da verdade com a beleza não é apenas um objetivo superior de todo ensaio de filosofia da arte, mas é insubstituível para a própria determinação do conceito de verdade [GS I - I 210]”, cf. *Dialética Negativa, Estética e Educação*. Org. Bruno Pucci et al., p. 23.

¹⁸⁷ Sobre tal conceito histórico lembra Adorno, bem a propósito, que “segundo a doutrina de Benjamin, à verdade lhe é inerente um «núcleo temporal» que exclui o conceito de um ser ontologicamente puro” (M I, p. 172). *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Prólogo a Estudos sobre a filosofia de Walter Benjamin, de Rolf Tiedemann*.

¹⁸⁸ *Tradução da autora a partir da edição portenha Eterna Cadência.

¹⁸⁹ Sobre a questão, Adorno ainda afirma no Tomo II de sua *Terminologia filosófica*: “um dos mais famosos princípios lógicos é o da contradição, que afirma que de dois juízos opostos entre si contraditoriamente, somente um pode ser verdadeiro e o outro tem que ser falso. Este princípio é negado na lógica dialética hegeliana e em um sentido muito determinado” (TF II, p. 69). *Tradução da autora a partir da edição madrilenha Taurus.

¹⁹⁰ *Tradução da autora a partir da edição portenha Eterna Cadência.

¹⁹¹ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre técnica y humanismo*.

Tal ideia, por sua vez, só pode ser constituída levando em conta a implícita condição mediadora da técnica, ou seja, vista como elemento-meio entre o progresso e a sociedade, ou melhor, entre o conhecimento e a humanidade. Para além de ideias supostamente éticas, fundamentadas por princípios que evocam a relação entre técnica e sociedade de forma idealizada, é preciso lembrar o dizer de Adorno de que “também as necessidades tecnológicas, por rigorosas que sejam, são ao mesmo tempo formas de se manifestar necessidades sociais” (M I, p. 315)¹⁹², evitando assim aderir a concepções irracionais supostamente ingênuas, sem qualquer vínculo com a realidade do progresso social. Em outras palavras, mesmo em uma sociedade cindida e inconsciente de si mesma, tais concepções só podem se constituir, enquanto falsa questão, como ideologia.

Para tanto, é necessário reafirmar que uma crítica ao caráter hegemônico da tecnologia não deve significar, de nenhuma forma, apologia a um suposto tempo ideal passado e muito menos a uma idealização qualquer de caráter naturalista, significando dizer que “a busca do tempo perdido não somente faz com que se perca o caminho que conduz à casa, como também faz perder toda a consistência” (FNM, p. 16). Contraposto a isso, a análise crítica deve implicar dialeticamente na exposição de ambas as esferas em termos de interação, considerando tanto o potencial tecnológico em uma sociedade igualitária quanto sua função restritiva na sociedade das trocas universais. Em última instância, pode-se afirmar que, com a tecnologia, o que se busca é o progresso da sociedade e a emancipação humana, evocando tanto a afirmação utópica de Marx sobre não ser pertinente a destruição da máquina, mas sim a sua utilização a serviço do humano, quanto à de Marcuse ao postular uma ideia de industrialização não capitalista, lastreada por uma tecnologia pensada à medida do homem.

¹⁹² *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Sobre técnica y humanismo*.

É sob essa ótica que Adorno irá afirmar que “nenhuma crítica ao progresso é legítima, nem mesmo quando se trata de uma crítica dirigida ao momento reacionário do progresso em meio a uma falta geral de liberdade” (FNM, p. 10). Em sentido contrário, significa dizer que a eficácia, o desempenho e a competitividade legitimados como justificação ética para o crescente avanço da hegemonia tecnológica é, enquanto necessidades conformistas de consumo, aquilo que irá determinar, entre outras, a eterna condição heterônoma do indivíduo na “sociedade simultânea e endurecida” (D, p. 376)¹⁹³, entregue a interesses terceiros e dos quais acredita ser beneficiário. Em outras palavras, pode-se dizer que, com o predomínio do econômico sobre a técnica, os interesses particulares e a humanidade tendem a caminhar cada vez mais em direções opostas.

Resumindo a questão, o projeto esclarecido de Modernidade iniciado no século XVIII adotou um modelo de progresso absoluto, tendo sido nos dias de hoje devidamente apropriado pelas esferas técnica e tecnológica do capital hegemônico e perenizado. No entanto, na sociedade absolutizada pelas trocas, a técnica é tanto o reflexo dessa realidade quanto a sua crítica, a sua própria determinação negativa, ou seja, a manifestação de sua própria possibilidade de mudança. Em alusão ao pressuposto ético avocado por Schoenberg para a música, deve-se afirmar como um imperativo que o progresso técnico tem que nascer da necessidade e não da capacidade. Analogamente ao que também Adorno postulou para a arte, há que se tornar inevitável a introdução da negatividade na técnica. Ou como se referiu o espanhol Jesús Fernández Orrico, “a perda da memória histórica conduziu a uma *Entzauberung* da cultura que inevitavelmente orientou o ser humano para outras formas de encantamento na vida cotidiana” (Orrico, 2004, p. 10).

Se for verdade que a possibilidade técnica foi corrompida pelo capital e que a hegemonia tecnológica determinou a condição do mundo como puro objeto, pode-se

¹⁹³ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Modernidad*.

vislumbrar, como consequência, que “os prognósticos mais característicos se referem ao domínio das massas, a propaganda, a arte de massas, assim como às formas de domínio político, em especial a certas tendências da democracia a converter-se em ditadura” (CCS I, p. 43)¹⁹⁴. Sob um estado de não liberdade¹⁹⁵ em um contexto sócio político e cultural de condição repressiva, é então imperativo reiterar mais e mais, em alusão ao que afirmou o teórico crítico esloveno Slavoj Žižek referindo-se à esfera do capitalismo, que o “encanto” da hegemonia tecnológica, misto de idealidade primitiva, regressão ética e diletantismo científico, precisa ser “quebrado”¹⁹⁶.

23 - O real como desencantamento da hegemonia técnica

Como se sabe, Marx foi um dos primeiros a antever o processo de expansão da tecnologia na sociedade do capital, denominada por ele como “civilização das máquinas”. Nesse contexto, segundo o filósofo, o cerne do processo de produção passa a ser o maquinário e não mais o homem, sob a égide de redução das esferas sociais a determinações imediatamente econômicas¹⁹⁷, inibindo as próprias possibilidades emancipatórias do indivíduo em prol do desenvolvimento do capital. Dessa forma, o destacado intelectual e historiador baiano, Jacob Gorender afiança que:

O capital se encarna em coisas: instrumentos de produção criados pelo homem. Contudo, no processo de produção capitalista, não é o trabalhador que usa os instrumentos de produção. Ao contrário: os instrumentos de produção - convertidos em capital pela relação social da propriedade privada - é que usam o trabalhador. Dentro da fábrica, o trabalhador se torna um apêndice da máquina e se subordina aos movimentos dela, em obediência a uma finalidade - a do lucro - que lhe é alheia (Gorender, cf. *O Capital* - Apresentação, p. XXXVIII).

Em outras palavras, sendo a força humana limitada por sua própria condição

¹⁹⁴ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Spengler tras la decadencia*.

¹⁹⁵ Conforme assegura Adorno, como uma condição do mundo sob a égide do capital é implícito o fato de que “a própria liberdade nunca é dada, ela vive ameaçada. O que é absolutamente certo, porém, é sempre a não liberdade” (PMTIC, p. 51).

¹⁹⁶ Cf. *O Espectro da Ideologia*, pp. 7-38.

¹⁹⁷ Segundo Rodrigo Duarte, “no que diz respeito à importância do momento tecnológico no pensamento maduro de Marx, seria quase redundância acrescentar ainda algo: um aporte dialético da tecnologia, nitidamente diferenciado daquele mecanicista, tradicional, perfaz praticamente o núcleo da Crítica da Economia Política” (Duarte, 1993, p. 55).

orgânica ela é “superada” pela tecnologia da máquina que, emancipada do homem e de sua própria condição de mecanismo, adquire uma “autonomia” que em termos produtivos desqualifica virtualmente o trabalho humano, fechando um ciclo inaugurado pelas enunciadas revolução científica e industrial dos séculos XVII e XVIII, respectivamente. Com isso, não é fora de propósito concluir que no século XIX - e em diante - a tecnologia, como instrumento de produção de riquezas com valor de mercado, cresceu e se disseminou na vertigem dos precipícios sociais, com devidas consequências para a economia, a política e a cultura na sociedade unvida pelas trocas. Em tal contexto, a técnica apresenta uma aura implicitamente de produto - e não produtiva -, disseminada como recurso de primeira necessidade e posta à disposição de forma generalizada mediante a legitimação de uma ideia mediana de ciência, convertendo-se naquilo que se pode denominar aparelho técnico-científico.

Ainda, como desdobramento, pode-se dizer que os meios tecnológicos se tornaram instrumentos de difusão de ideologias mediante a reprodução massiva de conteúdos formatados e dirigidos exclusivamente para consumidores em iguais condições, determinando, conseqüentemente, um profundo estado de contradição entre a técnica e sua recepção social, opondo ambas as esferas. É, portanto, como consequência do desenvolvimento tecnológico que a pergunta sobre o dimensionamento absoluto de tal esfera no âmbito fim adquire relevância, considerando, entre outras, as condições da vida e do trabalho humano virtualmente dominado pela lógica técnica, refletindo em si as tendências da sociedade condicionada. O estado da técnica no mundo do capital implica necessariamente em sua crítica.

Tal aspiração, embora legítima, merece ressalva, uma vez que remete à pergunta sobre o caráter fundamental que uma crítica determinada e não meramente abstrata desempenha no processo mesmo de análise da esfera tecnológica haurida no contexto de

uma sociedade inteiramente consagrada ao mercado. Em termos gerais, Adorno afirma que “a crítica mesmo não é, em realidade, outra coisa que separação”, definindo-a em seu sentido imanente como “a confrontação de momentos diferentes entre si sob o ponto de vista de se, por um lado, o momento conceitual se completa em objetos, de se não é uma conceituação vazia, mas uma conceituação à qual algo corresponde e que, por conseguinte, é legítima” (OD, p. 184)¹⁹⁸. Com isso, refere o filósofo que o caráter negativo da técnica é orientado pela crítica imanente e procede de seu caráter social, podendo-se aludir sobre a necessidade de dimensionar o caráter objetivo da técnica em termos não idêntico e não positivo, como negação da falsa consciência.

Em outras palavras, o estado atual da técnica requer a crítica ao seu aspecto iminentemente ideológico, uma vez que o conhecimento como positividade tende a resumir, por assim dizer, uma espécie de socialização da inconsciência, conforme assinalou Adorno ao afirmar que a contradição “se volta contra a ideia de saber absoluto” (PMTC, p. 34). Nesse sentido, assinala o filósofo frankfurtiano, que “um método imanente deste gênero pressupõe naturalmente, como próprio polo oposto, o saber filosófico que transcende o objeto” (FNM, p. 31). O procedimento da dialética é a crítica imanente e a crítica imanente, como imbricamento entre a razão e o seu negativo, necessita da dialética, ou seja, do espírito de contradição organizado, conforme inferiu Hegel¹⁹⁹. “A crítica imanente da própria teoria do conhecimento não está alijada da dialética” (PMTC, p. 34).

Não por outra razão, sobre o fenômeno de uma crítica abstrata, ou seja, afirmativa, Adorno irá se referir como “negatividade positiva”, ou seja, uma falsa negatividade erigida

¹⁹⁸ *Tradução da autora a partir da edição portenha Eterna Cadêcia.

¹⁹⁹ Também, segundo Adorno, “o conceito de imanência estabelece os limites da crítica imanente. Quando uma afirmação é medida a partir de seus pressupostos, então se procede de maneira imanente, a saber, obedecendo às regras lógico-formais; o pensar se transforma em critério de si mesmo” (PMTC, p. 65). Ainda, em outro contexto, o filósofo registra: “Trata-se de um procedimento imanente: a exatidão do fenômeno, num sentido que se desenvolve somente no exame do próprio fenômeno converte-se em garantia de sua verdade e em estímulo à sua falta de verdade [...] A categoria condutora da contradição é, ela mesma, de natureza dupla” (FNM, p. 31).

sob tudo o que, para além da aparência, não é crítico. É em contraposição a isso que o filósofo propõe a abordagem de uma crítica negativa e dialética, empreendida de modo a superar o pensamento bipolar caracterizado no espírito comum pela opção estática entre dois extremos sem qualquer ponto referencial de mediação, fruto da “consciência coisificada que se manifesta nas marcas registradas do pensamento” (OD, p. 49)²⁰⁰.

Dualismo entre o pensar e o que é pensado, na oposição entre a crítica negativa - legitimada como falsa - e a positiva - vivida como real -, repousa a suspeita de que o indivíduo na sociedade harmonizada tem necessidade de regressão. Ao contrário, a negação determinada, “confrontação do espiritual com sua realização” (OD, p. 52)²⁰¹ é uma forma crítica inequívoca de manifestação da vontade de mudança, diferenciada das mudanças que esperam pacientemente ocorrer na sociedade estática do conformismo dinâmico. Conforme assevera o filósofo frankfurtiano:

Crítica não quer dizer somente a decisão de se as hipóteses propostas podem demonstrar-se como verdadeiras ou falsas; a crítica se move transparente ao objeto [...] A contradição dialética expressa os antagonismos reais que não resultam visíveis dentro do sistema de pensamento lógico-cientificista. Para os positivistas o sistema é, segundo o modelo do lógico-dedutivo, algo desejável, «positivo»; para os dialéticos é, real não menos que filosoficamente, o núcleo do que há que criticar (ES I, pp. 286-287)²⁰².

No entanto, é preciso lembrar que da sociedade harmonizada industrialmente a tecnologia participa, por sua vez como elemento autônomo e não passível de crítica, ou seja, enquanto forma igualmente indubitável de manifestação de uma ideia também hegemônica de progresso para poucos atribuído a muitos. Como reflexo da impotência do indivíduo privado de tudo na sociedade em tudo privada, a positividade se impõe pelo caráter afirmativo da insegurança que o acomete. Quanto mais degeneram as condições, mais nele se arraiga a incerteza pela via da mudança. E na busca por aquilo que já é

²⁰⁰ *Tradução da autora a partir da edição portenha Eterna Cadênciã.

²⁰¹ * Idem a nota anterior.

²⁰² *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Introducción a <La disputa del positivismo en la sociología alemana>*.

conhecido o indivíduo cheio de necessidades legítimas, por assim dizer, uma ideia absoluta de progresso livre de qualquer vínculo, fazendo a técnica triunfar por meio de seu próprio princípio de uso. O padrão de indigência emocional necessário demandado ao indivíduo para a viabilização do processo hegemônico de superdesenvolvimento da tecnologia na sociedade condicionada justifica a sentença adorniana de que “tratados como crianças, os indivíduos reagem como crianças” (M I, p. 284)²⁰³.

Ocorre que a tecnologia cria sua aura hegemônica a partir do enfraquecimento do sujeito rendido na sociedade fortalecida pelas trocas. Transfigurado em objeto, sua impotência cresce em relação proporcional ao decréscimo do tempo de vida útil do produto, de sua obsolescência planificadamente engendrada. O nível de precariedade sob o qual o modelo da hegemonia tecnológica foi padronizado só é equivalente ao nível de indigência intelectual requerida para a sua adesão pelo sujeito tornado objeto na sociedade sujeitada ao consumo. De acordo com Marcuse, “a maneira pela qual a sociedade organiza a vida de seus membros compreende uma escolha inicial entre alternativas históricas que são determinadas pelo nível de cultura material e intelectual herdado” (Marcuse, 1973, p. 19) resumindo assim a condição heterônoma dos indivíduos premiados ideologicamente à compulsão do mercado. E conclui: “a própria escolha resulta do jogo dos interesses dominantes” (Marcuse, loc. cit.).

Ainda assim, na certeza de que a técnica é um instrumento socialmente necessário, resta a pergunta sobre a permanência de sua condição inerente de agenciamento no processo de emancipação humana e sua potencial contribuição para o desenvolvimento da sociedade de hoje, nos mesmos termos prometidos pela modernidade novecentista²⁰⁴.

²⁰³ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Liderazgo democrático y manipulación de masas*.

²⁰⁴ Segundo Marcuse, “enquanto a razão política, a razão técnica é histórica. Se a separação dos meios de produção é necessidade técnica, a servidão por ela organizada não o é. Com base em suas próprias conquistas - a mecanização produtiva e calculável -, esta separação adquire a possibilidade de uma racionalidade

Como pode ser entendida tal condição no mundo contemporâneo? Se a tecnificação correspondeu ao “braço prolongado do sujeito dominador da natureza” (TE, p. 99), como citou Adorno parafraseando Marx, observa ainda o filósofo frankfurtiano, ao dialetizar a dialética materialista cento e cinquenta anos após, que “a técnica, prolongamento do braço do sujeito, não cessa igualmente de se afastar dele” (TE, p. 52), significando dizer que se no século dezenove a possibilidade técnica fora uma promessa de emancipação humana, como asseverou Marx com toda razão, passados dois séculos não se pode mais afirmar que tal dizer corresponda a uma realidade ao menos concebida em termos sociais.

Com efeito, não é fora de propósito pensar que, ao contrário, a técnica enquanto tal, constituída na esfera da sociedade inteiramente submetida, só não é regressiva muitas vezes enquanto progresso das forças produtivas. Sob essa ótica, fica a dúvida se o estado atual da técnica pode ser entendido como um processo autônomo. É, portanto, no contexto do processo de identificação e agenciamento dos avanços tecnológicos dimensionados no âmbito das sociedades cada vez mais complexas que a pergunta sobre a condição técnica tem de ser ainda uma preocupação fundamental da reflexão filosófica, considerando sua possibilidade crítica imanente, inclusive em termos de negação determinada²⁰⁵.

E no âmbito específico da filosofia um bosquejo histórico sobre a técnica não pode ignorar também o contributo da reflexão contemporânea, destacadamente daquela comprometida com a continuidade de um pensar crítico, dialético e negativo, considerando o pressuposto de que a técnica ainda reproduz necessariamente e cada vez mais as contradições da sociedade do capital. É sob essa ótica que tendo em vista a tarefa de uma análise da técnica em seu estágio mais atual, Rodrigo Duarte, em sentido retrospectivo destaca na escalada tecnológica do capitalismo mundial estratégias adotadas nos

qualitativamente diferente, em que a separação dos meios de produção se converte em separação dos homens do próprio trabalho socialmente necessário, mas que o destrói” (Marcuse, 1998, pp. 133-134).

²⁰⁵ Nesse contexto, vale lembrar a sentença de Marcuse, segundo a qual, “a filosofia visualiza a igualdade entre os homens, mas, ao mesmo tempo, se submete à negação real da igualdade” (Marcuse, 1973, p. 130).

primórdios que antecederam o fenômeno das mídias avançadas desenvolvidas com fins econômicos e comunicacionais e consagradas no âmbito de uma ainda incipiente sociedade de massas:

Antes do advento das telecomunicações, pensava-se na “comunicação” como algo mais físico, associado à infraestrutura material (estradas, canais, portos, etc.) ligada à distribuição dos bens produzidos numa escala cada vez maior, já que, na mesma época, iniciou-se o processo que desembocou, na Europa, na revolução industrial propriamente dita, em finais do século XVIII e inícios do XIX, com a qual o capitalismo se consolidou definitivamente (Duarte, 2008, p. 7).

Como argumento introdutório, a afirmação de Duarte procura assinalar como e em que sentido o conceito de comunicação, desde pelo menos o século XVIII, se transformou na contemporaneidade, “fase radicalmente globalizada do capitalismo tardio, com reflexos em todos os interstícios da cultura, inclusive na filosofia” (Duarte, 2008, p. 8)²⁰⁶, dando fundamento à ideia cada vez mais necessária de refletir a tecnologia, hoje, sob uma ótica histórica, crítica e dialética. Para tanto, o autor mineiro se refere à exacerbada importância que o aspecto comunicacional passa a adquirir na sociedade moderna a partir do século XX - citando inclusive como exemplo a proeminência dada à *Teoria do agir comunicativo*, de Habermas, obra que pretende dar continuidade à análise da racionalidade como sistema hegemônico da sociedade industrial, tarefa notoriamente iniciada por Adorno e Horkheimer na seminal *Dialética do esclarecimento*, escrita em fins dos anos quarenta do século passado -, concluindo que “chega a ser um lugar-comum dizer que vivemos numa era de «comunicação»” (Duarte, 2008, p. 7).

²⁰⁶ Decerto, a sentença de Duarte é um contributo à seguinte questão levantada por Adorno em fins dos anos sessenta, referindo-se à dinâmica de desenvolvimento e a feição adotada pelo capitalismo no século XX: “Exposições e discussões devem ajudar a julgar se o sistema capitalista continua a imperar de acordo com o tipo (ainda que frequentemente modificado) que foi estabelecido, ou se a revolução industrial tornou caduca a própria noção de capitalismo, a distinção entre Estados capitalistas e não capitalistas, e até mesmo a crítica do capitalismo [...] O mundo é tão completamente determinado por uma técnica apresentando um desenvolvimento até então insuspeitado que, diante desse fato, as relações sociais que outrora definiam o capitalismo (transformação do trabalho em mercadoria e, conseqüentemente, oposição entre as classes) perderam sua importância, se não chegaram mesmo a se tornar um mito” (MES, p. 97).

Aliás, a propósito de a *Dialética do esclarecimento*, desnecessário lembrar que é a partir dessa obra que se delinea aquilo que ficou conhecido como indústria cultural, de acordo com a denominação dada pelos autores. Tendo em vista a abordagem anterior do conceito, importa, no entanto, resgatar na obra aspectos considerados relevantes para melhor dimensionar o avanço dos processos industriais midiáticos que passaram a hegemonizar as relações culturais e comportamentais da inicial sociedade de massas a partir do pós-guerra, assinalando, ao mesmo tempo, o quanto essa obra ainda pode contribuir para desvendar os mecanismos implicitamente ideológicos que continuam a reger o comportamento dos indivíduos em uma sociedade inteiramente transformada em fábrica.

Apesar de já distar setenta anos de sua publicação, a *Dialética do esclarecimento* parece continuar sendo um guia, por assim dizer, de orientação para o entendimento da sociedade industrial avançada no capitalismo tardio, não obstante sentenças afirmativas que consideram o contrário, como por exemplo, a do publicitário e sociólogo alemão Detlev Claussen, ao afirmar que “a rápida introdução da TV em cores, iniciada em 1950 nos Estados Unidos, tornou obsoletas todas as premissas nas quais a *Dialética do Esclarecimento* havia se baseado” (Claussen, 2008, p. 171)²⁰⁷, em referência à crise da indústria cinematográfica na Califórnia iniciada em 1947, atribuída ao surgimento do novo recurso de difusão de imagens coloridas em escala doméstica, via dispositivos de vídeo com melhor definição. Sobre esse fato, em seu livro *Theodor W. Adorno: One Last Genius*, Claussen cita inclusive o exemplo de “um diretor como [William] Dieterle que arriscou tudo o que tinha como produtor no intuito de manter um padrão que ele considerava como sendo de qualidade, vendo-se com isso diante de um desastre financeiro após o outro devido à frágil situação econômica do cinema provocada pelo advento dos primórdios da

²⁰⁷ Tradução da autora a partir do editorial *The Belknap Press of Harvard University Press*.

televisão” (op. cit. loc. cit.)²⁰⁸. Com isso, Claussen quis se referir a um significativo aspecto da realidade à época, ou seja, à ocorrência da mudança básica da matriz tecnológica que havia orientado a análise empreendida por Adorno e Horkheimer e que fundamentou os conteúdos elaborados naquela obra.

Ainda assim, deve-se atentar para o fato de que a referida obra dos filósofos frankfurtianos apresenta, como é notório, fundamentações que extrapolam em tudo meras questões ligadas à esfera meio, como a referida por Claussen. Como um exemplo dos conteúdos e fundamentações prospectivas de a *Dialética do esclarecimento*, vale relembrar a citada contribuição da obra como apoio ao conceito de construto estético-social utilizado por Rodrigo Duarte, sendo esse um desdobramento consequente de alguns elementos-chave contidos no segmento referente à indústria cultural concebida pelos frankfurtianos, conforme afiança o próprio autor:

Pretendo mostrar que não é necessário abandonar a teoria crítica da indústria cultural para compreender esses fenômenos, desde que se adicione às três categorias de construtos estéticos arrolados na *Dialética do esclarecimento*: obra de arte, mercadoria cultural e “arte leve”, uma quarta categoria que eu denomino “construto estético-social”. Pretendo mostrar em que medida essa tipificação é uma síntese das três categorias mencionadas [...] (Duarte, 2014, p. 190).

Fato é que Duarte tem se dedicado de forma contínua à investigação daquilo que se denomina hoje como futuro da indústria cultural, tendo exatamente como um dos focos de análise a discussão sobre os meios, referente às mudanças operadas no âmbito das matrizes tecnológicas sem, no entanto, absolutizá-la ou mesmo desconsiderar a contribuição fundante da obra de Adorno e Horkheimer, como ele próprio faz questão de atestar. De qualquer forma, certo é que as referidas transformações operadas no âmbito das matrizes tecnológicas, constituídas através de dispositivos industriais avançados, representa, hoje, uma realidade inequívoca. Elemento importante para a manutenção do sistema econômico-ideológico de organização social vigente, as novas tecnologias,

²⁰⁸ *Idem a nota anterior.

maximizadas pelas transformações operadas no âmbito de sua matriz técnica e aplicada a dispositivos avançados, continuam a desempenhar função vital para a interação dos processos industriais com as atividades artísticas, culturais e políticas em um mundo devidamente administrado. Operadas por uma indústria da cultura que ainda apresenta conteúdos de atestado tradicionalismo mediante formatos atualizados, tais dispositivos, enquanto mercadorias de consumo em massa vêm se tornando cada vez mais produtos considerados de primeira necessidade devido ao acentuado padrão comunicacional que as mesmas apresentam, pondo à prova “a disposição enigmática das massas educadas tecnologicamente”, como se referem os filósofos frankfurtianos (DE, p. 13).

Sob tal pressuposto, não é fora de propósito pensar que o indivíduo contemporâneo tem necessidades regressivas. Necessidade de eterno retorno a um momento mítico originário, expresso, muitas vezes de forma contraditória, por uma intenção de Modernidade baseada em sua própria inserção social como mero consumidor de tecnologia, aderindo sem mais a ela. Aliás, tal ideia é o que leva Adorno e Horkheimer a observar que “a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados” (DE, p. 14).

24 - Entre mercado e novas linguagens

Sintoma da democratização e integração da vida aos ditames da racionalidade instrumental, ao hipostasiar a técnica, o indivíduo com pretensão de síntese vê-se impelido a aceitar positivamente, sem resistência, o atual como o único real e existente, justificando a sentença adorniana sobre o triunfo da mentalidade factual. Resumindo a questão, pode-se dizer que o interesse e a propensão para o mero existente, para o imediato da existência presente é o que caracteriza o indivíduo, por assim dizer, fixado à ideia de um novo absoluto como princípio dominante da realidade, baseado nas relações de troca.

Sob tal conjuntura, em sociedades inteiramente condicionadas pelas mercadorias, necessário refletir sobre o que vem tornando possível cada vez mais a transformação de recursos específicos de tecnologia em objetos que ultrapassam em muito suas funções originárias, adquirindo forma abstrata de produto para o consumo generalizado até mesmo fora de contextos próprios. “Em conformidade com seu verdadeiro conteúdo, a ideologia se esgota na idolatria daquilo que existe e do poder pelo qual a técnica é controlada” (DE, p. 16). Com isso, é possível se pensar em uma espécie de sentido apologético de ideologização tecnológica que atua como sintoma de um processo mais amplo de integração da vida social a esferas de consumo, revelando o fato de que apesar da presença maciça da tecnologia na vida cotidiana, continua ainda totalmente precária a questão da sua reflexão, confirmando a observação de Adorno e Horkheimer de que as práticas dos curandeiros foram substituídas pelas técnicas industriais. A esse fenômeno se soma a transformação dos antigos processos de produção e reprodução, consolidada através das mudanças operadas no âmbito das matrizes tecnológicas, em especial àquelas referentes ao meio virtual levadas a termo pelo desenvolvimento das tecnologias digitais.

Assim como os produtos resultantes dos processos mecânicos de reprodução, referidos por Adorno como “superaparelhos”, representavam à época o ápice da tecnologia aplicada às relações de troca, tais dispositivos, hoje, tecnicamente redimensionados em termos de recursos digitais e não mais eletrônicos (analógicos) ou mecânicos, mas ainda estabelecidos em sentido independente daquilo que se reproduz, parecem continuar determinando, sem qualquer alteração aparente das consciências, o modo como ainda se cruzam os conceitos de progresso e regressão. Com isso, pode-se dizer que a tecnologia, hoje, tem aparência invisível e que é assim, como recurso intangível, que sua presença mais é percebida, significando dizer que enquanto instância de poder tal aparência invisível

é o que viabiliza resultados efetivos em termos de novas formas de controle social associadas a possibilidades de gestão da vida individual.

A esse propósito, o referido trabalho de reflexão relativo ao futuro da indústria cultural desenvolvido por Rodrigo Duarte possibilita abrir espaço para a investigação dos processos avançados de produção da computação industrial, especialmente nos campos da arte e da cultura, buscando realizar a crítica de um recurso meio que tem se desenvolvido potencialmente como agenciador de processos comunicativos em termos hegemônicos, reafirmando a tecnologia como um produto do espírito dominante. É a partir daí que Adorno define a comunicação enquanto esfera essencialmente paradoxal atrelada a processos menos afeitos à emancipação dos indivíduos em sociedades dominadas e imersas na interatividade, configurando o quadro de pseudoatividade denominado pelo filósofo:

Seu conceito (de comunicação) é pertinente à indústria cultural, que calcula contextualmente seus efeitos, com finalidade voltada para o estudo de mercado aplicado, que informa sobre como os produtos espirituais devem ser formatados para melhor atingir seus compradores (EM I-III, p. 547)²⁰⁹.

Como se sabe, o conceito tradicional de comunicação resume um processo interativo de caráter social levado a termo através de um conjunto sistematizado de signos de forma a promover a veiculação de mensagens compreendidas em sentido comum, sendo o signo, por sua vez, o elemento fundamental que possibilita que a comunicação se materialize de forma orgânica, ou seja, enquanto linguagem. Em outras palavras, ela é um sistema que torna as sociedades humanas capazes de se manifestar, de forma oral ou escrita, em sentido comum, justificando a sua própria etimologia latina de referência, circunscrita pelo termo originário *communis*, ou seja, aquilo que é comum a todos, a uma comunidade. Por outro lado, pode-se dizer também que a comunicação consiste em uma técnica empreendida no sentido da fluência de mensagens, caracterizada como um meio de influenciar comportamentos humanos e organizacionais, objetivando o desenvolvimento de

²⁰⁹ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento *Vers une musique informelle*.

sistemas socioeconômicos e culturais nem sempre identificados com intentos progressistas. É sob essa ótica específica que o conceito de comunicação assume um sentido persuasivo que ultrapassa em muito o seu escopo de ordem relacional, atuando mais como meio de difusão coletivo voltado para fins pragmáticos de comunicação ideológica do que propriamente como forma de interesse humano, social, configurando aquilo que se denominou como cultura de massa. No mais, nunca é demais reafirmar a quais interesses, há muito, tal concepção atende.

A afirmação que o meio de comunicação isola não vale apenas no domínio cultural. Não apenas a linguagem mentirosa do locutor de rádio se sedimenta no cérebro das pessoas como a imagem da linguagem e impede-as de falar umas com as outras, não apenas o louvor da Pepsi-Cola abafa o ruído do desmoronamento dos continentes, não apenas o modelo espectral dos heróis do cinema se projeta sobre o braço dos adolescentes e mesmo sobre o adultério. O progresso separa literalmente as pessoas (DE, p. 206).

E é sob a ótica do potencial comunicativo dos novos recursos meio surgidos no processo de desenvolvimento da produção industrial mais recente que o trabalho desenvolvido por Duarte dá contribuições efetivas para se pensar tanto a produção quanto os produtos artísticos ligados ao universo do meio virtual possibilitado pelos avanços alcançados no âmbito das tecnologias digitais. Para tanto, no intuito de uma abordagem histórica lembra o autor mineiro que “a partir do fim do século XIX e - principalmente - início do século XX, com o surgimento dos dispositivos de telecomunicações, como o telégrafo e o rádio, a ideia de comunicação se fortaleceu, paradoxalmente, mediante um processo de «desmaterialização»” (Duarte, 2008, p. 7), referindo-se aos primórdios de um processo que em pouco tempo culminou na tendência vigente de supressão dos suportes físicos inerentes à fabricação dos produtos culturais da indústria²¹⁰. E realmente, é no

²¹⁰ A propósito, a afirmação de Duarte encontra fundamento na Lei do Direito Autoral, no Capítulo I, *Das obras protegidas*, artigo II, *sobre o procedimento de transmissão ou emissão*, onde se define: “a difusão de sons ou de imagens, por meio de ondas radioelétricas; sinais de satélite; fio, cabo ou outro condutor; meios óticos ou qualquer outro processo eletromagnético”. E também, no artigo XII, *sobre o processo de radiodifusão*, definido como “a transmissão sem fio, inclusive por satélites, de sons ou imagens e sons ou das representações desses, para recepção ao público e a transmissão de sinais codificados, quando os meios de

âmbito da desmaterialização do produto cultural fabril que repousa um dos importantes aspectos de dimensionamento e referência do meio virtual viabilizado pelas tecnologias digitais, ou seja, a realização incorpórea do produto. Conforme o autor,

[O] desencadeamento de uma evolução sem precedentes na informática ocasionou um acirramento na própria imaterialidade da comunicação, que, como se disse, já era característico da ‘pré-história’ das telecomunicações. Surgiu a partir daí a noção de uma quase onipresença dos elementos a serem comunicados, o que, na prática, representa um poderio sem precedentes, onipresença que é correlata, de modo ainda mais paradoxal do que antes, a uma impalpabilidade das torrentes de dados contínua e simultaneamente transmitidos (Duarte, 2008, p. 8).

Soma-se a isso o fato de que do ponto de vista da indústria da cultura a supressão dos suportes físicos utilizados para a materialização do produto artístico de escala industrial representa, como se sabe, a “racionalização” dos custos de fabricação em uma ordem percentual de enorme significação, garantindo a ampliação dos já crescentes lucros das megaempresas em escala igualmente significativa. Tal maximização dos lucros aferidos diz respeito, de forma inversamente proporcional, à minimização dos custos operacionais fabris decorrentes dos cortes de matérias primas, maquinários e *royalties*, bem como de recursos humanos tradicionalmente indispensáveis ao empreendimento fabril, provocando alterações substanciais no quadro das forças produtivas, ou seja, dos meios de produção e da força de trabalho, conforme as determinações do próprio processo de produção industrial no mundo econômico do capital, assinaladas por Marx no século XIX e ainda em curso²¹¹.

Como se sabe, mas vale lembrar, o procedimento de materialização da arte em suportes físicos, abarcando tanto aquelas de caráter sucessivo quanto as de simultaneidade,

decodificação sejam oferecidos ao público pelo organismo de radiodifusão ou com seu consentimento” (LDA nº 9.610, de 19 de Fevereiro de 1988).

²¹¹ A psicóloga, escritora e ativista política, Marta Harnecker, em entrevista ao diário grego *Efemerida ton Syntakton*, afirma: “Penso que é incrível como Marx previu acertadamente o que aconteceria no mundo em relação ao desenvolvimento do modo de produção capitalista [...] Marx pôde prever que tudo isso aconteceria como efetivamente aconteceu porque procurou e encontrou a lógica do capital; ao encontrá-la, passou a dedicar-se a dar aos trabalhadores os instrumentos teóricos para que se libertassem” (Harnecker, 2017) *A tradução completa para o português pode ser encontrada em *Tlaxcala, rede internacional de tradutores pela diversidade linguística*, publicada em: 06/04/2017.

é regido por um estatuto jurídico administrativo que legisla, a partir da definição daquilo o que se considera como obra, sobre os decorrentes processos de reprodução e distribuição em sua forma de produto. Assim é que nas obras de natureza temporal - a música, por exemplo - leva-se em conta “toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual” (LDA, Título I, Disposições Preliminares. VIII - obra, IX - fonograma). Já para aquelas obras que procedem da espacialidade - tradicionalmente, a pintura, a escultura, etc. - tem-se: “a que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação” (LDA, Título I, Disposições Preliminares. VIII - obra, i - audiovisual).

Dessa forma é definido juridicamente aquilo que resume os processos de produção da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, como bem denominou Benjamin. A propósito, vale lembrar como o autor berlinense, em seu ensaio *O autor como produtor*²¹², referindo-se especificamente ao campo da literatura, dimensiona o procedimento da reprodutibilidade²¹³ em termos conceituais:

²¹² Inicialmente, uma conferência pronunciada por Benjamin para um público operário durante seu exílio na capital francesa, no Instituto para o Estudo do Fascismo, no ano de 1934. Na ocasião, o autor apresentou possibilidades para se pensar a relação entre escritor e sociedade, estabelecendo diferenças entre os chamados «escritores progressistas» (*fortgeschrittene Schriftsteller*), «escritores operativos» (*operierende Schriftsteller*), entendidos por Benjamin como transformadores dos meios de produção e aqueles por ele chamado de «escritores rotineiros» (*Routiniers*) ou «burgueses de esquerda», que na prática não cooperavam com a classe operária em sua ação revolucionária.

²¹³ Sobre a questão, o espanhol Fernández Orrico lembra que “este é, seguramente, um dos pontos de desacordo mais claros entre W. Benjamin e o próprio Adorno. A arte de massas aparecia para Benjamin como o instrumento regenerador e democratizante da arte em nosso tempo. Em Adorno fica patente, pelo contrário, uma forte reserva em relação à introdução das técnicas modernas de reprodução na arte” (Orrico, 2004, p. 33). E de fato, assim é que Benjamin entusiasticamente se pronuncia: “No século XIX a reprodução técnica atingiu tal grau, que não só abarcou o conjunto das obras de arte existentes e transformou profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas conquistou para si um lugar entre os processos artísticos” (Benjamin, 2012, p. 11). E segundo Adorno, “o defeito da grandiosa teoria da reprodução de Benjamin é que as suas categorias bipolares não permitem distinguir entre a concepção de uma arte desideologizada até ao seu estrato fundamental e o abuso da racionalidade estética para a exploração e a

Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e, portanto a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. Além disso, o conceito de técnica pode ajudar-nos a definir corretamente a relação entre tendência e qualidade (Benjamin, 1987, p. 122).

Vista a questão da fabricação, por sua vez, do ponto de vista da difusão do produto artístico e seus sucedâneos o conceito de distribuição em termos legais considera “a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse” (LDA, Título I, Disposições Preliminares. IV - Distribuição). No que respeita à reprodução²¹⁴, o conceito designa “a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido” (LDA, Título I, Disposições Preliminares. VI - Reprodução). E por fim, deliberando sobre a natureza das obras intelectuais, a legislação define: “são obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro” (LDA, Título II, Das Obras Intelectuais - Capítulo I, Das obras Protegidas – Art. 7º), abrindo espaço para o reconhecimento legal de um novo estatuto de difusão de obras produzidas sob a égide da condição imaterial, ou seja, os assim chamados bens incorpóreos - representados pela denominação jurídica de *Corpus Mysticum*²¹⁵ -, incluindo os meios virtuais surgidos com o advento das tecnologias digitais.

dominação das massas; a alternativa só dificilmente é aflorada. Como único momento que vai além do racionalismo da máquina fotográfica Benjamin utiliza o conceito de montagem, que teve o seu acme sob o surrealismo e foi rapidamente suavizado no filme” (TE, p. 93).

²¹⁴ Sob uma ótica iminentemente subjetiva, vale lembrar a seguinte afirmação de Adorno: “Toda a obra, enquanto destinada a uma pluralidade, é já, segundo a ideia, a sua reprodução” (TE, p. 59).

²¹⁵ De acordo com a definição jurídica, bens incorpóreos (*Corpus Mysticum*) são aqueles que não têm materialidade física, ou seja, são intangíveis, abstratos, mas que, ainda assim, possuem valor econômico e, portanto, jurídico. Por definição, opõem-se aos chamados bens corpóreos (*Corpus Mechanicum*), ou seja,

Então, sob a determinação de ambas as instâncias técnicas de reprodução - da fabricação e da difusão - de uma produção artística fabril, pode-se fazer uma analogia entre estas e os sistemas operacionais informáticos de hoje, partindo do conceito de virtualização, conceito esse, como sabido, referente ao procedimento computacional de compatibilidade técnica entre sistemas operacionais diferenciados, possibilitando, em outras palavras, aplicações de sistemas diferentes dentro de um mesmo e único sistema específico, através da geração de máquinas virtuais. Sob essa ótica, a analogia referida diz respeito ao exame das possibilidades que a arte produzida no âmbito da tecnologia digital tem de ser objeto de um processo de virtualização, ou seja, de ser compatível, em suas diferenças, com uma totalidade de sistemas de reprodução - intangíveis e tangíveis -, partindo de suportes digitais. Em outras palavras, vale analisar como a chamada arte no meio virtual criada em um espaço de realidade simulada, da ilusão aparente e reproduzida a partir da utilização de sistemas interativos não físicos, intangível, isenta de suporte próprio, desmaterializada, pode ser legitimada enquanto obra, considerando, inclusive, as consequências que daí decorre no âmbito de um virtual processo de desartificação da arte²¹⁶. Ou seja, a tendência que aponta para a potencial perda do significado das obras, processo pelo qual a arte deixa de ser o que é, perdendo aquilo que lhe é específico, conforme assinalado por Adorno.

Importa, então, estabelecer uma relação entre a ideia de descorporalização da obra de arte e o conceito de desartificação, entendendo o primeiro como uma consequência dos procedimentos tecnológicos avançados do capitalismo tardio e o segundo como resultado

aqueles que possuem forma externa - *res quae tangi possunt* -, tangíveis, concretos, que contam com uma materialidade física, podendo ser vistos, sentidos, etc.

²¹⁶ Sobre a gênese do conceito de «desartificação», explica Rodrigo Duarte que “a primeira vez em que Adorno emprega esse termo remonta ao texto «Crítica ao musicante» (*Kritik des Musikanten*) [...] Nesse texto, em que Adorno critica o movimento de educação musical na Alemanha do pós-guerra, pelo que ele considera um esvaziamento do potencial de negatividade da música em virtude do descaso pelo apuro formal, ele usa a palavra «desartificação» exatamente nesse sentido” (Duarte, 2014, p.156).

do próprio processo de produção da cultura na sociedade administrada, remetendo a questão diretamente para a esfera da indústria cultural. Aliás, como assinala Duarte, “não é sem razão, portanto que a primeira vez que o termo «desartificação» aparece na *Teoria estética* é numa seção desse livro intitulada «Desartificação da arte; para a crítica da indústria cultural»” (Duarte, 2014, p.158). A propósito, frente à dialética que resume o conceito adorniano de desartificação da arte vale lembrar um dizer de Adorno, ainda que em outro contexto, afirmando que “se as obras se convertem em sua própria reprodução, é de prever que as reproduções se convertam em obras” (EM I-III, p. 237)²¹⁷, sentença essa que aponta dialeticamente para o estado de fragilidade da arte na sociedade fortalecida pelo consumo, caracterizada enquanto algo desartificado. Com ênfase nos procedimentos progressivos de virtualização das obras de arte na atualidade, pode-se refletir sobre o quanto a afirmação do filósofo ecoa de forma consequente.

Mas, para além do que respeita à abolição da aparência física do produto artístico, ou seja, sua não representação corpórea e o que decorre disso do ponto de vista econômico e ideológico, importa a partir de agora abordar outro aspecto decorrente, ou seja, a questão da *desartificação da arte na era da interatividade computacional*, através da discussão sobre o supervalorizado potencial comunicativo atribuído aos novos recursos tecnológicos da cultura, em detrimento do aspecto expressivo da arte, conforme apontado por Rodrigo Duarte. Tendo em vista a centralizada polarização de ambas as esferas, assim é que o autor se refere à arte em sua dimensão expressiva:

Ela se refere, como a comunicação, a um manifestar-se de algo, porém, diferentemente dela, não pressupõe uma simetria entre intercambiáveis emissores e receptores - que, de resto, não se realiza na prática - apontando na sua própria gênese para o caráter problemático e ideológico das manifestações e de sua recepção (Duarte, 2008, p. 9).

²¹⁷ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Música y técnica*.

Sob uma ótica de sentido crítico e negativo, o autor mineiro chama atenção para o fato de que, em um contexto devidamente comprometido com o primado da consciência mercadológica, no que respeita “a própria existência da expressão [...], não se pressupõe *a priori* a existência de receptores adequados” (Duarte, 2008, p. 9), significando dizer que sob tal estado de coisas aquilo que em tese determina a condição humana perde seu sentido próprio, implícito, embora ainda expresso, muitas vezes, em termos explícitos como aparência. É imperativo, portanto, reafirmar, como também assinala Duarte, uma condição de “militância teórica pela humanidade e contra a reificação” (loc. cit.), enfatizando instâncias subjetivas como a das artes, que elevam a condição reflexiva dos indivíduos a patamares superiores de expressão crítica. Com isso, visa-se promover aquilo que ainda pode representar potencialmente diferentes formas sociais de manifestação da realidade em oposição a ideias artístico-comunicacionais engendradas ideologicamente enquanto formas puras de sociabilidade mercantil, estabelecidas enquanto esfera onde se negociam os tipos idênticos de sensibilidades humanas. A isso equivale dizer:

O caráter comunicativo da obra, assim como suas correspondentes expectativas práticas poderiam ser assumidas enquanto não identificadoras ou limitativas de uma mensagem entendida em termos não explícitos, não positivos, ou seja, como negação: como negatividade radical da falsa consciência (Orrico, 2004, p. 13).

E de fato, em um sentido geral o conceito de expressão, diferentemente do que pressupõe tradicionalmente o universo da comunicação, dá conta, por exemplo, de instâncias subjetivas como as ideias, impressões, gestos e sentimentos, esferas essas que embora comunicativas, transcendem o aspecto cognitivo da mensagem explícita de sentido absoluto e coletivo²¹⁸. A propósito, Adorno se refere à questão ao afirmar que “a

²¹⁸ Vale lembrar que o termo expressão, comumente utilizado em sentido corriqueiro, apresenta diferentes acepções, aplicado tanto como modo próprio de comunicação quanto como forma descritiva de ação sensível, diferentemente em muito do aspecto objetivo. Como exemplo, temos a expressão corporal ligada à dança e ao teatro, tanto quanto uma interpretação qualitativamente expressiva ou não, aplicada não somente a ambas as esferas, mas também à música, cantada ou tocada de forma expressiva, entre outras. Ainda, utiliza-se o termo para descrever qualitativamente sentimentos em suas respectivas condições de demonstração, ou seja, como expressão de afeto, de gratidão, de descontentamento, de tristeza, etc., utilizado sempre em sentido subjetivo.

equiparação entre arte e «comunicação» que se propagou hoje em dia devido ao positivismo lógico, à pseudomorfose com a ciência, é duvidosa «pois nenhum poema é concebido para o leitor, nenhum quadro para o espectador, nenhuma sinfonia para o ouvinte» (EM I-III, p. 220)²¹⁹, citando Benjamin ao final.

Sob essa ótica, o conceito de expressão é mais afeito e responde apropriadamente às determinações singulares de exteriorização da arte, enquanto representação da realidade sob um ponto de vista específico, justificando a concepção adorniana de ser a obra de arte mimética no confronto com a realidade, sendo o comportamento mimético definido como “a assimilação do mesmo pelo seu outro”, significando dizer, em outras palavras, que “as imagens primitivas foram, sem dúvida, precedidas por um comportamento mimético” (TE, p. 500). Tal afirmação pode ser confirmada, por exemplo, pela existência de pinturas rupestres encontradas em diversas cavernas espalhadas mundo afora, configurada pelo “fato de se tornar semelhante a uma coisa diferente que não coincidia inteiramente com a superstição em influências diretas” (TE, p. 500), constituindo testemunhos inequívocos da necessidade humana de representar a realidade em um sentido ideal.

Originário do latim *expressio*, o conceito de expressão, determinado como manifestação do pensar, ou seja, como imaginação, se constitui essencialmente como forma subjetiva, ou em outras palavras, como um modo próprio, originário, de comunicar tudo o mais que está para além da esfera da objetividade, do princípio de realidade já dado. “Quando o membro de um clã imita o animal totem ou uma divindade temida e nela se transforma, constitui-se a expressão, algo diferente do que o indivíduo é para si” (TE, p. 499). Nesse sentido, pode-se dizer que o conceito de expressão, enquanto manifestação reflexiva, diz respeito tanto a um momento originário quanto a um devir e de certa forma se reporta à própria ideia de mimese. Conforme Adorno:

²¹⁹ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Criterios de la nueva música*.

Outrora, talvez os homens fossem inexpressivos como os animais, que não riem nem choram, ao passo que as suas formas exprimiam objetivamente algo sem que os animais de tal tivessem consciência. Esse fenômeno é evocado pelas máscaras que se assemelham a gorilas e, em seguida, pelas obras de arte. A expressão, momento natural da arte, é já enquanto tal algo diferente da simples natura (TE, p. 499).

Dessa forma, em consonância com o intento de Duarte de “justificar a superioridade filosófica do conceito de expressão sobre o de comunicação” (Duarte, 2008, p. 9), é importante lembrar, “uma vez que o conceito de expressão tem origem na estética filosófica” (op. cit., p. 12), que aquilo que encerra uma ideia expressiva é o mesmo que procura delinear discursos comunicativos de sentido subjetivo, mais afeito a esferas não-cognitivas como sabidamente à das obras artísticas, indo muito além do ordenamento de mensagens diretas proferidas de modo a promover a comunicação de conteúdos marcadamente objetivos, justificando, inclusive, intenções ideológicas. Em suma, quer o autor mineiro, com isso, reafirmar o “posicionamento favorável à expressão, contra a potencial banalidade embutida no conceito de comunicação” (loc. cit.), sentença essa que evoca em muito o pressuposto adorniano de que “o «discurso solitário» interpreta melhor a tendência da sociedade do que o discurso comunicativo” (FNM, p. 43). Dada a ascendência do aspecto expressivo sobre o comunicacional na arte, importa a partir daí referir-se ao conceito de expressão associando-o, por sua vez, ao de construção (*Ausdruck und Konstruktion*) de modo a abordar a dialética que encerra tal relação²²⁰. Primeiramente, em um sentido geral pode-se dizer que o conceito de construção se refere a tudo o que se produz, tanto material quanto imaterialmente. Do latim *constructio*, o termo resume, no entanto, uma ideia de ação em sentido amplo, sendo ação um processo racional que decorre de um ato de vontade e, portanto, da livre determinação do sujeito. Sob essa ótica, um

²²⁰ De acordo com Duarte, “essa dialética entre construção e expressão deve ser entendida não como um aspecto parcial da fatura das obras de arte, mas como seu principal núcleo estruturante, a partir do qual a radicalidade do momento expressivo tende a igualar-se à sua contrapartida construtiva, enquanto esta última torna-se, apesar e em virtude de sua rigidez, um elemento propriamente expressivo do estado de reificação da sociedade contemporânea” (Duarte, cf. *Dialética negativa, estética e educação*. Org. Pucci et all, pp. 18-19).

processo de construção pode compreender tanto a ação de compor algo estruturado, ou seja, uma atividade de criação organizada como tal, elaborada, formada, etc., quanto um conjunto de técnicas que possibilitam efetivar procedimentos ligados à constituição, invenção, formação, feitura ou produção de coisas e obras, remetendo de certa maneira à originária acepção grega de *téchne*, conforme já visto. De forma análoga, o conceito pode expressar também um processo de transmissão de saberes, por meio da assim denominada construção do conhecimento, ou seja, um procedimento que contribui para o desenvolvimento da reflexão e da capacidade crítica, objetivado pela instrução do saber teórico e prático, remetendo igualmente à citada definição de *téchne* da Grécia antiga.

25 - Personificação comunicativa e fisionomia da expressão

Do ponto de vista da produção artística propriamente dita, Adorno em sua *Teoria estética*, referindo-se criticamente ao que ele denomina como “procedimentos técnicos desencantados”, afirma que “o princípio da montagem transformou-se, pois, em princípio da construção” (TE, p. 93) em alusão a processos de reprodução técnica na arte, a exemplo da fotografia²²¹. “Não deve passar sem menção que também no princípio de construção, na dissolução dos materiais e dos momentos na unidade imposta, surge novamente um elemento polido e harmonioso, o da pura logicidade, e se converte em ideologia” (TE, p. 93). Ainda assim, tendo em vista a dialética que orienta o seu pensar, o filósofo aprofunda

²²¹ Ao se referir à fotografia instada a uma condição artística, Kracauer escreve: “Para que a história seja representada, deve-se destruir a conexão meramente superficial oferecida pela fotografia. Enquanto na obra de arte o significado do objeto torna-se fenômeno espacial, na fotografia o fenômeno espacial de um objeto é seu significado. Ambos os fenômenos, o ‘natural’ e o do objeto do conhecimento não se correspondem. Na obra de arte se suprime o primeiro em favor do segundo, reunindo ao mesmo tempo a semelhança almejada pela fotografia. A semelhança se relaciona à aparência exterior do objeto que não se revela imediatamente como se mostra ao conhecimento; é apenas a transparência do objeto que é mediada pela obra de arte. É comparável a um espelho mágico que não reflete o indivíduo em questão tal qual aparece, mas tal como este deseja ser ou como é fundamentalmente. A obra de arte se desintegra também com o tempo; mas o seu significado aflora de seus elementos decompostos enquanto que a fotografia acumula os elementos [...] A velha foto dá também a impressão de apequenamento do presente. A vida lhe foi retirada, cuja manifestação espacial encobre a mera configuração do espaço. De forma invertida se relacionam imagens da memória com a fotografia, que engrandecem o monograma da vida recortada. A fotografia é o sedimento depositado pelo monograma e ano após ano diminui seu valor de signo. O teor de verdade do original se retém na sua história; a fotografia retém o resíduo do qual a história se despediu” (Kracauer, 2009, pp. 69-72).

a dimensão relativa do conceito ao afirmar que embora naquela conjuntura de época a arte encontre-se fatalmente dominada pelo aspecto da não verdade, “no entanto, a construção é a única forma do momento racional hoje possível na obra de arte, tal como no começo, no Renascimento, a emancipação da arte relativamente à heteronomia cultural foi acompanhada pela descoberta da construção - então chamada «composição»” (TE, pp. 93-94).

Ocorre que o conceito de construção, analisado sob a ótica de uma arte emancipada do tabu da comunicação, não prescinde de certo enfoque próprio, abordado sob a ótica específica da técnica. Por exemplo, sobre a referida mudança tecnológica das matrizes de reprodução das obras, tal ocorrência não pressupõe, obviamente, uma elevação histórica da qualidade da arte, como muitas vezes se procura demonstrar mediante determinações extra-artísticas. Ao contrário, sob a égide do recurso meio sobreposto aos fins, ou por assim dizer, da superestimação tecnológica do produto em si, decorre uma espécie de supremacia da forma sobre o conteúdo da obra que impele a uma falsa questão na arte, ou seja, à polarização entre construção e expressão, inclusive depreciando em muito a relação entre a produção e sua recepção social. “A construção não é correção ou certeza objetivante da expressão [...] A isso corresponde o fato de que nenhuma construção, enquanto forma vazia de conteúdo humano se deve acumular de expressão” (TE, p. 75), conforme assegura Adorno, denunciando, de certa forma, o caráter ilusório de tudo o que, sob o primado tecnológico, é dado supostamente como “novo”. Nesse sentido, “os novos meios de reprodução são, por si mesmos, uma falsa superação da arte, produzem acomodação e perda de consciência, não culminando em uma práxis libertadora” (Orrico, 2004, p. 33).

Tal suposição de exigência qualitativa da arte, no entanto, parece incidir pouco no referencial de necessidades do indivíduo industrializado, sem qualquer vontade de liberdade, induzido em geral a padrões de consumo pré-fixados muito aquém da média,

justificando a afirmação de Adorno de que “os elementos fictícios que, em nossos dias, deformam qualquer satisfação das necessidades, pode-se percebê-los sem tomar consciência deles ou investigar a seu respeito” (MES, p. 110). Nesse contexto, pode-se aludir também à falta de consciência na utilização generalizada e acrítica dos recursos tecnológicos, não somente no universo do trabalho, mas, sobretudo no do entretenimento, em sentido análogo à falta de liberdade imposta ao sujeito e assumida por ele como opção própria. Semiformado nos mesmos termos assinalados por Adorno, “o indivíduo da sociedade desqualificada virtualmente pelo domínio absoluto do princípio da troca nada percebe das formas e estruturas com as quais, protegido por assim dizer, poderia identificar-se, por meio das quais poderia educar-se, no sentido mais literal da palavra” (ES I, p. 96)²²². Com igual determinação, não é desnecessário lembrar sempre e mais o que é amplamente negado na sociedade exclusivamente educada para o consumo: o fato de que o elemento central do progresso estético se situa na consciência e não no coeficiente de reprodução tecnológica da obra. Admitir o contrário significa não somente a decretação do “desaparecimento da arte e sua substituição por técnicas impessoais, mas precisamente o próprio desaparecimento da consciência humana” (Orrico, 2004, p. 33).

Com isso, pode-se dizer que a tensão entre impulso expressivo e necessidade de construção decorrente, ou seja, a dialética que encerra tal relação, irá determinar, como assinala Adorno, a própria essência da obra de arte, na medida em que aquilo que opõem ambas as esferas é o mesmo que as aproxima: “A construção é tautologicamente inerente à expressão, à qual se opõe polarmente” (TE, pp. 157-158). No entanto, sendo a construção, conteúdo objetivo e a expressão, forma subjetiva²²³, ainda assim, a guisa de entendimento

²²² *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Teoria de la pseudocultura*.

²²³ Referindo-se à *Teoria estética*, afirma Duarte que “a transição entre a compreensão «subjetiva» e a objetiva da desartificação ocorre no parágrafo intitulado «Expressão e construção»” (Duarte, 2014, p.163).

vale lembrar a dimensão diferenciada que caracteriza ambos os conceitos nos termos assinalados pelo filósofo frankfurtiano:

A construção é, na mônada da obra de arte, com uma onipotência limitada, o representante da lógica e da causalidade, transferida para fora do conhecimento objetivo. Ela é a síntese do diverso a expensas dos momentos qualitativos de que se apodera, bem como do sujeito, o qual pensa nela eliminar-se, quando na realidade é ele que a realiza [...] A construção distingue-se da composição numa acepção muito ampla, que engloba a composição pictural, mediante a submissão evidente não só de tudo o que lhe vem a partir de fora, mas também de todos os seus momentos parciais imanentes [...] A construção arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma unidade, tal como lhes foi imposta heteronomamente a partir de fora e que não menos se lhes infunde no interior (TE, p. 94).

Por outro lado, infere Adorno que “a expressão estética é objetivação do inobjetivo de tal sorte que, pela sua objetivação, se torna num segundo inobjetivo, no que se exprime a partir do artefato e não como imitação do sujeito” (TE, p. 173), sinalizando a dialética que encerra a função expressiva na arte enquanto algo subjetivo, objetivado enquanto obra, sentença essa que evoca a ideia do próprio filósofo de que a arte é algo subjetivo mediado pela objetividade, enquanto a obra é algo objetivo mediado pela subjetividade, sendo ambas, portanto, diferentes, embora não divergentes.

A expressão é o rosto plangente das obras [...] A sua expressão é o contrário da expressão de alguma coisa [...] A substância da expressão é o caráter linguístico da arte, fundamentalmente diverso da linguagem como seu *medium* [...] A expressão é o olhar das obras de arte. A sua linguagem, na relação com a linguagem significativa, é algo de mais antigo, não recuperado [...] A expressão das obras de arte é o não-subjetivo no sujeito, menos sua expressão do que sua cópia; nada tão expressivo como os olhos dos animais - dos antropoides - que objetivamente parecem entristecer-se por não serem homens [...] A expressão é um fenômeno de interferência, tanto função do procedimento técnico como mimética. A mimese, por seu lado, é evocada pela densidade do processo técnico, cuja racionalidade imanente parece, no entanto, opor-se à expressão [...] Na irracionalidade do momento expressivo, a arte tem o objetivo de toda a racionalidade estética (TE, pp. 174-178).

Assinalado, enfim, o que diferencia ambas as esferas específicas devidamente interligadas, cabe ainda lembrar o dizer de Adorno ao reafirmar de forma antagônica o fato de que, “contudo, os dois momentos estão intimamente mediatizados” (TE, p. 177), revelando em seu aspecto dialético aquilo que a necessidade expressiva demanda do

imperativo da construção para objetivar-se enquanto artefato estético²²⁴. Assim é que para além da crítica a uma crítica à técnica elaborada como impulso heterônomo, não emancipado, a tarefa da filosofia será a de realizar a crítica imanente da tecnologia e nela convergir dialeticamente para a técnica, uma vez que “o procedimento da dialética é a crítica imanente” (PMTC, p. 36). Para tanto, a recuperação consciente da técnica por meio de sua análise histórica deverá implicar na recuperação do impulso técnico do passado, em direção a uma utopia da técnica empreendida, por exemplo, nos moldes marxistas do século XIX, assumindo, no presente, os traços ideais que permaneceram daquela etapa anterior.

Em outras palavras, tendo em vista que uma crítica à técnica não significa a sua negação, mas, ao contrário, é a negatividade que significa uma crítica à técnica, deve-se reafirmar que é o uso que se faz da tecnologia o que possibilita falar sobre técnica avançada ou regressiva e não a sua mera negação abstrata. Tal afirmação se justifica, por exemplo, pela observação de Adorno de que “não é a técnica que é uma desgraça, mas sim a maneira pela qual ela se mistura às relações sociais que a envolvem” (MES, p. 106), deixando entrever que, sob um contexto absolutamente dominado pela ideologia das trocas, qualquer recurso de ordem técnica conota função hegemônica, transferindo a totalidade dos conflitos decorrentes para a margem da sociedade.

É, portanto, pela coerção disciplinar do capital que a ideia de progresso tecnológico adquire um sentido ilusório, ou seja, enquanto esfera propícia de “adequação da consciência às tarefas determinadas de forma heterônoma” (ES I, p. 530)²²⁵. Sob a égide de uma racionalidade irracional, a universalização dos mecanismos de adaptação é o que

²²⁴ Conforme lembra Adorno, “mediatidade (*Vermittelsein*) não é nenhum enunciado positivo sobre o ser, mas uma indicação para que o conhecimento não se aquiete em tal positividade. Propriamente, ela é a exigência para que a dialética proceda concretamente” (PMTC, p. 64).

²²⁵ *Tradução da autora a partir da edição madrilinha AKAL - do fragmento: *Introducción a la conferencia «Sociedad»*.

possibilita ao sujeito - que não é mais sujeito - atuar em nome de um modelo de progresso voltado para os interesses dominantes em sentido oposto aos seus próprios, ou mesmo da humanidade, confirmando o *quantum* de verdade da sentença adorniana que circunscreve o processo de inadequação do mundo inteiramente administrado pelo capital: “Não é por acaso que a invenção de meios de destruição tornou-se o protótipo do progresso técnico” (MES, p. 106). A propósito, também, não é por acaso que a apologia de tal ideia de progresso reproduz analogamente um tipo mesmo de padrão comportamental idealizado em termos técnicos, devidamente apropriado e difundido pelos produtos da indústria da cultura, desde a idiotia cinematográfica calculada até a simples canção sancionada pela incipiência do público em tudo privado. “Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo” (DE, p. 114).

Pode-se dizer com isso que em seu estado hegemônico absoluto a técnica, isenta de justificação em sentido quase ontológico²²⁶, não promete o que cumpre porque o faz em consenso com o indivíduo comprometido em nível sintomático, levando a crer que “a atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa” (DE, p. 115). Tal entendimento se coaduna com os pressupostos de conscientização do estado de industrialização da cultura e sujeição da subjetividade humana que justificou a conceituação, segundo Rodrigo Duarte,

²²⁶ Segundo Adorno, “tacitamente, a ontologia é compreendida como disposição para sancionar uma ordem heterônoma, dispensada de se justificar ante a consciência” (DN, p. 59), cabendo aqui também lembrar a observação de Marcuse, segundo a qual, “o conceito ontológico de verdade está no centro de uma lógica que pode servir de modelo da racionalidade pré-tecnológica. É a racionalidade de um universo bidimensional da locução que contrasta com formas de pensamento e comportamento unidimensionais que se desenvolvem na execução do projeto tecnológico” (Marcuse, 1973, p. 131). Por oportuno, vale mencionar ainda, como complemento, que “o «termo conceito» é usado como designação da representação mental de algo que é entendido, compreendido, conhecido como o resultado de um processo de reflexão. Esse algo pode ser um objeto da prática diária, ou uma situação, uma sociedade, um conto. Em qualquer dos casos, se tais coisas são compreendidas (*begriffen; auf iheren Begriff gebracht*), tornam-se objetos de pensamento e, como tal, seu conteúdo e significado são idênticos aos objetos reais da experiência imediata e, não obstante, diferente deles. «Idênticos» no quanto o conceito denota a mesma coisa; «diferentes» no quanto o conceito seja o resultado de uma reflexão que tenha entendido a coisa no contexto (e à luz) de outras que não apareceram na experiência imediata e que «explicam» a coisa (mediação)” (Marcuse, 1973, p. 109), sendo essa a definição de conceito assinalada pelo filósofo berlinense.

de uma “dialética do esclarecimento”, segundo a qual o esforço humano para controlar seu ambiente natural volta-se contra o próprio humano, à medida que surge, como consequência daquele, uma realidade inteiramente despida de caracteres da natureza originária, mas que se apresenta enquanto natureza alienada (Duarte, 1993, p. 57).

Privado em especial da capacidade de discernir criticamente, pode-se pensar que é como segunda natureza que o sujeito tornado objeto na sociedade industrialmente calculada assume a condição passiva de indivíduo mercantil, ou seja, uma espécie de “instrumento” predisposto socialmente para o consumo mediante a subsunção de recursos dispensáveis os mais avançados possíveis, vistos, ainda assim, como dispositivos de primeira necessidade. Como sugerem Adorno e Horkheimer, “a entronização do meio como fim, que assume no capitalismo tardio o caráter de um manifesto desvario, já é perceptível na proto-história da subjetividade” (DE, pp. 60-61), sendo esse um argumento elucidativo sobre a frágil condição do sujeito objetivado pela dinâmica mercantil, impelido ao consumo de forma heterônoma, subordinado à satisfação de necessidades nunca tidas.

Com efeito, pode-se pensar com isso que a subjetividade humana vem se transformando em aparelho de dominação da indústria da cultura na medida em que reproduz espontaneamente os valores da sociedade qualificada pelas trocas sem qualquer possibilidade de contraposição crítica. Cumprindo função específica no universo social do consumo, essa indústria justifica, enquanto representação perfeita daquilo que Marx denominou como subsunção real da sociedade ao capital, fenômenos de criação de necessidades que retroalimentam a frustração dos indivíduos em sua pretensão de unidade, em conformidade com as análises ainda hoje atuais desenvolvidas por Horkheimer e Adorno:

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho [...] Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo (DE, p. 119).

Pois, sobre a discussão do futuro da indústria cultural, seguindo a trilha aberta por Duarte importa contribuir inicialmente para a averiguação do quanto ainda pode esse capítulo da obra de Adorno e Horkheimer²²⁷ dialeticamente esclarecer sobre as mudanças identificadas nas formas mais atuais da técnica, em especial o desenvolvimento do meio computacional aplicado às artes através das tecnologias digitais. Em outras palavras, vale averiguar o quanto o conceito de indústria cultural dá conta ainda hoje de elucidar, por exemplo, os processos que culminam na supressão dos suportes físicos inerentes responsáveis pelo recurso da reprodutibilidade das obras de arte. Consequentemente, tendo em vista que no presente contexto ainda vige, mesmo que de forma velada, a contraposição entre obra de arte e mercadoria cultural, interessa somar àquele escrito, além de outras obras de Adorno, a também importante contribuição de Benjamin em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, podendo tal trabalho, em sua originalidade, operar igualmente como fonte primordial para o deciframento, por assim dizer, do enigma sobre a aparência virtual que a obra de arte adquire na era das tecnologias digitais.

No entanto, vale deixar claro que tal orientação não implica na inobservância do diálogo com reflexões desenvolvidas em tempos mais recentes, ao contrário, justificando-se plenamente, uma vez que aquelas ideias concebidas e engendradas pelos filósofos da Escola de Frankfurt certamente não perderam sua validade crítica, atuando ainda como base fundamental para o entendimento dos fenômenos culturais nas sociedades marcadas pelo capital. Tal constatação se confirma, entre outros exemplos, pelo fato de que Adorno, mediante um estrito pensar dialético, parece ter antevisto o caminho que a tecnologia iria percorrer em um futuro próximo ao mencionar “o fetichismo da fascinação pelos avanços

²²⁷ De acordo com Eduardo Soares Neves Silva, “a ideia que anima a *Dialética do Esclarecimento* é ampliar o conceito de razão que, no processo histórico do esclarecimento, se reduziu, segundo os autores, a um mero instrumento calculador que visa à auto conservação do homem. Para Adorno e Horkheimer, esse processo de auto conservação se faz à custa de uma natureza reprimida, o que, no entanto, haja vista a presença desta no próprio homem implica em uma autodestruição dos seus impulsos vitais” (Neves Silva, cf. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Org. Duarte et all, p. 335).

espetaculares das máquinas de calcular e pela ciência cibernética correspondente, que sessenta anos mais tarde viria assumir um aspecto frenético” (PMTC, p. 123). Sobre tal sentença é impossível não associá-la ao estágio alcançado pela tecnologia digital em fins do século passado, apesar de o filósofo mal ter podido presenciar os impactos iniciais causados pelos então ainda incipientes recursos computacionais agenciados pelos dispositivos mais rudimentares da informática. Ainda assim, sob o ponto de vista crítico negativo que sempre caracterizou o pensar do filósofo, ele mesmo, referindo-se ao aspecto iminente econômico e ideológico que norteia e fundamenta o desenvolvimento tecnológico na sociedade heterônoma, conclui: “é inevitável a analogia com o pensamento econômico vulgar, que atribui valor às mercadorias em si, em vez de determiná-las como resultado das relações sociais” (PMTC, p. 123).

Em outras palavras, para além das transformações ocorridas no âmbito das matrizes tecnológicas desenvolvidas pela indústria da cultura, bem como as consequentes atualizações operadas em sua produção decorrente, ainda assim deve-se ter em conta que em um sentido amplo as contradições do contexto sócio econômico que determinaram à época as condições para o surgimento e consolidação de uma cultura industrial baseada na manipulação ideológica e comportamental dos indivíduos parecem manter-se ainda hoje, devidamente potencializadas em suas configurações gerais.

Capítulo V: Da interatividade na arte

O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.

[Paul Valéry]

De acordo com um entendimento geral, tem-se por ideia comum a evidencia de que as novas tecnologias caracterizadas pelos meios virtuais possibilitam maior dimensão interativa dos indivíduos com as obras de arte, em relação àquelas produzidas no contexto das antecedentes tecnologias analógicas e mesmo pré-digitais, sendo tal entendimento atestado na prática pelo conjunto de recursos disponibilizados na maioria de seus dispositivos.

Para a fundamentação dessa ideia concorre também uma produção intelectual que busca de forma idealizada a comprovação teórica de algo que, em si, elimina qualquer possibilidade de teorização enquanto recurso fim. Por exemplo, em seu artigo *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, Sánchez Vázquez afirma que “com estas experiências artísticas, abre-se uma fase na participação do receptor que irá se ampliar consideravelmente com as possibilidades que oferece o uso das novas tecnologias: informática, eletrônica ou digital” (Vázquez, 2006, p. 21)²²⁸, denotando o claro sentido que o uso da palavra “participação” encerra. Sobre tal veredito, proferido no ano de 2004, cabe mais uma vez lembrar o parecer crítico de Rodrigo Duarte segundo o qual, no contexto geral de uma produção artística que ignora “a própria existência da expressão, enquanto emissão de sinais de alto teor sensorial [...], não se pressupõe *a priori* a existência de receptores adequados” (Duarte, 2008, p. 9), demonstrando a fragilidade de um dizer baseado meramente em um ambíguo sentido de “participação” atribuído a um receptor idealizado.

²²⁸ Cf. *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*. *Tradução da autora a partir do editorial espanhol Paidós.

A propósito, tal concepção interativa relacionada às artes, tida como participativa e não hierarquizada, apresenta forte analogia e parece se embasar naqueles tipos ideais de pensamento consagrados ao planejamento e à eficácia, tidos democráticos, que em tudo envolve o universo da produção industrial em massa, desde pelo menos os anos cinquenta, conforme se pode observar, entre outros, pelo documento apresentado no ano 1969 pelo então professor do MIT (*Massachusetts Institute of Technology*), Jay W. Forrester, no qual prevê tendências de organização produtiva do futuro em empresas corporativas dos EUA:

Certas contribuições recentes das ciências indicam que, quando uma organização renuncia aos métodos autoritários de direção, ganha fortes possibilidades de amplificar tudo o que é motivação, inovação, maturidade e satisfação ao nível do indivíduo [...] A organização autoritária fundada em relações de superior a subordinado deve desaparecer [...] No novo modelo, nenhum indivíduo dependerá de um superior. Ele negociará com toda liberdade a sua adesão a uma estrutura continuamente em movimento de ligações recíprocas com aqueles que com ele trocarão bens e serviços (Forrester apud Pignon e Querzola, 1974, pp. 109-110)²²⁹.

Aliada a formas de pensamento que promovem a ligação orgânica entre produção artística fabril e grandes corporações industriais, soma-se a isso o fato evidente de que a questão do potencial interativo dos meios técnicos caminha, historicamente, *pari passu* com a evolução dos próprios dispositivos tecnológicos, não sendo isso, portanto, algo excepcional, mas apenas um dos elementos-chave que caracterizam e validam a relação entre o consumidor e esses produtos, ancorada nos assim chamados avanços técnico-industriais. De forma exemplar, Adorno e Horkheimer se referem a isso nos seguintes termos:

A passagem do telefone ao rádio separou claramente os papéis. Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito. Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações (DE, p. 114).

²²⁹ A citação refere-se ao artigo intitulado *Democracia e autoritarismo na produção* (Anexos - Documento nº 4), de Dominique Pignon e Jean Querzola, no qual os autores fazem uma crítica ao documento intitulado *A empresa futura*, do engenheiro da computação e cientista de sistemas Jay Wright Forrester, considerado “um dos representantes mais avançados da tecnocracia estadunidense”, cf. *Divisão social do trabalho, ciência, técnica e modo de produção capitalista*, pp. 109-110.

Sob essa ótica, referem-se os pensadores alemães ao caráter ambíguo que adquire a ideia em abstrato de que algo destinado supostamente a todos conota, necessariamente, sentido participativo democrático, quando, ao contrário, parece tender muitas vezes para uma concepção autocrática de coletivo unânime maximizado para fins ideológicos. E reconhecendo que em relação à “arte que oferece a possibilidade de compartilhar a criação [...] seus resultados estéticos não podem se comparar - ao menos até agora - à arte dos grandes criadores do passado e do presente”, afirma Sánchez Vázquez, ainda assim, que “nos pioneiros anos cinquenta, encontramos já uma série de obras que, por sua estrutura, requer e faz possível uma nova relação entre seus receptores e ela” (Vázquez, 2006, p. 21)²³⁰, apontando claramente para uma tendência de desartificação da arte.

Com efeito, pode-se notar que tal relação entre produção e recepção das obras já naquele período apontava para a perda de seu sentido, mediante a mera pergunta sobre qual a tarefa da arte naquela sociedade. De qualquer forma, o espanhol Vázquez alude que dentre a série de obras a que ele se refere “figuram várias composições musicais de Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousser e Pierre Boulez; obras com respeito às quais o intérprete ou executante assume um papel que não só vai além do que lhe reconhece a estética tradicional, mas também a que atribui ao receptor a estética da recepção” (Vázquez, 2006, p. 21)²³¹, referindo-se a compositores notoriamente identificados com a produção de vanguarda europeia dos anos cinquenta, em especial a da música serial pós-weberniana ligada aos iniciais dispositivos eletrônicos antecessores da tecnologia digital como, por exemplo, geradores de ondas, osciladores e sintetizadores de sons artificiais criados eletronicamente.

²³⁰ Cf. *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*. *Tradução da autora a partir do editorial espanhol Paidós.

²³¹ *Idem à nota anterior.

Como se sabe, com essa produção musical objetivou-se - através da conexão entre tais dispositivos e os instrumentos tradicionais acústicos - a elaboração de procedimentos, por exemplo, aleatórios de organização do material musical, articulado de modo a permitir um conjunto de combinações possíveis a serem determinadas conforme a subjetividade dos intérpretes frente à interação espontânea com um público já instado à condição de também partícipes da criação, sendo essa prática atribuída a uma suposta modalidade interativa de relação linear, não hierarquizada, com a obra de arte:

Sobre isso mostramos, em nossa exposição, a necessidade de estender a criatividade à escala social, mais além do círculo dos indivíduos excepcionais em que se concentra. Isso exigiu, por sua vez, uma nova concepção da práxis artística, segundo a qual seus produtos – as obras de arte – não sejam somente objetos a contemplar, mas a transformar, ampliando a possibilidade do receptor de criar em um processo que denominamos como “socialização da criação” (Vázquez, 2006, p. 23).

26 - Remitologização da técnica

Para além do aspecto notadamente social que o pressuposto encerra²³², é preciso indagar sobre o sentido extra-artístico que tal concepção potencializa, tendo em vista que essa abordagem não se refere à esfera de domínio da arte, conforme se pode depreender da seguinte afirmação: “tendo presente o desenvolvimento tão avançado da sociedade atual, reconhecemos que, «nela, se pode estender a relação entre o espectador e a obra utilizando positivamente os meios técnicos modernos»” (Vázquez, 2006, p. 21). Assim, assevera o autor espanhol, apoiando-se inclusive na ideia de obra aberta cunhada pelo italiano Umberto Eco, sendo prudente assinalar, em contraposição, a argumentação de Adorno segundo a qual “o pensamento aberto não está protegido contra o risco de escorregar para o arbítrio; nada lhe garante que tenha se nutrido suficientemente com a coisa mesma para suportar esse risco” (DN, p. 38).

²³² Conforme Sánchez Vázquez, “independentemente do valor estético - até agora não muito alto - que se possa atribuir a essa criatividade compartilhada, é inegável que tem um grande valor social, uma vez que permite promover, estender ou socializar a criação mais além da limitada esfera social dos artistas, nos quais se concentram tradicionalmente a criatividade” (Vázquez, 2006, p. 27).

Além disso, o filósofo frankfurtiano afirma que “a necessidade de uma atitude abstrato-matemática, imposta de forma exteriorizada, sem mediação objetiva, ao fenômeno musical, guarda afinidade com o acaso absoluto” (EM I-III, p. 242)²³³, advertindo sobre o aspecto irracional que a racionalidade técnica impõe à música, uma vez que tais procedimentos terminam por determinar, sob a aparência da indeterminação, o próprio sentido administrado que as obras adquirem. E conclui: “Não é impossível que seja precisamente isto o que proclamam os recentes experimentos «aleatórios»” (EM I-III, loc. cit.)²³⁴. Tal afirmação de Adorno, a propósito, pode ser complementada com a seguinte observação de Christoph Türcke: “Ora, quem concebe a composição como um jogo de dados com elementos, nos quais o próprio compositor não sabe ao certo como eles serão lançados, faz da surpresa um cálculo e espera adicionalmente que um procedimento aleatório conduza a uma organização congruente” (Türcke, 2005, p. 80)²³⁵, sentença essa que de forma oportuna assinala também o comportamento ideológico que os compositores reproduzem ao associar o princípio compositivo dessa produção à esfera hegemônica do capital, apesar de tal produção não contar com a prerrogativa de se constituir como produto para o consumo: “Mas, isso é a crença em uma mão invisível, que justamente não suporta e elabora a tensão entre sujeito e objetividade” (Türcke, loc. cit.).

A propósito, tratando dessa modalidade de criação musical fundamentada no acaso, Adorno irá se referir a ela como intrinsecamente associada aos modernos recursos de reprodução sonora à época, como os citados geradores de som, osciladores e sintetizadores, ao afirmar que “a desvalorização do determinado em favor dos determinantes parece

²³³ *Tradução da autora a partir da edição madrilena AKAL - do fragmento *Música y técnica*. Sobre a questão, pode-se dizer que de forma análoga, o compositor húngaro György Ligeti, em seus *Neuf essays sur la musique*, irá assinalar que entre a determinação total do serialismo integral e a igual indeterminação da aleatoriedade promoveu-se uma profunda ligação entre ambos os procedimentos composicionais, tornando-os extremamente próximos em seus automatismos.

²³⁴ *Tradução da autora a partir da edição madrilena AKAL - do fragmento *Música y técnica*.

²³⁵ Cf. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Org. Duarte et all, pp. 71-84.

particularmente flagrante no âmbito da eletrônica” (EM I-III, p. 250)²³⁶, dando a dimensão do quanto ambas as esferas, em condições heterônomas, encontram-se organicamente interligadas. E ao posicionar-se criticamente em relação às consequências da falta de domínio musical decorrentes da absolutização dos recursos eletrônicos e das tendências de indeterminação resultantes do emprego da aleatoriedade, o filósofo se refere tanto ao trabalho compositivo em si quanto à própria fragilização do ofício de compositor, instado a uma condição secundária e praticamente convertido em objeto-meio da própria música:

Com a absoluta realização sonora de algo composto, por meios eletrônicos, talvez também já mediante a perfeita gravação em fita magnética ou cabo, surjam dúvidas sobre a escrita em forma de notação: como se pudesse produzir música imediatamente como se pinta um quadro e omitir o significativo estrato intermediário, a escrita como um formalismo ornamental (EM I-III, p. 237)²³⁷.

Não é por outra razão que ao referir-se a um estado de “hegemonia da vulgaridade”, Adorno afirma que “a este círculo deve aludir quem fala de eletrônica” (EM I-III, p. 500)²³⁸. Claro é que a esse estado de coisas deve-se contrapor uma resistência em aceitar a absolutização do princípio meio em detrimento do que é fim, no caso, a substituição do esforço subjetivo por procedimentos eletrônicos, uma vez que tal esquema, além de aprofundar elementos em potencial que neutralizam as forças produtivas da música, reafirma no sujeito o princípio dominante da realidade.

O interesse público pela música eletrônica está, sem dúvida, obscuramente entrelaçado com a bricolagem. Esta se aproveita da onipresente substituição dos fins, incluídos os espirituais, pelos meios; pelo prazer que produzem os aparatos que funcionam, pela preponderância do como sobre o que (EM I-III, p. 500)²³⁹.

Ainda assim, em observância à dialética que caracteriza o seu pensar, pondera o filósofo que a técnica enquanto instrumento é socialmente necessária, advertindo que o reconhecimento da técnica resume o reconhecimento dos seus princípios como possibilidades de ação para transformar os seus próprios princípios, significando dizer que

²³⁶ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Música y técnica*.

²³⁷ *Idem a nota anterior.

²³⁸ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Música y nueva música*.

²³⁹ *Idem a nota anterior.

o que determina o estado de hegemonia tecnológica que inflige a sociedade debelada é aquilo mesmo que pode criar as condições para uma sua superação. “O conhecimento dos limites é ao mesmo tempo o conhecimento da possibilidade de superá-los” (EM I-III, p. 505)²⁴⁰. É sob essa ótica que Adorno também reflete sobre a utilização dos recursos técnicos mediados enquanto elementos que possibilitam em potencial fazer avançar os processos produtivos da arte. Ao afirmar que “nenhuma arte, e certamente nem a hiper-racionalizada atual, é totalmente transparente a si mesma”, assinala o filósofo que a ele “parece, em todo caso, inquestionável que a eletrônica converge, no entanto, com evoluções intramusicais”, ou seja, com procedimentos racionalizados que se dão a partir de dentro do próprio sistema sonoro e não de forma exterior a ele, em sentido extramusical, de acordo com a definição de Max Weber. E continuando a argumentação, Adorno observa que “o domínio racional do material musical natural e a racionalidade da produção eletrônica de sons obedecem em última instância a um princípio básico idêntico” (EM I-III, p. 501)²⁴¹, referindo-se, por exemplo, à paridade entre os contínuos de altura, intensidade e duração, advertindo, no entanto, sobre o fato de que ambas as esferas se diferenciam fundamentalmente no que respeita à questão do timbre, ou seja, da possibilidade de produzir sons musicais idênticos (quanta à altura), com diferentes qualidades de cor.

De qualquer forma, seguindo uma dialética de raciocínio, o filósofo frankfurtiano irá mencionar que “a nova música da vontade emancipada de expressão e a eletrônica, cujas leis materiais parecem excluir a intervenção subjetiva tanto do compositor quanto do intérprete, o fato de que estes extremos se toquem, confirma a tendência objetiva à unidade” (EM I-III, pp. 501-502)²⁴². Ainda, afirma que “mais plausível é a suspeita de que a eletrônica, que acabou nascendo como técnica independente àquela propriamente musical

²⁴⁰ * Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Vers une musique informelle*.

²⁴¹ * Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Música y nueva música*.

²⁴² * Idem a nota anterior.

seja exterior a esta” (EM I-III, p. 500)²⁴³, dando coerência dialética à discussão²⁴⁴. Já o espanhol Vázquez, ao contrário, assinala a seguinte sentença de sentido unilateral: “Nos referimos agora não mais à criatividade humana compartilhada pelo homem, mas à criatividade compartilhada pela máquina, pelo computador. A máquina deixa de ser aqui uma simples ferramenta para criar, convertendo-se ela mesma em criadora” (Vázquez, 2006, p. 25), devendo-se, em oposição a isso, dizer que tanto a autonomia do sujeito quanto a da técnica como objeto deve exigir a mediação da negatividade, ou seja, da crítica à positividade tecnológica que a legitima enquanto imagem do capital, considerando, no entanto, que tal hegemonia só pode ser superada dialeticamente. A mediação é o que permite criar uma relação entre duas coisas.

No entanto, não se pode ignorar o esforço do autor em tentar antever uma ideia tecnológica de futuro, apesar da aceção um tanto idealizada, ao prever que “esta é a prática que florescerá dos anos sessenta e setenta até chegar à arte eletrônica, computadorizada ou digital de nossos dias” (Vázquez, 2006, p. 23), afirmação essa que, destacada da filosofia, se coaduna mais com a razão cientificista industrial²⁴⁵. Soma-se a isso, a necessária percepção de que os limites da análise histórica da técnica - consequência da natureza histórica dialética - são determinados tanto pela dimensão de progresso quanto pelo estado de decadência da tecnologia.

Apesar disso, se for aceito o prognóstico de Vázquez sobre uma efetiva potencialização da interatividade entre sujeito e arte mediada pelas máquinas, deve-se evocar então a observação de Rodrigo Duarte sobre a questão do predomínio da dimensão

²⁴³ *Idem a nota anterior.

²⁴⁴ A esse propósito, e considerando o fato óbvio de que o sentido da música é inteiramente intramusical, é necessário lembrar a afirmação de Adorno, segundo a qual, no referido contexto “a técnica extramusical já não funciona como corretivo do assunto e se converte em instância única” (EM I-III, p. 239). *Tradução da autora a partir da edição madrilena AKAL - do fragmento: *Música y técnica*.

²⁴⁵ Como se refere Adorno, “se outrora a grande filosofia construiu a verdade, hoje sem dúvida [está] depreciada pela lógica da ciência” (NSL, p. 56).

comunicacional em detrimento da expressiva na arte, uma vez que as consequências decorrentes daquela interação mediada parecem convergir para esta esfera. Ou seja, ao afirmar que “a expressão pressupõe no seu autor um altíssimo grau tanto de responsabilidade intelectual quanto de apuro estético, o que a qualifica para uma indispensável - ainda que, para alguns, quixotesca - militância teórica pela humanidade e contra a reificação”, o autor mineiro ratifica o quanto “ela se refere, como a comunicação, a um manifestar-se de algo, porém, diferentemente dela, não pressupõe uma simetria entre intercambiáveis emissores e receptores - que, de resto não se realiza -, apontando na sua própria gênese para o caráter problemático e ideológico das manifestações e de sua recepção” (Duarte, 2008, p. 9).

Tendo como referência a observação de Duarte, fica claro, a propósito, que o mencionado potencial interativo das obras de arte relacionado à técnica pode ser atribuído em maior intensidade às novas tecnologias digitais caracterizadas pelos meios virtuais, denotando também, e em especial, a predominância da dimensão comunicacional em detrimento daquela da expressão. Com isso, significa dizer - nos mesmos termos assinalados pelo autor - que os procedimentos da comunicação, diferentemente dos de expressão pressupõem necessariamente uma simetria no processo entre emissão e recepção dos conteúdos, intrinsecamente ligado ao universo da indústria da cultura, decorrendo daí a “potencial banalidade embutida no conceito de comunicação”, pondo igualmente em relevo “o caráter problemático e ideológico das manifestações e de sua recepção” (Duarte, 2008, pp. 9-10). E, considerando a evidência de desqualificação da ideia de arte que o processo de subordinação da expressão à comunicação encerra, alude-se ao fato de que tal procedimento remete à questão da desartificação da arte apontada por Adorno, ou seja, o processo que se estabelece como contradição ao próprio sentido específico da arte

mediante uma totalidade de procedimentos externos a esta e que implicam na perda da substância da manifestação artística e do seu significado.

Partindo da ideia das obras de arte como “fogos de artifício”²⁴⁶, o que o filósofo frankfurtiano designa como *Entkunstung der Kunst* resume um neologismo que descreve o procedimento no qual os indivíduos são impossibilitados de compreender os processos de produção e recepção da arte e sequer desconfiam do enredo das contradições estabelecidas nas relações de domínio que os reprimem e dos modos de *regressão* a que são submetidos. Ou seja, tudo o que decorre, como consequência, de uma arte desartificada, justificando a sentença adorniana de que a desartificação torna impossíveis as obras de arte. Com vistas à melhor compreensão do conceito, explica Rodrigo Duarte, no capítulo 7 de sua *Varia Aesthetica*:

A tradução do neologismo «*Entkunstung*» por «desartificação» leva em conta que o prefixo «des», como o alemão «ent», denota uma negação da suposta ação de «artificar» (uma «artificação»), correspondente a um hipotético - de fato inexistente - vocábulo alemão «Kunstung», que diferentemente de «Kunst», que designa o âmbito da arte, preserva a ideia de uma ação. Desse modo, a partir do significado literal da palavra «desartificação», tem-se o vislumbre de uma contradição interna no próprio processo lógico e histórico do desenvolvimento da arte, que, na verdade, não está longe de certos pontos de vista apresentados e desdobrados na estética de Hegel (Duarte, 2014, p.152)²⁴⁷.

Segundo Adorno, a *Entkunstung* se apresenta de forma polarizada: “Por um lado, torna-se coisa entre as coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas” (TE, p. 36), aludindo tanto à tendência da perda do significado da obra de arte no mundo moderno quanto à eliminação

²⁴⁶ Sobre o conceito de ‘fogos de artifício’, Verlaïne Freitas, em seu texto *Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno*, assim escreve: “As obras de arte não se separam da realidade empírica por sua suprema perfeição incorruptível, mas, sim, tal como o fogo de artifício, por terem, como sua determinação intrínseca, a necessidade de atualizarem-se como aparições, fenômenos, manifestações de uma outra coisa” (Freitas, cf. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Org. Duarte et all, p. 54).

²⁴⁷ Ao citar Hegel, Duarte ainda explica: “Esses pontos de vista se associam ao que se entende hoje por ‘tese hegeliana sobre o fim da arte’, que, de fato, é uma consequência lógica do modo como o filósofo insere a arte no seu sistema” (Duarte, 2014, p. 152).

da subjetividade dos indivíduos, como forma de conhecimento. Com isso, Adorno remete a ideia de desartificação para a esfera da indústria cultural - “campo privilegiado da reprodutibilidade técnica dos objetos estéticos” -, conforme assinala Rodrigo Duarte:

Uma vez que a introdução desse ponto de vista reporta-se a um fenômeno da cultura de massas, torna-se evidente que, já no texto sobre indústria cultural da *Dialética do esclarecimento*, escrita juntamente com Max Horkheimer e publicada em meados da década de 1940, há indícios muito claros daquilo que, a partir dos anos 1950, Adorno denominará “desartificação”. A ela associados estão no referido texto, dentre outros fatores, o estreitamento da concepção de “estilo”, a liquidação do trágico, o desarme do caráter de sublimação da arte e a industrialização da beleza - cristalizada na ideia de «fetichismo das mercadorias culturais» (Duarte, 2014, pp.157-158).

Tanto é que Adorno, em sua *Teoria estética*, se refere aos “que são tapeados pela indústria cultural” ao afirmar que sob tal condição eles “forçam à desartificação da arte. A paixão pelo toque, por não deixar que qualquer obra seja o que ela é e por orientar cada uma no sentido de diminuir a distância do observador é um inequívoco sintoma daquela tendência [...]” (Adorno apud Duarte, 2014, p.158), descrevendo um quadro que aparece sinalizado logo na primeira página da referida obra sobre a estética do filósofo frankfurtiano: “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência” (TE, p. 11). Em referencia a esse trecho, afirma Duarte: “ele [Adorno] menciona a perda de evidência da arte no mundo contemporâneo, asseverando que ela reage a isso não apenas com a transformação de seus procedimentos, mas também como questionamento sobre seu próprio conceito” (Duarte, 2014, p.158).

27 - A virtualização dos significados na arte interativa

A relação espontânea com a obra de arte genuína, ou seja, autônoma, deve, segundo Adorno, ter sua origem na capacidade de o indivíduo viver experiências diferenciadas daquelas determinadas em sentido mediatizado, sendo essa uma dimensão mais condizente com a condição do indivíduo em alcançar um patamar mais qualificado de relacionamento com as obras de arte. Não por outra razão, o conceito de *Entkunstung der*

*kunst*²⁴⁸, conforme Rodrigo Duarte “é uma das contribuições mais originais da *Teoria estética* de Adorno no sentido de compreender as manifestações artísticas contemporâneas” (Duarte, 2014, p.151).

De acordo com Adorno, a desartificação se apresenta tanto pelo viés subjetivo, através da abordagem deficiente que o público faz da arte, quanto pelo viés da objetividade, ou seja, pela perda do significado da própria obra, tornada coisa, mercadoria para o consumo massivo de indivíduos com sensibilidade estética atrofiada. No primeiro caso, referindo-se à precariedade dos indivíduos privados de percepção sensível devido a um processo de supervalorização do “princípio de realidade que interdiz sem mais o comportamento estético”, o filósofo afirma: “É impossível explicar a broncos o que é a arte. [...] Aguilhoada pela aprovação cultural da arte, a amusia transforma-se frequentemente em agressão e é esta que move, hoje, a consciência geral para a *Entkünstung* da arte” (TE, pp. 186-187). Ainda, referindo-se à incapacidade do público carente de *musas* em refletir sobre a estética, Adorno alude a uma precária condição de atitude projetiva que o mesmo apresenta em relação à obra de arte:

O espectador não deve projetar na obra o que nele ocorre para nela se ver confirmado, valorizado e satisfeito; pelo contrário, deve alienar-se na obra de arte, tornar-se semelhante a ela, cumpri-la a partir de si [...] Mas o comportamento estético que a tal se esquivava, ficando, pois, cego quanto ao que na obra artística é mais que ela mesma, identifica-se com a atitude projetiva do *terre à terre*, que caracteriza a época atual e priva as obras de arte do seu caráter artístico (TE, p. 415).

Em relação ao segundo caso, naquilo que diz respeito especificamente à perda do significado da obra de arte, Adorno ao “analisar o que é a *Entkünstung* da arte”, explica: “práxis que não reflete a arte e que, aquém da sua própria dialética, se aproxima da práxis extra-estética” (TE, p. 276). E em sentido contrário, aludindo àquilo que pode circunscrever a arte em sua imanência, afirma o filósofo:

²⁴⁸ Traduzido na língua inglesa, de forma controversa, como «*Deaestheticization*» of Art.

As obras de arte são algo de espiritual. A sua transcendência é o seu discurso ou a sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exatamente, com uma significação truncada ou velada. Subjetivamente mediatizada, ela manifesta-se objetivamente, mas de um modo ainda mais descontínuo. A arte degrada-se mais que o seu conceito e, quando não atinge essa transcendência, perde o seu caráter de arte (TE, p. 125).

Sobre a questão, é importante sublinhar que também participa da desartificação da arte o próprio artista, criador ou intérprete, na condição de aderente ao que prescreve a indústria da cultura, seja por decorrência de uma necessidade de inserção no mercado profissional, como forma de subsistência, ou mesmo como meio de desenvolvimento de sua personalidade, ou melhor, por condição representativa própria de sentido estético ideológico. Pode-se dizer ainda que a desartificação se deve também a certo perfil artístico identificado com uma produção mais afeita a propósitos comunicacionais do que expressivos, alheia aos princípios da construção, justificando a condição inerente de artista privado, inclusive de técnica.

A propósito, é necessário lembrar que tal condição artisticamente desfavorável não é uma exclusividade das relações estabelecidas modernamente entre artista e indústria, mas algo historicamente configurado desde épocas remotas, guardadas as devidas proporções. Conforme já citado, pode-se encontrar registro análogo, por exemplo, na Antiguidade clássica, quando Platão, através de Sócrates, ao referir-se à condição do rapsodo Íon como poeta “inspirado” pelo divino e, portanto, sem conhecimento sobre as coisas a que se refere, utiliza a palavra *atéchnos*, no sentido de alguém incapaz, remetendo claramente ao termo a-técnico, ou seja, sem habilidade, privado de técnica: “É mais que evidente para todos que tu és incapaz [*ἀτεχνος*] de dissertar sobre Homero por arte [*τέχνη*] e por ciência” (532c 5-6).

Com efeito, se para os gregos o conceito de *téchne* corresponde ao de arte, como é sabido, pode-se dizer também que o termo *atéchnos* alude diretamente à condição análoga de alguém a-artístico, em estado desartificado, ou seja, privado de capacidade artística

(técnica), podendo-se com isso pensar sobre uma possível origem do conceito adorniano de desartificação da arte, circunscrito inicialmente por esse polo específico. Soma-se a isso o fato de a ocorrência referente à *téchne* encontrar eco na ideia de que, enquanto esfera racional da ação, essa “arte” pode se corromper, tornando-se apenas uma prática rotineira a qual Platão denomina como *tribê*, termo aplicado na acepção do agir irrefletido de um protagonista incapaz [*atéchnos*] de explicar racionalmente a natureza de sua atividade, ou seja, uma habilidade adquirida por meio empírico, sendo o conhecimento meramente prático aquilo que resume exclusivamente os fins de seu saber, conforme assinala o filósofo ateniense, pelas palavras de Sócrates: “O que me parece, Górgias, é que se trata de uma prática que nada tem de arte [...]. A meu ver, essa prática compreende várias modalidades, uma das quais é a culinária, que passa, realmente, por ser arte, mas que eu não considero tal, pois nada mais é do que empirismo e rotina” (463b).

Não por coincidência o termo culinário, também na acepção de algo digestivo, de prazer fácil, degustado sem qualquer esforço é utilizado por Adorno, como algo inerente à cultura industrial, em vários de seus escritos, com destaque para o ensaio intitulado *A arte e as artes*. Conforme o filósofo frankfurtiano:

Desde que o elemento culinário - o estímulo sensível - é cindido e se torna um fim em si mesmo, e objeto de uma planificação racional, a arte se revolta contra toda dependência do material previamente dado, fechado em relação à criação autônoma, que se reflete na classificação da arte em artes. Pois os materiais dispersos correspondem aos momentos de estímulos difusos dos sentidos (cf. Adorno, 2017, p. 29)²⁴⁹.

²⁴⁹ *Die Kunst und die Künste* foi primeiramente uma conferência realizada no dia 23 de julho de 1966, sendo sua versão transcrita, adaptada e posteriormente publicada na revista *Anmerkungen zur Zeit*, nº 12, no ano de 1967. A citação em tela refere-se à publicação *A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética*, do editorial Bazar do Tempo (2017), traduzida e organizada por Rodrigo Duarte a partir do editorial Suhrkamp Verlag (pp. 432-453), cf. *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild* [GS 10/1].

Do mesmo modo, ao questionar as características extra-artísticas que a música apresenta mediante a sua difusão radiofônica - bem como os efeitos causados sobre os ouvintes - Adorno, em seu artigo *Fisionomia do Radio*²⁵⁰, esclarece:

Por uma questão de simplificação, nós sugerimos que as qualidades em questão são chamadas de culinárias. O termo é utilizado porque ele designa o que é apreciado pelos ouvintes de música da mesma forma como um indivíduo aprecia o bom gosto da comida. Ele aprecia essas qualidades meramente pelo imediato «prazer sensual» transitório que ela dá a ele. Ela age como um tipo de estímulo sensual e não como expressão de algo que tem um «sentido» (CM, p. 123)²⁵¹.

Referindo-se, ainda, aos meios sensíveis de estímulo da música, Adorno afirma que elementos como o timbre, enquanto “*valeurs* individuais que a música cristalizou [...] e que deveriam atualizar as composições”, terminam muitas vezes por adquirir sentido adverso, “trazendo consigo algo da qualidade culinária que é a única que a consciência extra-artística consegue degustar” (ISM, p. 114). É sob essa ótica que o filósofo, tendo em vista criações tanto musicais quanto plásticas, afirma que no contexto da desartificação “as composições degeneram em fundos sonoros ou em material puramente artificial, em quadros, onde as tramas geométricas, a que elas se reduzem, permanecem na redução o que são” (TE, p. 125), sentença essa que se coaduna no todo com a condição da arte industrial na sociedade quantificada.

A propósito, vale lembrar que a preocupação do filósofo com a coisificação da arte, do artista e da sensibilidade do sujeito na sociedade fragmentada antecede em muito a formalização do conceito de desartificação, cuja expressão, aliás, foi cunhada somente a

²⁵⁰ *Radio Physiognomic* foi um dos escritos que compôs o projeto de pesquisa desenvolvido por Adorno em língua inglesa durante os anos iniciais de seu exílio nos EUA (1938-1941) para o *Princeton Radio Research Project*, cujo objetivo era a realização de um trabalho detalhado sobre a música de transmissão radiofônica e sua audiência. Sobre isso, Adorno revela anos mais tarde: “Minhas primeiras impressões sobre as investigações em andamento não foram, no entanto, exatamente de muita compreensão. Estimulado por Lazarsfeld, fui de peça em peça e conversei com os colaboradores, escutando expressões como ‘*Likes and Dislikes study*’, ‘*Sucess or Failure of a Programme*’ e coisas parecidas, que representavam bem pouco para mim então. Mas entendi o suficiente para me dar conta de que se tratava de coleta de dados, dos passos da planificação no campo dos meios da comunicação de massas, em benefício, quer da indústria imediatamente, que dos assessores culturais e agremiações semelhantes [...] Sem dúvida que, no marco do Princeton Project, havia pouco espaço para a pesquisa social crítica” (PS, pp. 142-143). Posteriormente, a compilação crítica dos textos inéditos da pesquisa, intitulada pelo próprio Adorno como *Current of Music*, foi publicada pelo editorial Suhrkamp, no ano de 2006.

²⁵¹ *Tradução da autora a partir da publicação em língua inglesa, do editorial Polity Press.

partir dos anos cinquenta, como bem lembra Rodrigo Duarte²⁵². Como exemplo, é interessante notar que em seu artigo *A agulha e o sulco (Nadelkurven)*²⁵³, escrito em 1927, Adorno, tendo como referência à época o ainda vigente processo de registro sonoro por meio mecânico, alude à desartificação sem nomeá-la enquanto tal, antecedendo o conceito nos seguintes termos: “O ouvinte do gramofone deseja, em verdade, ouvir-se a si mesmo e o artista lhe oferece um sucedâneo da imagem acústica de sua pessoa, que ele quer cuidar como propriedade” (EM VI, p. 506)²⁵⁴, reportando-se tanto à condição do indivíduo que se caracteriza pela “incompreensão das manifestações estéticas em virtude de uma projeção depauperada” (Duarte, 2014, p.160) quanto à participação ativa do próprio artista no processo da desartificação.

Ainda como exemplo, Adorno em outro artigo seu, *Leo Wilzin, Musikstatistik*²⁵⁵, escrito na década seguinte, menciona a desartificação sem também nomeá-la: “A ingenuidade musical é equivalente à social: «o indivíduo que para seu prazer privado se senta ao piano e toca suas peças preferidas» deve excluir-se da consideração social, «pois aqui falta à música toda a função social»” (EM VI, p. 350)²⁵⁶, remetendo simbolicamente ao processo decorrente de enfraquecimento do ego do sujeito contemporâneo abalado pelos procedimentos industriais da cultura: “Eis a motivação mais íntima da *Entkunstung* da

²⁵² Sobre o conceito de desartificação, Duarte revela que: “a primeira vez em que Adorno emprega esse termo remonta ao texto «Crítica ao musicante» (*Kritik des Musikanten*), cuja versão definitiva foi transmitida como palestra radiofônica pelo *Süddeutschen Rundfunk*, no início de 1956, e publicada posteriormente em *Dissonâncias*”. Também de acordo com o autor mineiro, a vez seguinte que o conceito aparece assinalado por Adorno “remete ao texto sobre o jazz, «moda atemporal» (*Zeitlose Mode*), de 1953, publicado primeiramente na revista *Merkur*, nesse mesmo ano, e depois em *Prismas*, cuja primeira edição data de 1955. Ao comentar a enorme influência que o jazz estava tendo sobre as novas gerações em todo o mundo ocidental, Adorno chama a atenção para o seu caráter intermediário entre a pura e simples adaptação ao sistema econômico, por um lado, e a valorização de um elemento imaginativo que esse gênero musical pretende sustentar, por outro. Aqui, Adorno introduz a ideia de desartificação, empregando uma locução verbal; portanto, ainda sem expressá-la no substantivo que a tornou conhecida [...] A arte é desartificada” (Duarte, 2014, pp. 156-157).

²⁵³ Publicado em fevereiro de 1928, em *Musikblätter des Anbruch*, nº 10.

²⁵⁴ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL: *Sobre la praxis de la vida musical* - do fragmento: *La aguja y el surco*.

²⁵⁵ Cf. Leo Wilzin, *Musikstatistik. Logik und Methodik gesellschaftlicher Musikforschung* (Estatística musical. Lógica e metodologia da investigação sócio-musical). Viena, Franz Deuticke, 1937.

²⁵⁶ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL: *Recessiones de libros* - do fragmento: *Leo Wilzin, Musikstatistik [Estatística de la musica]*.

arte” (TE, p. 369). E ainda nas palavras do filósofo: “a impotência socialmente real do indivíduo que todos percebem também se faz presente na arte” (EM I-III, p. 515)²⁵⁷. De qualquer forma, pode-se assinalar em ambos os casos um procedimento tendencial de interatividade com a obra de arte que remete à simetria no processo entre emissão e recepção dos conteúdos, mais afeito à comunicação do que à expressão nos termos referidos por Duarte. Resume-se, assim, o processo de despojamento artístico da arte, privada de seus atributos próprios pela supressão de seus princípios exclusivos. Por outro lado, relativizando a questão Marc Jimenez entende que o conceito adorniano de desartificação da arte, embora negativo em sua essência, procura ainda assim preservar na Modernidade uma ideia de arte resguardada, por assim dizer, daquilo que oprime a sua existência na sociedade administrada. No parecer do germanista francês:

Entkunstung é um conceito essencialmente pejorativo. Significa degradação e depreciação, o processo pelo qual a arte perde sua especificidade. Esse termo, que não pode ser traduzido satisfatoriamente, expressa o irremediável. Mas podemos nos perguntar se, em seu radicalismo, o uso da expressão *Entkunstung* não é para Adorno um modo de preservar o que ainda se pode salvar na arte, por referência mais ou menos implícita a um ideal de arte (Jimenez, 1973, p. 74)²⁵⁸.

Em última instância, a desartificação resume o momento em que, premiada pelo controle da administração, a arte subverte o seu próprio conceito como forma de autopreservação, de acordo com o que assevera Adorno: “A arte não reage à perda da sua evidência apenas através de modificações concretas do seu comportamento e dos seus procedimentos, mas forçando a cadeia que é o seu próprio conceito” (TE, p. 34). E referindo-se dialeticamente ao aspecto menos formal que a arte adquire em determinados contextos, alude Adorno que “a necessidade histórica de a arte atingir a maioria opõe-se ao seu caráter lúdico sem, no entanto, dele se desembaraçar de um modo completo; em contrapartida, o puro recurso a formas lúdicas está regularmente ao serviço de tendências sociais restauradoras ou arcaizantes” (TE, p. 481). E ao realizar a crítica a Schiller, devido

²⁵⁷ * Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Vers une musique informelle*.

²⁵⁸ * Tradução da autora a partir da publicação em língua castelhana Amorrortu editores S. A.

à atribuição do poeta ao que ele entendeu como ausência de finalidade do instinto lúdico na arte, tida como própria daquilo que caracteriza o humano, o filósofo ainda afirma:

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 a 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 (TE, p. 481).

Sob outra ótica, há ainda que enfatizar o aspecto dialético ratificado por Adorno, ao referir que a desartificação da arte não se institui somente pela liquidez das obras pela indústria cultural, mas, também, por sua destreza de desenvolvimento: “A *Entkunstung* é imanente à arte, tanto à que permanece imperturbável como à que se vende, de acordo com a tendência tecnológica da arte que não suspende nenhuma exortação à interioridade pretensamente pura e imediata” (TE, pp. 96-97). E indo além, ao afirmar que “em Baudelaire a transcendência da aparição artística é simultaneamente realizada e negada”, pondera Adorno que “sob este aspecto, a *Entkunstung* da arte não se define apenas como fase de sua liquidação, mas como sua tendência evolutiva”, referindo-se, em sentido complementar, à unicidade das obras, ou seja, à aura benjaminiana “cujo conceito se aproxima muito da aparição” (TE, p. 126). Nesse sentido, constituem-se como exemplo expressivo as considerações feitas por Adorno sobre a dialética da desartificação, visto sob a ótica da relação que se estabelece entre arte e tecnologia, dimensionada tanto como elemento regressivo quanto de progresso em potencial:

Hoje em dia, já é possível, na eletrônica, produzir artisticamente a partir da natureza específica de meios de origem extra-artística. O salto qualitativo é evidente entre a mão que desenha um animal na parede da caverna e a câmara, que permite o aparecimento simultâneo das imagens em inúmeros lugares. Mas a objetivação do desenho da caverna perante o imediatamente visto contém já o potencial do procedimento técnico, que opera a separação do ato subjetivo da visão (TE, p. 59).

Dessa forma, entende-se que é possível, até mesmo no universo da arte fabril, reconhecer obras significativas, ainda que essas estejam sujeitas a sucumbirem na indústria

da cultura. A esse exemplo importa utilizar o conceito²⁵⁹ adorniano de desartificação como instrumento base para a compreensão do estado da arte hoje, frente às chamadas novas formas tecnológicas de produção, considerando *pari passu* as mudanças ocorridas no âmbito das matrizes de reprodução advindas com o fenômeno da virtualidade técnica ligada às tecnologias digitais promovidas pelos recursos computacionais.

28 - A interatividade como liturgia tecnológica

Concorre para isso o advento de uma arte desenvolvida na esfera da denominada realidade expandida, resumindo procedimentos tecnológicos que separam processos reais e virtuais. Como se sabe, o primeiro processo se refere a características físicas, materiais, que dão conta do existente em sentido tangível e o segundo compreende o que, sendo inexistente enquanto algo concreto²⁶⁰ é abstrato, aparente, intangível em sua imaterialidade. Um potencial vir-a-ser, conforme sua própria definição. Com efeito, o procedimento virtual objetiva a criação de um ambiente ilusório que representa o ambiente real, simulado artificialmente como o reflexo de um original. Com isso, pode-se pensar inicialmente que sob uma determinada ótica, diferentemente da reprodutibilidade, que possibilita recriar não só o objeto, mas também a sua memória, o procedimento virtual tende a inibir o caráter mnemônico de tudo o que é imaginado como real, impondo um sentido de real como aparência. O virtual é essencialmente aparição.

No que respeita à arte pode-se evocar em sentido análogo outro escrito de Adorno advindo dos primórdios da reprodutibilidade técnica de fins dos anos vinte, o qual, apesar da distancia temporal que o separa, bem como as enormes diferenças em relação aos

²⁵⁹ A propósito, para Adorno e Horkheimer “o conceito, que se costuma definir como a unidade característica do que está nele subsumido, já era desde o início o produto do pensamento dialético, no qual cada coisa só é o que ela é tornando-se aquilo que ela não é” (DE, p. 29).

²⁶⁰ De acordo com Adorno, “a expressão concreto designa em Hegel, de modo semelhante ao que ocorre no uso coloquial da linguagem, algo muito positivo e o abstrato, o que prescinde do vivo, aparece como algo negativo. O conhecimento abstrato é um conhecimento que diz respeito à coisa em si, que não tem conexão real com ela mesma” (TF I, p. 25). *Tradução da autora a partir da edição madrilenha Taurus.

princípios técnicos disponíveis então mencionados, mantém válido o conteúdo-fim que originou a sua crítica, ainda legítimo em termos gerais para além do recurso-meio: “A transição da manufatura para a produção industrial transforma, com a técnica empregada para a sua difusão, o difundido” (EM VI, p. 503)²⁶¹. Tal sentença se refere ao quanto a esfera-meio determina o conteúdo-fim, remetendo àquilo que despoja a arte de seus atributos próprios e contradiz o seu sentido específico mediante procedimentos externos a ela, implicando na perda da substância de sua manifestação e significado, definido nos mesmos termos relacionados à desartificação da arte contemporânea.

A propósito, deve-se ter em mente que a ideia do virtual não constitui um fenômeno conceitual por assim dizer novo, nem tampouco um advento inerente à acepção tecnológica restrita, mas um procedimento técnico que reporta, pelo menos na arte, também à Antiguidade clássica, como se pode atestar no seguinte diálogo platônico:

SÓCRATES - considera agora o seguinte: a que fim se propõe o pintor em cada caso particular: imitar as coisas como são em si mesmas, ou sua aparência, o que se lhe afigura? Trata-se de imitação da aparência ou da realidade?

GLAUCO - Da aparência.

SÓCRATES - Logo, a arte de imitar está muito afastada da verdade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro [...] No entanto, se for bom pintor, com o retrato de um carpinteiro mostrado de longe, conseguirá enganar pelo menos crianças ou pessoas simples e levá-las a imaginar que se trata de um carpinteiro de verdade.

(A República, Livro X, 598 b-c).

Com isso, é possível dizer que o diálogo entre Sócrates e Glauco sobre o caráter mimético da arte remete tanto a uma alegoria de arte no meio virtual quanto à parte daquilo que caracteriza a desartificação, no que respeita às consequências decorrentes da supervalorização da aparência em detrimento da essência das obras. Ainda, em sentido contrário evoca aquilo que é imanente à arte autônoma e que, como tal, guarda em si a possibilidade de servir para algo além do que “enganar pelo menos crianças e pessoas

²⁶¹ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL: *Sobre la praxis de la vida musical* - do fragmento: *La aguja y el surco*.

simples”, sendo possível aludir àquilo que decorre da atuação ideológica da indústria cultural no tempo presente. Não é por outra razão que o historiador da arte e teórico das mídias Alemão Oliver Grau alude ao fato de que “a ideia de arte virtual remonta ao mundo clássico e reaparece nas atuais estratégias de imersão da arte” (Grau, 2007, p. 18). Sob essa ótica, importa indagar sobre a questão da produção virtual da arte em face dos diferentes modelos de difusão mercadológica disponíveis nas modernas sociedades urbanas, tendo como um dos focos de análise a questão da materialidade e imaterialidade das obras. Ainda, importa investigar o quanto tal procedimento tecnológico contribui para o processo de desartificação da arte sob o contexto de insustentabilidade da cultura no universo sustentável do capital, uma vez que os denominados procedimentos artísticos nos meios virtuais resumem os problemas da arte resolvidos não por seus próprios meios, mas sim por meio da aplicação tecnológica da informática. A adesão à aparência e ao jogo afasta a arte do conhecimento.

Contra a ideia da perda de substância e significado da arte, ou seja, a sua desartificação alude-se primeiramente ao fato de que a arte se caracteriza por ser incompreensível na medida em que, não sendo um veículo de comunicação direta, não afirma em sua subjetividade qualquer coisa definível conceitualmente. E que apesar disso um sentido objetivo em seu processo construtivo se faz presente no que respeita à organização de seus elementos internos constituídos como material artístico, sendo que o material não se desassocia do que a arte tem de imaterial. Em segundo plano, percebe-se que apesar do sentido absoluto de progresso que a sociedade moderna reputa à tecnologia, ainda assim a adesão aos meios tecnológicos tidos como mais avançados, como o virtual, não configura uma ruptura com os conteúdos reificados da arte nem tampouco com o produto artístico industrial, sendo apenas uma superação da vontade de consumo da mercadoria artística em sua forma mecanizada. Nesse sentido, pode-se pensar em uma

espécie de repetição coisificada do processo de identidade entre o sujeito mercantil e o objeto industrializado, tendo como suporte fundamental a relação estabelecida entre arte e sociedade. A arte no meio virtual é, em essência, a arte industrial. Visto sob uma ótica tendencial, é de se notar a reflexão de Adorno referente ao aspecto paradoxal que se pode atribuir ao “chamado pensamento das máquinas”, e ao seu potencial de fogo nas sociedades avançadas:

Desde Descartes o ideal do conhecimento tem sido o conhecimento mecânico-causal [...] O ideal cartesiano do conhecimento das ciências mecânico-causais e matemáticas se estende também ao sujeito, à mesma *res cogitans*, e que esta foi projetada no sentido deste ideal para que se adeque ao que se deve realizar [...], de maneira que na moderna teoria do conhecimento se trata cada vez mais de representações mecânicas e maquinais acerca do sujeito. E como poderia se dizer que o ideal do sujeito científico e gnosiológico é a máquina, não é contraditório que se tenham finalmente projetado máquinas cuja diferença com o sujeito é extraordinariamente difícil de estabelecer. Desta maneira, as máquinas cibernéticas demonstram menos a unidade do homem com a máquina do que aquilo que objetivamente estabeleceu a crítica radical da teoria do conhecimento e do ideal antropológico cognoscitivo que subjaz em toda gnosiologia [...] Inclusive estas máquinas supõem como condição de sua possibilidade um sujeito lógico cognoscitivo, mais exatamente aquele sujeito lógico cognoscitivo, enquanto que, pelo contrário, este sujeito lógico cognoscitivo não supõe igualmente a existência de tais máquinas como vemos claramente na história (TF II, pp. 108-109)²⁶².

Em uma visão prospectiva ao contexto que originou a afirmação do filósofo, pode-se dizer que produções culturais tecnologicamente avançadas como as da atribuída arte no meio virtual continuam a reproduzir os modelos industriais de comunicação vigentes, mantendo ainda mais fortes as relações de dependência do sujeito com a produção fabril e com os setores privados de difusão, em conformidade com o apelo ideológico dos desempenhos econômicos alcançados. Como consequência, deriva daí uma arte que apresenta como resultado uma sonoridade mediana, uma imago reificada e uma *lettera* comunicante, ou seja, uma arte desartificada a qual a sociedade semiformada por tudo o que é funcional e estandardizado aceita como padrão. Ao afirmar que “a isso aspira com toda força a consciência pré-artística nas obras de arte”, Adorno indiretamente remete a

²⁶² *Tradução da autora a partir da edição madrilenha Taurus.

essa questão - a uma arte residual, já desprovida de sentido artístico -, afirmando que “essa qualidade é perceptível nos fenômenos dos quais se emancipou a experiência estética, nos relictos [vestígios] de uma arte de certo modo afastada da arte, a bem ou mal chamada inferior” (TE, p. 129).

Então, no que refere ao meio virtual importa averiguar o quanto a estética da aparência digital atribuída às novas matrizes técnicas resume o domínio de uma arte criada e consolidada no âmbito industrial exclusivo das trocas. Ao mesmo tempo, a análise sobre o como e o quanto as máquinas programadas por computador e equipamentos de automação - identificadas em geral como novas tecnologias - estão determinando a produção da arte e a subjetividade do sujeito industrializado, pressupõe a continuidade da crítica a uma ideia de tecnologia concebida no sentido ideológico, econômico e presumidamente científico. Também na arte no meio virtual, a máquina é o meio de produção característico da indústria cultural. Sob essa perspectiva, é importante lembrar que Adorno, mesmo no estágio das primitivas tecnologias computacionais, ainda pôde, igualmente de forma inicial, realizar a crítica a alguns aspectos atinentes à relação entre inteligência artificial, pensamento subjetivo e ética humana, sem perder de vista a dimensão dialética do embate que em potencial encerra tal encontro. Assim é que se referindo ao que ele denomina como “máquinas cibernéticas”, alude o filósofo:

Elas põem diante dos olhos das pessoas a nulidade do pensar formalizado, alienado de seu conteúdo objetivo, na medida em que são capazes de fazer melhor que os sujeitos pensantes algumas das coisas que constituíram o orgulho do método da razão subjetiva. Se aqueles se tornam apaixonadamente órgãos executores de tal formalização, cessam, virtualmente, de ser sujeitos. Assemelham-se às máquinas como cópias mais imperfeitas destas. O pensar filosófico só começa quando não se contenta com conhecimentos que se deixam abstrair e dos quais nada mais se retira além daquilo que se colocou neles. O sentido humano dos computadores seria o de aliviar tanto o pensamento dos vivos, que ganhassem liberdade para o saber que não se encontra já implícito (PS, p. 16).

Com isso, reafirmam-se os objetivos de analisar, sob a ótica de um estatuto próprio de realização, as possibilidades técnicas de produção e representação de obras de arte

criadas e difundidas no ambiente virtual da chamada realidade expandida, tendo em vista a possibilidade de que tal esfera de produção possa adquirir uma efetiva propriedade cultural. Afinal, ainda é necessário um sentido humano para a percepção do virtual. Alude-se, com isso, à necessidade de se conceber outra interpretação das bases sócio históricas da tecnologia na sociedade consagrada ao capital, com vistas à superação de seu estado hegemônico em um sentido progressista, em oposição à ideia de uma virtual desartificação da arte que pelo todo enuncia a condição de fragilidade tanto do público quanto das obras na sociedade tecnologicamente fortalecida²⁶³.

Concorre para isso o fato de que a suposta relação democrática entre arte e público na sociedade consolidada de forma desigual tem necessariamente como fundamento a medida de valor da arte aferida no âmbito das relações de troca. Uma arte que em si evoca “a associação com a conta bancária” (EM I-III, p. 295)²⁶⁴, como se refere Adorno. Decorre que, valorada enquanto produto, a arte perde seu valor artístico, se *desartifica*, valorizada como não-arte, afastando-se do público enquanto tal, podendo-se com isso dizer que a relevância da arte autônoma corresponde à sua irrelevância comercial para uma sociedade que já nada mais demanda a ela. Por sua vez o público - enquanto consumidor - busca em sua relação com a tecnologia a adaptação exitosa, nunca a crítica, significando, em outras palavras, que da tecnologia o indivíduo não espera nada que não seja o seu perfeito funcionamento na sociedade danificada. “A ambiguidade dos resultados da técnica avançada, que não se pode atenuar, confirma a ambiguidade do processo mesmo de racionalização progressiva” (EM VI, p. 504)²⁶⁵. Analogamente a um processo político de

²⁶³ No entanto, segundo Adorno “na sua fraqueza, a arte antecipa um espírito que só então poderia surgir. 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” (TE, p. 53).

²⁶⁴ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL: *Análisis de mercancías musicales* - do fragmento: *Especially for you*.

²⁶⁵ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL: *Sobre la praxis de la vida musical* - do fragmento: *La aguja y el surco*.

desobediência civil, é necessário um agir contrário à autoridade tecnológica imposta hegemonicamente à sociedade fragmentada, evocando uma ação conseqüente contra a destruição da qualidade da arte enquanto arte. A verdade da obra de arte é a sua ideia artística.

Segundo uma afirmação corrente, a sociedade do tempo presente é cada vez mais tecnológica, embora cada vez mais tecnológica de forma superficial. Em verdade, cada vez mais tecnologicamente adestrada para as trocas, a mentalidade do sujeito mercantil parece apresentar traços de irracionalidade comparados aos primeiros nativos dos agrupamentos sociais de antanho, “atirando pedras na lua” sob a ameaça daquilo que lhes oprime em um contexto de supressão das necessidades vitais. A isso aludem Adorno e Horkheimer ao afirmar que as práticas dos curandeiros foram substituídas pelas técnicas industriais. O sujeito privado é cheio de necessidades. Sob esse enfoque, reporta-se à impotência que os procedimentos tecnológicos hegemônicos impõem aos indivíduos, como um dos efeitos daquilo que Marx denominou “fetiche da mercadoria”. Ocorre que modernamente tal referência adquire sentido figurado, uma vez que as relações mercantis parecem vir assumindo, como segunda natureza, formas alternativas àquelas tradicionalmente circunscritas nos processos de troca, incorporando outros sentidos para a mercadoria que vão muito além daqueles que decorrem da posse física dos objetos. E no que respeita às obras de arte, tal relação se configura ainda de forma mais emblemática, sendo essa, assunto há muito presente nas sociedades modernas do capital.

Não coincidentemente, textos igualmente emblemáticos como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Benjamin, procuraram contribuir teoricamente para o entendimento da complexa questão do estado da arte submetida à tecnologia direcionada para o consumo e seus conseqüentes desdobramentos relacionais com a

sociedade²⁶⁶. Aliás, é a propósito revelador o que observa Adorno em artigo sobre o processo de reprodução técnica da música escrito em fins da década de vinte, antecedendo o ensaio de Benjamin quase em uma década:

A atualidade das máquinas falantes é discutível. A novidade de cada aparato espacialmente limitado faz dele um objeto comum da vida privada, o qual regula o consumo de arte do século XIX. A família burguesa se reúne ante o gramofone para desfrutar da música que ela mesma, diferentemente do que às vezes sucedia na família feudal, não pode executar (EM VI, p. 504)²⁶⁷.

Tal observação aponta para um dos polos da desartificação da arte, tão cara ao filósofo frankfurtiano, adstrito ao aspecto da “paixão pelo palpável” que implica na perda da capacidade de fruição artística dos indivíduos e na depreciação da própria arte submetida a processos mediatizados, confirmando a preocupação de Adorno com a questão desde o início de sua trajetória crítica. Da mesma forma, é também sob uma ótica crítica que Benjamin observa os processos de reprodução da arte, por assim dizer, recém-inaugurais à época, analisando, inclusive, as consequências decorrentes das mudanças na forma de sua percepção²⁶⁸. Com isso, o filósofo berlinense assinala que o fenômeno da reprodutibilidade não constituía em si algo novo, uma vez que “em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução” (Benjamin, 2012, p. 10), referindo-se, por exemplo, às inúmeras cópias manuais de quadros existentes feitas inclusive por estudantes de arte ao longo dos séculos. Mas, diferentemente, Benjamin deixa claro que o que se constituiu enquanto algo novo foi a reprodução seriada tecnicamente através de procedimentos

²⁶⁶ Detlev Schöttker, um dos reconhecidos pesquisadores da obra de Benjamin, em seus *Comentários sobre Benjamin e A obra de arte*, afirma que: “Walter Benjamin (1892-1940) foi um dos primeiros autores a tratar da mudança nas formas de arte e na experiência em virtude da influência das mídias. Grande parte de suas reflexões e visões a respeito disso foi reunida em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1935. Embora pequeno, com quarenta páginas impressas, esse estudo abrangente da história e da estética passou a ter o *status* de uma das obras mais importantes do século XX [...]” (Schöttker, cf. *Benjamin e A obra de arte: técnica, imagem percepção*, p. 41).

²⁶⁷ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL: *Sobre la praxis de la vida musical* - do fragmento: *La aguja y el surco*.

²⁶⁸ Ainda, segundo Schöttker, “Benjamin fez das mudanças na percepção o fundamento para uma teoria das mudanças na arte. É justamente essa articulação entre teoria da arte e teoria da percepção que torna as reflexões de Benjamin um momento de inflexão na história da estética” (Schöttker, cf. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, p. 43).

mecânicos, potencializada pelas dinâmicas mercadológicas inerentes. Com efeito, ao pretender “ser úteis para a formulação das exigências revolucionárias” (op. cit., loc. cit.) da arte, as análises de Benjamin apontam, de fato, para questões que transcendem aquela época, ao mesmo tempo em que insinuam respostas para dilemas da arte industrial de hoje, com certeza ainda consequentes para a sociedade tecnologicamente avançada do capitalismo tardio.

Entre tais dilemas, pode-se dizer que figura a questão do meio virtual na arte e tudo o que decorre de tal procedimento, incluindo a antiga esfera da reprodutibilidade técnica, desta vez sob a ótica da supressão dos suportes físicos, ou melhor dizendo, através de suportes virtuais. Não se constituindo enquanto algo, mas sim como representação de algo, o virtual reintroduz a questão da relação entre meios e fim em outro plano de discussão. Se antes a ação criativa do artista estava circunscrita diretamente à obra, diferentemente, na era da interatividade computacional sua subjetividade passa a ser mediada por sistemas de inteligência artificial, centralizando os procedimentos criativos de forma igualmente intermediada. Ainda assim, apesar da crítica concebida de forma antagônica à ênfase dada à tecnologia em sentido consensual, é necessário analisar a questão sob a ótica dialética, lembrando, por exemplo, o que afirma Adorno sobre o aspecto ideológico que tende a separar as esferas técnica e estética, caracterizado enquanto um sintoma da relação, por assim dizer, desartificada de certos estratos sociais com a arte:

Em sentido global, a relação entre fim e meios é mais complexa do que ela descreve. A palavra ‘fim’ é equívoca. Significa a subsunção da obra de arte tanto a usos heterônomos quanto a seu sentido imanente, para o qual os meios atraem e reúnem. O fato de que a arte da era burguesa tenha se desvincilhado do referencial ritualístico que lhe era exterior, ou mesmo de fins sociais, buscando seu fim em si mesmo, em sua própria verdade, não significou o fim da tensão entre meios e fim, ao contrário, tendo aumentado essa tensão juntamente com a falta de sentido dos meios sem qualidade (EM I-III, p. 199)²⁶⁹.

²⁶⁹ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Criterios de la nueva música*.

Com isso, o filósofo evoca aquilo que ele denomina como “nova sensibilidade”, ou seja, um “estado ideal [...] no qual a objetividade estética coincide com a tecnológica” (EM I-III, p. 189)²⁷⁰, ou em outras palavras, uma dialética determinada entre fim e meios, contraposta à visão burguesa de arte perpetuada pela indústria da cultura, que tende a polarizar espírito e técnica em termos antagônicos. Para a sua consequência, Adorno considera que o momento crítico da arte é o artista mesmo quem o objetiva, desempenhando uma função no estado das forças produtivas e contrapondo-se ao contínuo processo de depreciação da qualidade da arte que, mediante procedimentos adversos à sua própria natureza, culmina em sua desartificação. A propósito, é também sob esse ponto de vista que a análise do ensaio de Benjamin ainda guarda significado relevante, uma vez que o referido trabalho ainda abre possibilidades reais de se pensar a produção e representação virtual da arte no tempo presente. Nesse contexto, analisar tais processos significa refletir sobre a dialética entre aproximação e distanciamento de ambas as esferas vistas enquanto polo subjetivo que sobrevive objetivamente, podendo o procedimento virtual ser enunciado, em outras palavras, por uma sentença emblemática de Marcuse citada por Adorno: “O que não existe, mas se anuncia na realidade” (Marcuse apud Adorno: CCS I, p. 101)²⁷¹.

Ao afirmar que desde épocas remotas a obra de arte sempre foi objeto de reprodução²⁷², Benjamin, no entanto, diferencia o que na Antiguidade resumia a reprodução manual daquilo que na era moderna a reprodutibilidade se tornou em termos mecânicos, possibilitando produzir objetos em grande escala, de forma seriada. Chama a

²⁷⁰ *Idem a nota anterior.

²⁷¹ *Tradução da autora a partir da edição madrilhenha AKAL: *Prismas* - do fragmento: *Aldous Huxley y la utopía*.

²⁷² Sobre a questão, lembra Benjamin que “os gregos só conheciam dois métodos de reprodução técnica de obras, a fundição e a cunhagem. As únicas obras que reproduziram em série foram os bronzes, as terracotas e as moedas. Todas as outras consistiam em exemplares únicos, que não podiam ser tecnicamente reproduzidos” (Benjamin, 2012, p. 10).

atenção ainda, para o fato, por assim dizer curioso, de que, se na Modernidade uma cópia produzida manualmente pode conotar ato de falsificação, diferentemente, as cópias fabricadas de forma mecânica adquirem o *status* próprio de reproduções, assumidas no sentido mesmo de algo não autêntico e exatamente por isso valorizadas pela sua condição não original. Atribui-se a isso, segundo Benjamin, o fato de que “a reprodução técnica se mostra mais independente em relação ao original do que a reprodução manual”, uma vez que, por exemplo, “ela pode salientar aspectos do original que não são acessíveis ao olho humano, mas somente à objetiva ajustável, capaz de escolher livremente determinados ângulos” (Benjamin, 2012, p. 12), remetendo mais uma vez à questão funcional do caráter de interatividade entre o sujeito e a arte. Nesse sentido, a ideia de original adquire sentido restrito e mais limitado do que uma cópia técnica repleta de últimos recursos e, portanto, mais valorizada em termos de funcionalidade.

No que respeita à arte no meio virtual, a afirmação de Benjamin encontra eco, podendo, em tese, ser aplicada em sentido análogo àquilo estabelecido nos termos das já citadas mudanças na forma de percepção da arte, ou melhor dizendo, àquilo que possibilita um olhar “técnico” mais “aperfeiçoado”, que supera o olho humano, potencializando aspectos perceptivos antes inacessíveis de um original. O virtual é visão alternativa da realidade como aquilo que aparece. Por outro lado, pode-se perguntar se no âmbito da virtualidade técnica a questão estabelecida entre objeto original e sua cópia se apresenta no mesmo sentido do anteriormente estabelecido, uma vez que a produção virtual, diferentemente de uma real, pode ser melhor definida como uma representação intangível de algo tangível, ou em outra acepção, uma imagem irreal da ideia de algo real. Com efeito, uma produção virtual é aparição, representação técnica de um produto real e não uma sua reprodução. Indiferente ao *hic et nunc* benjaminiano, à arte no meio virtual, isenta de aura, não cabe um processo de duplicação em termos de obra, sendo possível dizer que

o virtual, essencialmente, não visa à unicidade de um original, mas sim à representação de uma imagem original, sendo isso o que define a sua autenticidade. A arte no meio virtual é representação não fixada em um objeto. Constituída por uma ideia, por assim dizer, modificada de aura, esta arte pressupõe o uno em si, mas como representação não corpórea de algo, substituindo uma unidade física real por uma imagem representada do real. A arte é representação da realidade e a virtualidade na arte a sua representação.

29 - Os primórdios da interatividade computacional

Para uma definição etimológica do termo, diz-se que virtual, em sua raiz latina *virtus*, significa virtude, reportando-se à ética daquilo que em potencial deve ou não ser realizado. Originado pelos vocábulos *vis* e *viris*, o adjetivo virtual remete também à palavra força, ligado à aceção masculina assinalada pela palavra viril, ou seja, potente, remetendo àquilo que pode ser feito. Já em um sentido comum, o termo, como se sabe, remete no universo informático àquilo que existe como simulação, imaterial, sem efeito real, criado por sistemas numérico-matemáticos de computação, significando, no dizer de Philippe Quéau, que por definição “as técnicas de representação virtual são essencialmente digitais” (Quéau, 1995, p. 20). Em suma, uma simulação eletrônico-matemática que proporciona uma imagem sintética, virtual, abstrata:

Diferentemente das técnicas basicamente analógicas, como a fotografia, ou o vídeo, as imagens digitais não participam diretamente do real. São inteiramente criadas pelo homem, ou mais exatamente, por manipulações simbólicas, linguagens lógico-matemáticas, modelos. Esta é a razão tanto de sua força quanto de seu limite” (Quéau, 1995, p. 20)²⁷³.

Tido como meio de progresso técnico, de acordo com as palavras do teórico da arte italiano Roberto Diodato, “enquanto o ambiente virtual se desenvolve na interatividade com o usuário, virtual significa a configuração dinâmica de forças que têm uma tendência intrínseca em atualizar-se em formas não totalmente pré-constituídas” (Diodato, 2011, p.

²⁷³ *Tradução da autora a partir da publicação em língua espanhola Paidós.

29). Nesse sentido, os sistemas de criação virtual proporcionam a imersão em modelos de imagens abstratas, determinando formas não reais de representação da realidade manipuladas pelo homem, sendo a imersão o procedimento chave para a compreensão desse processo.

Deste ponto de vista, obviamente, o processo virtual-atual não corresponde ao processo de realização do possível, se entendido como a materialização de uma forma pré-existente, ou seja, como a constituição de uma substância, por mais dinâmica que esta seja (Diodato, 2011, p. 29).

Sob essa mesma ótica, Quéau, em consonância com Diodato, irá contribuir com a afirmação do teórico italiano ao argumentar que “o virtual é um estado do real e não o seu contrário”, entendendo, por conseguinte, que “há virtual no real”. Sob essa ótica, ao considerar o “virtual” como parte daquilo que é determinado em um processo de interação com o “real”, Quéau fundamenta sua concepção tendo como base a própria utilização da consagrada expressão “realidade virtual”, justificando e legitimando assim este próprio enunciado. E, se reportando também à etimologia do termo “virtual” - do vocábulo *viris* -, conclui: “o virtual é o princípio ativo, o que revela a potência escondida do real” (Quéau, 1998, p. 158)²⁷⁴, remetendo diretamente à discussão ética do que pode ser feito.

Por sua vez, Oliver Grau chama atenção para a necessidade de “uma análise histórico-artística do conceito de imersão”, buscando contribuir para “uma visão histórica da ideia de realidade virtual” (Grau, 2007, p. 19), no contexto de criação de uma, por assim dizer, chamada arte imersiva.

Até o momento, a arte digital ainda existe em estado de limbo, bastante parecido com o da fotografia antes de Stieglitz^[275]. A evolução da mídia da ilusão, em sua longa história, completa-se agora com uma nova variedade tecnológica; essa

²⁷⁴ Cf. *Les voirs virtuelles du savoir*. Em: *Costruzione e appropriazione del sapere nei nuovi scenari tecnologici. Pubblicazioni dell'Istituto Suor Orsola Benincasa*. Organizado por Agata Piromallo Gambardella.

²⁷⁵ Alfred Stieglitz é considerado um dos maiores fotógrafos artísticos dos EUA. Nascido em Nova Jersey em 1864, de origem judaica alemã, em 1881 foi concluir sua formação na Alemanha, onde estudou química fotográfica. Amante das artes em geral, inicialmente foi influenciado pelo Impressionismo e Simbolismo, envolvendo-se posteriormente, a partir da segunda metade do século XX, com os movimentos Cubista e Dadaísta. Utilizando técnicas até então singulares, trabalhava com os negativos fotográficos lançando mão da pintura e outros procedimentos plásticos, intervindo artisticamente nas imagens originais registradas, tendo sido o primeiro fotógrafo a expor suas obras em um museu [Nota da autora].

mídia da ilusão, contudo, não pode ser plenamente compreendida sem sua história. Com o advento das novas técnicas para gerar, distribuir e apresentar imagens, o computador transformou a imagem e agora sugere que é possível “entrar” nela (Grau, 2007, p. 19).

Conforme a sugestão de Grau, rastreando a história recente nota-se que a palavra “cibernética” foi utilizada em 1948 pelo matemático estadunidense, Professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), Norbert Wiener, em seu livro, *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and Machine*, como forma de nomear uma pretendida nova ciência voltada para o estudo de fenômenos naturais e artificiais tendo como base a teoria do controle e comunicação de seres vivos e máquinas nos processos sociais. Partindo da palavra *Kubernetes* (κυβερνητικός) e de seu significado grego de timoneiro ou piloto de uma embarcação, Wiener, ao que parece sem saber, se refere a um termo que Platão utiliza em *Gorgias* e *Político* como analogia à arte (*téchne*) de dirigir ou governar a *polis*. Assim é que aludindo à arte de nadar, em *Gorgias*, Sócrates, rebatendo Cálicles, afirma:

Se a consideras sem valor, vou indicar-te outra mais importante, a arte do piloto, que não somente salva dos maiores perigos a alma dos homens [...], um serviço tão grande de salvar, como disse, o passageiro, a mulher, os filhos e seus bens, ao deixá-los no porto cobrará, quando muito, duas dracmas, e o indivíduo que possui essa arte e que realizou tudo isso desembarca e passeia na praia perto do navio, com aparência modesta (511a).

E em *Político*, a personagem de o Estrangeiro dialogando com Sócrates, o jovem, ao tecer considerações acerca do político real e como ele deve proceder na arte (*téchne*) de governar, sentencia:

Quem quer que procure estudar a arte náutica e a ciência da navegação, as regras da saúde, a exatidão da medicina sobre os ventos frios e quentes, fora das leis escritas, tornando-se conhecedor desses assuntos, não poderia, em primeiro lugar, ser chamado médico ou piloto e sim, visionário e sofista fraseador [...] Pois não temos o direito de sermos mais sábios que as leis nem ignorar a medicina, a higiene, a arte náutica e a navegação, sendo permitido, a quem quiser, aprender os preceitos escritos e os costumes tradicionais (299 b-c).

Certo é que, em seu livro, *Cibernética e sociedade: o uso humano dos seres humanos*, Wiener, desenvolveu as bases para o desenvolvimento da cibernética como se

conhece hoje, compreendendo “o estudo das mensagens como meio de dirigir a maquinaria e a sociedade, o desenvolvimento de máquinas computadoras e outros autômatos como tais” (Wiener, 1954, p. 15). Segundo o próprio autor, desde fins da Segunda Guerra Mundial ele vinha trabalhando com teoria das mensagens, mais especificamente a teoria da transmissão de mensagens da engenharia elétrica, compreendendo a teoria das mensagens como uma teoria das probabilidades:

Até recentemente, não havia palavra específica para designar este complexo de ideias, e, para abarcar todo o campo com um único termo, vi-me forçado a criar uma. Daí “Cibernética”, que derivei da palavra grega kubernetes, ou “piloto”, a mesma palavra grega de que eventualmente derivamos nossa palavra “governador”. Descobri casualmente, mais tarde, que a palavra já havia sido usada por Ampère com referência à ciência política e que fora inserida em outro contexto por um cientista polonês; ambos os usos datavam dos primórdios do século XIX (Wiener, 1954, p. 15).

A cibernética teve seu período áureo durante as primeiras décadas que sucederam a Segunda Guerra Mundial, declinando pouco a pouco nos anos seguintes, devido, segundo se atribui, ao fato de suas ideias terem sido consideradas demasiadamente difusas e residuais. De qualquer forma, não deixa de chamar atenção o caráter de objetividade que cerca a filosofia, por assim dizer, que fundamentou a elaboração da cibernética, notadamente presente, por exemplo, no título original em inglês do citado livro de Wiener: *The human use of human beings*, bem como no subtítulo de sua obra citada anteriormente, de 1948, assinalando o “*controle e comunicação de seres vivos e máquinas*” nos processos sociais.

No entanto, pode-se dizer que sua derrocada se deveu principalmente ao advento daquilo que é considerado como o primeiro computador já criado, ou seja, a chamada *máquina de Turing* que atuava na formalização do conceito de algoritmo e computação de dados. Concebida teoricamente pelo matemático londrino Alan Turing²⁷⁶ em fins dos anos

²⁷⁶ Depois de formado, o jovem matemático, criptoanalista e cientista da computação, Alan Turing empreendeu esforços para criar uma máquina automatizada que, a partir da lógica humana, solucionasse

trinta, uma versão física de sua máquina computadora foi construída para uso militar no início da década de quarenta com o objetivo de quebrar os códigos de mensagens secretas criptografadas pela máquina eletromecânica denominada *Enigma*, inventada e patenteada no ano de 1918 pelo engenheiro eletromecânico alemão Arthur Scherbius, com fins inicialmente comerciais. A versão utilizada pelas forças militares da Alemanha nazista durante a II Guerra Mundial foi uma adaptação aperfeiçoada da original, que permitia a codificação e decodificação de mensagens de forma automática. Por sua vez, a Máquina de Turing, intitulada por seu criador como *Colossus*, também conhecida como máquina universal, que decifrou os códigos *Enigma* durante a Segunda Grande Guerra, tinha funções determinadas por um programa armazenado dentro de um cartucho de memória (*software*), um modelo restrito de computador cujas operações se restringiam apenas a aspectos de funcionamento lógicos. Ainda assim, considera-se que a sua invenção contribuiu de forma efetiva para a criação de microcomputadores, tornando-se um protótipo dos computadores modernos.²⁷⁷

Como se sabe, apenas algumas décadas após o desenvolvimento da Máquina de Turing, a internet, originalmente nomeada como ARPAnet - *Advanced Research Projects Agency* -, iniciou-se como uma rede de computadores nos anos de 1960, numa reação dos Estados Unidos à conquista tecnológica da então União Soviética com o lançamento do primeiro satélite artificial, o *Sputnik 1* (marco da ciência que possibilitou o acesso de informações valiosas aos cientistas modernos). A partir de então, agências e Universidades nos EUA criaram redes próprias, sendo a da Universidade de Stanford a primeira a

diferentes cálculos representados por algoritmos, exibidos no formato de instruções a serem processados de forma mecânica.

²⁷⁷ A Máquina Turing, ainda nos dias de hoje, é utilizada na ciência da computação como uma prodigiosa ferramenta de pesquisa e ensino, por ser uma forma fácil e eficaz de demonstrar o que acontece em CPUs.

conectar computadores em locais separados, deixando cair por terra a versão que enfatizava somente a vertente militar de sua criação.

Em 1962, o psicólogo e cientista da computação estadunidense, Joseph Licklider, do Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), primeiro diretor do *Information Processing Office* (IPTO), já falava em termos da criação de uma “Rede Intergaláctica de Computadores” (*Intergalactic Computer Network*). À época, o que não se sabia é que se dava início ao que se considera o maior fenômeno midiático do século XX com o estabelecimento de um meio de comunicação em massa que em apenas quatro anos conseguiria atingir aproximadamente 50 milhões de pessoas. Em 1981, a *National Science Foundation NetWork* expandiu a ARPAnet em nível nacional com vistas ao desenvolvimento da pesquisa científica por computadores. A ARPAnet adotou o sistema técnico denominado Protocolo de Controle de Transmissão (*Transmission Control Protocol* - TCP) que permitia que o tráfego de informações fosse encaminhado de uma rede para outra, separando-se da rede militar (MILnet) por meio de um subsistema de uso público voltado para pesquisas.

Todas as redes conectadas pelo endereço IP na Internet - infraestrutura que conecta todos os pontos de uma rede - começaram a se comunicar e, assim, tal subsistema foi projetado conectando diferentes computadores. A *National Science Foundation NetWork* (NSFNET), programa de financiamento da internet patrocinado pela *National Science Foundation* (NSF), acabou se tornando um recurso vinculado aos centros de supercomputação dos EUA, com capacidade de dar vazão a grandes fluxos de dados, conectando pesquisadores a redes regionais e, a partir daí, para aproximadamente 200 redes subsidiárias. A transição da ARPAnet para o protocolo de sistema público através de IP se deu em 1983, acelerando o crescimento da demanda do uso tecnológico de conexão na internet.

Com isso, a ARPAnet disseminou-se rapidamente não só entre as Universidades e sistema de ensino médio nos EUA, mas também a serviço do desenvolvimento do comércio e da indústria, por meio de provedores de serviços. Em 1989, Tim Berners-Lee, do CERN, criou o conhecido protocolo de transferência de hipertexto, *HyperText Transfer Protocol* (http), uma padronização que deu às diversas plataformas de computadores a capacidade de acessar sites de internet, permitindo o envio de dados criptografados que possibilitaram o início de transações comerciais. Por esta razão, Berners-Lee é lembrado como o pai da Rede Mundial de Computadores - *World Wide Web* (www). Com isso, a *National Science Foundation NetWork* assumiu o papel de *backbone* (espinha dorsal) de toda a rede naquele país, sendo a ARPAnet gradualmente extinta a partir de 1990.

O navegador da Web *Mosaic*, criado em 1993 na Universidade de Illinois Urbana-Champaign foi o elemento-chave desenvolvido pela *National Science Foundation Network*, sendo a primeira *web browser* a ser usada no Windows (além do UNIX), que abriu a navegação na net para o público em geral, apresentando imagens alinhadas com textos e possibilitando o surgimento das várias outras interfaces gráficas que conhecemos hoje, capaz de processar diversas linguagens como, por exemplo, a barra de endereço virtual URL (*Uniform Resource Locator*), em português conhecida como *Localizador Padrão de Recursos*, bem como outras opções de retorno/avanço/reinício para a adequada visualização de páginas da Web pelos usuários.

A partir de 1995, os provedores criaram pontos de acesso de rede que permitiram que o comércio com fins lucrativos pela internet fosse desenvolvido. Com isso, a internet deixou de ser um mero e pouco conhecido recurso de pesquisa, tornando-se um fenômeno tecnológico utilizado por mais de quatro bilhões de pessoas em menos de sessenta anos. Segundo o sociólogo italiano Alessandro Dal Lago, em meados do ano de 2016 a Internet nos EUA contava com 287 milhões de usuários, totalizando 85% da população,

quantificação essa que representava à época 1,8% dos usuários de todo o mundo, deixando antever um quadro situacional que vai muito além do desenvolvimento da pesquisa e da informação: “No mercado da Web, o que importa é a venda - e, portanto, a livre circulação de produtos, independente do seu significado ideológico”, demonstrando o enorme potencial da Web voltado para transações comerciais em nível global: “O controle de nossa identidade como consumidores tem, de fato, propósitos puramente econômicos, tornando-se uma espécie de marketing global” (Dal Lago, 2017, p. 17).

Por sua vez, Oliver Grau, sob a ótica da produção e difusão artística, procura antecipar os caminhos que a internet poderá percorrer e a função que deverá desempenhar em um futuro próximo, ao afirmar que “assim que a internet estiver capacitada, estarão disponíveis *online* os espaços imagéticos que atualmente só podem ser vistos sob a forma elaborada e dispendiosa de instalações em festivais ou museus de mídia” (Grau, 2007, p. 32). E buscando fundamentar sua afirmação, explica:

A realidade virtual não ocupa mais as manchetes de jornais, mas se tornou um projeto de pesquisa de alcance mundial [...]. A expressão “realidade virtual”, que é em termos um paradoxo, uma contradição, descreve um espaço de possibilidade ou impossibilidade formado por estímulos ilusórios dirigidos aos sentidos. Em contraste com a simulação, que não precisa ser imersiva e refere-se essencialmente ao factual ou ao possível sob as leis da natureza, a estratégia de realidade virtual de imersão formula o que “é dado em essência”, um “faz de conta” plausível, que pode instaurar espaços utópicos e fantásticos (Grau, 2007, pp. 32-33).

Com isso, o autor se refere à ideia de que em um dito espaço virtual, ou seja, de ilusão, o observador em estado imersivo é tomado por uma ilusória impressão espacial, impressão essa pressuposta por sua imaginação. Em outras palavras, afirma que a condição do “estar” em um ambiente virtual é consequência de um ato vivenciado - não presumido - unicamente em pensamento ou, por assim dizer, pela imaginação:

Falamos do sentido original da palavra alemã para imagem, *Bild*, com sua raiz etimológica germânica *bil*, cujo significado refere-se menos ao pictórico e mais à essência de viver; um objeto de poder no qual reside o irracional, o mágico e até o espiritual, que não pode ser possuído ou controlado pelo observador (Grau, 2007, p. 34).

E Dal Lago, em uma perspectiva crítica, se reporta à questão dessa vez assinalando a determinação de caráter ideológico que envolve tal universo, dimensionando a função comportamental que os sistemas midiáticos computacionais desempenham na formação do caráter dos usuários expostos a situações de imersão interativa: “O mundo da rede produz uma ilusão de independência à qual uma submissão inconsciente é associada”. A propósito, sobre a suposta tendência de atribuir caráter condicionalmente emancipatório à interatividade computacional, vale lembrar a ponderação de Dal Lago segundo a qual “os cidadãos sempre tiveram o papel passivo de espectadores, mesmo quando ativamente interessados” (Dal Lago, 2017, p. 17). De acordo com o sociólogo, a liberdade de expressão nas esferas midiáticas computacionais é condicionada por um conjunto de pressupostos (linguagens e protocolos da Web, algoritmos de busca, motores, etc.) os quais leva o usuário a não expressar opiniões de forma neutra.

A sobreposição de liberdade de movimento e condicionamento sistêmico na rede tem sido definida sugestivamente como uma espécie de "aquário", ou seja, um ambiente artificial no qual nadamos de forma enganosamente livre, quando na verdade nos movemos a serviço de interesses que nos são desconhecidos [...]. No “aquário” digital, que é basicamente um microcosmo desencadeado por tecnologias incompreensíveis, o sujeito pode acreditar que está se movimentando de forma livre e criativa, ignorando que seu espaço de movimento só é possível se controlado pelos donos da Web (Dal Lago, 2017, pp. 16-19).

E ao indagar sobre a predominância do universo virtual frente ao real, Dal Lago avalia que a permanência de tal condição deverá prevalecer “pelo menos até o estabelecimento da rede como um ambiente social mais qualificado”, uma vez que, enquanto “esfera artificial e programada de ‘liberdade’ comunicativa” pode-se dizer que é inerente ao conceito de virtual “a ilusão produzida pela própria natureza da Web” (Dal Lago, 2017, pp. 14-17). Sob outra ótica, Roberto Diodato diz que em um ambiente virtual, criado eletronicamente por uma máquina de informática, não se aprende pelo método tradicional de estudo científico, mas sim pelo chamado procedimento de imersão, “que pode provocar experiências perceptivas no usuário”.

Além disso, segundo o autor italiano, “a imersão pode se dar, e de fato se dá, mas como qualidade de uma experiência inconfundível daquela que consideramos «real»” (Diodato, 2011, p. 26), ou em outras palavras, por uma experiência de interatividade “virtual”, sendo o procedimento de imersão medido pela qualidade dessa experiência do usuário. Em outras palavras, o nível de imersão se dá de acordo com o nível da interatividade e quanto maior essa interatividade, mais qualificada a imersão. Com isso, o autor italiano alude ao fato de que, enquanto um procedimento análogo à comunicação, a interatividade, ou seja, “a possibilidade de manipular a própria perspectiva convertendo-a em um lugar de experiência se conjuga com a possibilidade de aprender por imersão”, processo esse que se dá através da “apropriação de pontos de vista de outros usuários” (Diodato, 2011, p. 32), denotando claramente o procedimento inerente à comunicação em geral de “simetria entre intercambiáveis emissores e receptores”, assinalado em particular por Rodrigo Duarte ao posicionar-se “contra a potencial banalidade embutida no conceito de comunicação” (Duarte, 2008, pp. 9-12) ligado à arte.

30 - A metáfora do virtual

Com efeito, pode-se dizer que em relação à arte no meio virtual a estrita acepção comunicacional inerente à interatividade corresponde diretamente a uma implícita condição de perda do significado da obra de arte, ou seja, a sua desartificação, dado o absoluto predomínio do aspecto comunicativo em detrimento da própria existência da expressão. Por oportuno, objetivando esclarecer sobre a diferenciação estabelecida entre uma obra de arte real em relação àquela no meio virtual, Diodato argumenta:

Uma obra de arte qualquer existe somente na fruição e na interpretação, mas isso diz respeito à esfera do significado e de sua definição, certamente múltipla e tendente ao infinito [...]; permanece como mera coisa, enquanto disponibilidade, como presença potencialmente ao alcance da mão, dotada de qualidades fenomênicas [...]. Ao contrário, o corpo virtual emerge como tal somente na interatividade. Portanto, não tem uma essência de simulacro (Diodato, 2011, p. 26).

A propósito, sobre o conceito de simulacro o filósofo e teórico da arte italiano Mario Perniola afirma que, sendo “a imagem de algo que não existe”, ele não se constitui enquanto uma imagem pictórica que reproduz um modelo externo, e sim uma imagem que em si dissipa e transforma a original. Assim, afirma Perniola:

O conceito de simulacro implica tanto na rejeição de um protótipo externo quanto na tentativa de considerar a imagem como protótipo: portanto, está relacionado às técnicas de reprodução industrial da imagem [...]. O conceito de simulacro, entendido como uma construção artificial sem um original e inadequado para constituir, como a própria obra de arte, um original, encontra as condições de plena realização nos *mass-media* contemporâneos (Perniola, 1983, pp. 127-128).

Por sua vez, Diodato alude que o virtual, não sendo a reprodução de uma obra de arte real, mas sim a sua representação, se constitui como um “corpo-*sutil*, entidade híbrida objeto-imagem, e sua aparência, seu existir-come imagem, é por essência interativa” (Diodato, 2011, p. 79), diferindo-se em tudo do simulacro caracterizado enquanto construção artificial e relacionado, como afirma Perniola, propriamente às técnicas de duplicação industrial.

O corpo virtual é interação, evento determinado precedido por estruturas diferenciais: corpo dotado de prótese, síntese viva de orgânico e inorgânico, e memória informática. Está determinado, mas não como o ente que habitualmente chamamos objeto empírico; ao contrário, está determinado como imagem, como complexo de qualidades perceptivas por meio de próteses. Tais imagens podem ser ou não reconhecíveis, mas não interpretadas como *imagens de*, ou seja, enquanto a sua natureza tem uma relação de semelhança, não são cópias ou simulacro, mas como qualquer ente, têm relações de analogia e distinção (Diodato, 2011, p. 110).

Sob essa ótica, pode-se dizer que a representação é uma referencia relacional que leva em conta, no que tange à imagem, a ocorrência de seu reflexo, invertido, sendo mais do que propriamente a sua aparência, ao contrário de uma reprodução, constituída em um ambiente físico enquanto imagem exata de um original percebido na realidade. Voltando à questão, Diodato, ao rejeitar o conceito de simulacro, afirma que a representação do virtual, em sua aparência, se dá em um sentido não imitativo de mimese, uma vez que a

imagem digital não é simplesmente “*imagem-de*”, ou seja, a reprodução de uma imagem.

Em outras palavras:

Não é só mimese de coisa ou de imagem, e, portanto não tem uma essência de simulacro; nem tampouco, como se diz, é ícone ou imagem originária [...]. Portanto, a imagem digital, ao menos em sua caracterização mais efetiva, não é propriamente imagem, mas *corpo-sutil*, entidade híbrida objeto-imagem, e sua aparência, seu existir-como imagem, é por essência interativa (Diodato, 2011, p. 79).

A partir da constatação de que “o uso da interatividade como variável em investigações empíricas aumentou drasticamente com o surgimento de novos canais de comunicação, como a rede mundial de computadores” (Kiousis, 2002, p. 355)²⁷⁸, para teóricos do chamado ramo da comunicação avançada, como, por exemplo, Eduard J. Downes, Sally J. McMillan, Sheizaf Rafaeli e Spiro Kiousis²⁷⁹, em sentido geral, entende-se por interatividade uma forma de comunicação em ambientes mediados por computador, com vistas tanto ao monitoramento de informações quanto a direcionamentos comunicacionais, em uma acepção invariavelmente associada às atuais tecnologias computacionais. Sob outro aspecto, a interatividade caracteriza também a habilidade de influenciar pessoas ou grupos a partir de estímulos relacionais tanto de forma direta quanto indireta, sendo ambas as acepções circunscritas a ações de comunicação mediada, podendo ser aplicadas não somente às esferas empresariais, mas também políticas, entre outras.

Não se diferindo no fundamental, constata-se que ambas as instâncias - ligadas a relações de troca e voltadas para o controle e administração tanto de recursos constantes quanto de variáveis - apresentam funções comunicacionais, ou em outras palavras, interativas comunicacionais por meio de geração de conteúdos. Ainda, segundo os teóricos da CMC (Comunicação Mediada por Computador), o campo da interatividade é

²⁷⁸ Cf. *Interactivity: a concept explication. New Media & Society*, vol. 4 (3), pp. 355-383.

²⁷⁹ Respectivamente, professor de filosofia da comunicação de massa, da Escola de Comunicação da Universidade de Boston; Professora de publicidade e relações públicas, da Escola de Comunicação & Informação da Universidade do Tennessee; Professor de Comunicação mediada por computador e Reitor da Escola de Graduação em Administração de Empresas, da Universidade de Haifa, em Israel e Professor de relações públicas e Reitor da Faculdade de jornalismo e comunicação da Universidade da Flórida.

caracterizado pelo estabelecimento dos seguintes fatores distintos, mas sincronizados em termos operacionais: função comunicacional (nível de controle, desempenho e proposição), estrutura tecnológica (aplicação de múltiplas formas de comunicação mediada por computador) e percepção dos indivíduos (análise dos níveis de relacionamento entre grupos), fechando um ciclo sistêmico.

Apesar do nível hierárquico de organização racional apresentado, Sheizaf Rafaeli afirma que “interatividade é um termo amplamente utilizado de forma intuitiva, sendo um conceito não muito bem definido” (Rafaeli, 1988, p. 110)²⁸⁰, afirmação essa corroborada em parte por Downes e McMillan nos seguintes termos: “a literatura sobre interatividade inclui muitos pressupostos e algumas definições, mas poucas ferramentas para operacionalizar o conceito de interatividade em ambientes mediados por computador” (Downes & Mcmillan, 2000, p. 157)²⁸¹, confirmando não somente o caráter empírico atribuído à interatividade, mas sobremaneira a sua inserção absoluta no âmbito da comunicação e informação ligado à administração do mundo do capital.

Segundo Rafaeli, “o estudo da interatividade faz parte da evolução da ontologia e da epistemologia da tecnologia da comunicação em geral e do computador como mídia em particular” (Rafaeli, 1988, p. 112). E aludindo ao fato de que “o estudo das novas relações de comunicação, incluindo o das novas mídias, seus usos e públicos dirigidos, estão adquirindo um amadurecimento, partindo de um estado não refinado de relatividade para um empreendimento mais focado”, o teórico afirma que “a interatividade se apresenta sob uma espécie de viés de interação social”, sendo “interatividade quintessencialmente um conceito de comunicação [...] difícil de descrever sem apertos de mão” (Rafaeli, 1988, pp. 112-113).

²⁸⁰ Cf. *Review of Communication Research: Advancing Communication Science*, vol. 16, pp. 110-134.

²⁸¹ Cf. *New Media & Society*, vol. 2, 2ª edição, pp. 157-179.

O construto de interatividade aborda progressivamente os seus “ques” (intervenção completa), “quens” (grandes e experientes usuários, consumidores experientes, inovadores) e suas razões de ser (várias tecnologias e diversas qualidades: complexidade, consistência, concisão, custos e assim por diante). No cumprimento desses requisitos, a interatividade é como algumas outras áreas de interesse na nova literatura da tecnologia da comunicação (orientação temporal da mídia, graus de controle do fluxo de comunicação, tarefas versus viés socioemocional de um meio, propriedades de busca de informações de uso da mídia) (Rafaeli, 1988, pp. 112-113)²⁸².

Assim é que Rafaeli identifica a interatividade como uma construção teórica que lida com as origens do fascínio e atração inerentes a grupos relacionados à mediação por computadores, contribuindo para o esforço de uma definição que abarque a amplitude do campo a ser delineado. De qualquer forma, o autor irá inicialmente definir, em um sentido não muito claro, a interatividade como “uma expressão da extensão que, em uma dada série de relações de comunicação, qualquer terceira (ou última) transmissão (ou mensagem) está relacionada ao grau em que as trocas anteriores se referem a transmissões primeiras”, posteriormente redefinindo o conceito em termos menos enigmáticos, ou seja, como “a extensão na qual as mensagens em uma sequência se relacionam umas com as outras e, especialmente, a extensão na qual as mensagens posteriores se referem de forma relacional com as mensagens anteriores” (Downes & McMillan, 2000, p. 159).

Por sua vez Downes e McMillan, baseados em conceitos encontrados na literatura específica sobre o tema, realizam pesquisas de opinião junto a indivíduos envolvidos com as emergentes tecnologias de comunicação objetivando avaliar as percepções daqueles, enquanto usuários, sobre os processos de interatividade em ambientes mediados por computador. Segundo os autores, a análise qualitativa das respostas revelou múltiplos temas que confirmam o conceito de interatividade, levando-os a concluir que “o termo «interatividade» foi usado para descrever produtos que vão desde bonecas que roncam e folhetos difundidos na web até videogames e transações on-line” (Downes & McMillan, 2000, p. 157).

²⁸² Idem a nota 267.

Sob essa ótica os pesquisadores, procurando determinar o campo de ação e as formas de atuação no âmbito da interatividade, postulam a necessidade imperativa de se adotar uma definição mais concreta para a aplicação do conceito, afirmando que “estudiosos empregaram o termo para se referir a tudo, de trocas presenciais à comunicação mediada por computador” (Downes & McMillan, loc. cit.), ampliando demasiadamente o seu entendimento, contribuindo ainda mais para a sua não definição em termos mais adequados: “grande parte da literatura, popular e acadêmica, usa o termo ‘interatividade’ com pouca ou nenhuma intenção de defini-lo. Mesmo quando as definições são encontradas, elas são frequentemente contraditórias” (Downes & McMillan, 2000, pp. 157-158). Em concordância com os autores, Spiro Kiouisis, irá afirmar que “embora muitos estudiosos tenham empregado o conceito em análises realizadas, as definições teóricas e operacionais foram excessivamente dispersas e incoerentes” (Kiouisis, 2002, p. 355).

Ainda assim, Downes & McMillan referindo-se ao fato de que “somente nos últimos dez ou quinze anos estudiosos da tradição da comunicação de massas começaram a examinar a natureza da interatividade na comunicação mediada por computadores” (Downes & McMillan, 2000, p. 158), reconhecem as iniciativas empreendidas por considerados expoentes da pesquisa sobre a interatividade citando nomes como o professor e estudioso no campo das comunicações e psicologia social Melvin L. DeFleur²⁸³, o Professor de Comunicação e Gestão de Mídia na Escola de Pós-Graduação em Negócios da Fordham em Nova York, Denis Everette²⁸⁴ e, especialmente, o já citado Sheizaf Rafaeli, nos seguintes termos:

²⁸³ Dedicou-se ao estudo de como a informação foi difundida pelos *mass media* em comunidades estadunidenses. Destaca-se por sua tese: *Estudos experimentais de relações de resposta de estímulo em comunicação de folhetos* (1954) e, também, por seus escritos posteriores: *A mídia de massa influencia nas concepções públicas de problemas sociais* (1975), *Problemas sociais na sociedade americana* (1983) e *Marcos na pesquisa em comunicação de massa: Efeitos da mídia* (1995).

²⁸⁴ Reconhecido por suas pesquisas no campo dos *media*, criou e organizou um laboratório de tecnologia durante sua administração no Gannett Center, onde estabeleceu programas avançados e realizou importantes conferências. É autor e editor de mais de 45 livros sobre indústria dos *media*, direito dos *media* entre outros

Rafaelli foi um dos primeiros pesquisadores da interatividade no contexto da mídia de massa. Em um estudo de 1990, ele examinou a interatividade no contexto da mídia tradicional. No entanto, grande parte de seu trabalho se concentrou no ambiente mediado por computador (Downes & McMillan, 2000, p. 158).

Por outro lado, Oliver grau, sob uma ótica empírica, considera a questão para além da esfera teórica, buscando dimensionar tanto a interatividade quanto a imersão em um sentido prático, mais afeito mesmo ao universo tecnológico e midiático, relacionado à própria vivência do indivíduo objeto do processo de imersão interativa. Segundo o autor:

A imersão é, sem dúvida, a chave para qualquer compreensão do desenvolvimento da mídia – mesmo que o conceito pareça, de certa forma, opaco e contraditório. Obviamente, não existe um relacionamento simples do tipo “ou... ou...” entre a distância crítica e a imersão; as relações são multifacetadas e estreitamente interligadas, dialéticas e contraditórias em parte e, por certo, dependentes em alto grau da disposição do observador (Grau, 2007, p. 30).

Em resumo, também em uma acepção mais propriamente tecnológica, Roberto Diodato, citando uma sentença do também italiano Pier Cesare Rivoltella²⁸⁵, alude que “a interatividade, por sua parte, designa «o nível de participação dos usuários em modificar a forma e o conteúdo de um ambiente de mídia»” (Rivoltella apud Diodato, 2011, p. 25), reafirmando o sentido de vivência do indivíduo aludido por Grau. Já no campo específico da arte, ao afirmar que “a imagem digital não é uma «imagem» propriamente dita, mas um corpo-imagem”, Diodato se refere ao que ele denomina como corpo virtual, ou seja, uma imagem digital interativa, “um corpo eletrônico e, portanto um conjunto de átomos [...], uma quantidade notável de dados [...] cuja aparência, seu existir como imagem, é por essência interativa” (Diodato, 2011, p. 20). Elucidando ainda o conceito, avalia que o corpo virtual “não existe como corpo exceto na interatividade, é uma interação, um objeto-evento: uma ação (relação de interatividade) que é um corpo (corpo virtual) enquanto possui as características que geralmente atribuímos aos corpos”, concluindo que “o corpo

assuntos relacionados, incluindo mais de 200 artigos em diferentes periódicos. Seus estudos de mídia global também compreendem monografias sobre a Europa Oriental e Central, América Latina e Ásia Oriental.

²⁸⁵ Rivoltella é professor na *Università Cattolica del Sacro Cuore* (UCSC) - sede Milão, também Presidente da SIREM (*Società Italiana di Ricerca sull'Educazione Mediale*).

virtual permanece no tempo” (Diodato, 2011, p. 36). A isso, equivale dizer que enquanto representação holográfica do mundo, recriação não topológica do real, o virtual não intui um espaço. Enquanto aparição a existência da arte virtual pressupõe necessariamente o acesso de um usuário a uma máquina ou outro dispositivo eletrônico qualquer, configurando a condição de interatividade inerente:

Ao dizer corpo virtual, me refiro em primeiro lugar a uma imagem digital interativa, um algoritmo em formato binário que se torna fenômeno ao intermediar com um usuário, uma operação de escrita que em sua aparência sensível, por sua vez, expõe e oculta o projeto que a constitui, traduzido em operações computacionais [...] Um corpo virtual é qualquer objeto-imagem que na atualidade pode ser visto na tela de um computador, possibilitando uma interação que permite modifica-lo, ao menos no sentido de pô-lo em movimento, de constituí-lo como evento específico. Em muitos casos se trata de certo tipo de entidade gráfica que, relacionada com outras entidades do mesmo tipo, constrói um ambiente com o qual o usuário pode interagir (Diodato, 2011, pp. 19-21).

Por oportuno, Philippe Quéau, ao afirmar que “as imagens permitem a percepção sensível de modelos inteligíveis” - pegando emprestado o conceito de imagem de Platão -, busca explicar como opera tal relação no âmbito virtual, ou seja, em um dispositivo computacional, concebido enquanto forma de matematização do espaço: “Um modelo é uma concepção formal, anotada com símbolos lógico-matemáticos e memorizada em forma de programa informático” (Quéau, 1995, pp. 23-24)²⁸⁶. Por sua vez, o autor assinala também como complemento, o sentido de mediação inerente a ambas as esferas, aludindo ao fato de que “a imagem é a representação sensível pela qual se pode tentar compreender o modelo”, discernindo-as em termos operacionais: “A imagem propõe uma representação visível e o modelo uma representação inteligível [...] O modelo e a imagem se constituem mutuamente” (Quéau, loc., cit.)²⁸⁷, resumindo em termos sensitivos o potencial interativo que possibilita o ambiente virtual, ou em outras palavras, a sensibilidade para “estar” em um ambiente criado eletronicamente. Refere-se com isso, a um complexo de qualidades perceptivas que pode incluir cores, sons e imagens não encontradas na natureza, definidas

²⁸⁶ *Tradução da autora a partir da publicação em língua espanhola Paidós.

²⁸⁷ *Idem a nota anterior.

artificialmente, de forma não real.

Sendo assim, o virtual aspira a uma espécie de supra-realidade que transcende o real mesmo como aparência, gerando uma contradição com sua própria forma não existente na realidade. O virtual visa o real, mas, diferentemente do virtual, do real participam os seres vivos. Aliás, Diodato assevera que “em um ambiente virtual o que é percebido pelo usuário como coisa é em realidade um evento, a atualização provisória de algo virtual, que existe somente, em sua atualidade, como função da relação interativa”, ratificando a ideia de existência do virtual enquanto algo temporal, condicionada a uma máquina acionada por um usuário. O virtual só existe na interatividade, sendo essa a sua natureza. Ou, nas palavras do autor, “é real, precisamente enquanto virtual” (Diodato, 2011, pp. 35-36). No entanto, sendo a percepção real da realidade constituída pelo sujeito em um ambiente materializado fisicamente, pode-se dizer em sentido oposto que a realidade virtual, enquanto ambiente diferenciado do real suprime o sujeito na imaterialidade do objeto. “O dualismo do modelo e da imagem, do inteligível e do sensível cria, de fato, certa distância entre o sujeito e o mundo virtual, entre a compreensão e a percepção” (Quéau, 1995, p. 24)²⁸⁸. Representação não real da realidade constituída, tal definição de virtual leva Quéau a considerar:

Qual é a diferença filosófica entre um lugar real e um virtual? A diferença é que um lugar real nos dá uma base, nos assegura uma posição. Esta base e esta posição são condições de existência e de consciência. A posição (no espaço real) não é um mero atributo da consciência, mas uma condição prévia a ela (Quéau, 1995, p. 25)²⁸⁹.

Entende-se com isso, que, para o sujeito, a experiência direta da realidade pressupõe a constituição de um ambiente, por assim dizer, coerente, estabelecido no tempo e espaço real diferenciado, diverso de um “espaço-tempo” indistinto no qual o virtual acontece como aparição. Sob essa vertente, conforme assevera Quéau, “é fundamental

²⁸⁸ *Tradução da autora a partir da publicação em língua espanhola Paidós.

²⁸⁹ *Idem a nota anterior.

entender bem o dualismo do sensível e do inteligível, da imagem e do modelo, para entender as novas condições da experiência nos mundos virtuais” (op. cit., p. 24)²⁹⁰.

No que respeita às artes, o meio virtual também apresenta sentido indiferenciado em relação àquelas que se dão no tempo e as que se dão no espaço. Segundo Diodato, “um corpo virtual é e não é o mesmo no tempo e no espaço, já que só pode converter-se em acontecimento se houver interação com o usuário” (Diodato, 1991, p. 38). Na indefinição entre direcionalidade sucessiva e concentração simultânea - espaços sonoro e imagético -, o ambiente virtual absolutiza o caráter temporal na supressão do espacial, indiferente a tudo o que se difere no âmbito da materialidade física.

Como princípio de não realidade da existência autônoma dos objetos, na denominada realidade virtual, a ênfase na aparência é coerente porque esse meio já surgiu como aparição, representação do real na imaterialidade do objeto-imagem, para usar a expressão de Diodato. “O corpo virtual é a sua aparência; ou seja, enquanto algo virtual é sua história, a história de sua conversão em fenômeno a partir de uma série de relações que constituem um ambiente virtual” (Diodato, 1991, p. 40). Sob essa ótica, pode-se dizer que a arte virtual se pretende a-histórica. Não resume nenhuma permanência e, portanto, enquanto aparição não guarda nenhum testemunho de existência. Sobre isso alude Benjamin, indiretamente, em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, referindo-se ao fato de que à autoridade da arte é inerente a manifestação de sua essência histórica:

A autenticidade de algo é a essência de tudo o que é transmissível desde a origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico. Já que o testemunho histórico repousa na permanência, quando a reprodução técnica a elimina é o próprio testemunho que se esvai. Só se perde isso, mas isso é justamente a autoridade da coisa (Benjamin, 2012, p. 13).

Com efeito, equivale dizer, em outro contexto, que, enquanto essência do não real, aparência de algo aparente, o que confere a autoridade ao virtual consiste exatamente em

²⁹⁰ *Idem a nota anterior.

sua não permanência, determinando por condição implícita o seu aspecto a-histórico. Mas, a história é instrumento possível de re-originar o estado da técnica, desencantando-a. O seu nexos pode adquirir sentido de ferramenta teórica desmistificadora de certa concepção de virtual caracterizada como imperativo de produção que pensa a comercialização antes mesmo de sua virtual comercialização²⁹¹.

Sob a mediação da crítica teórica, pode-se pensar o enfrentamento de tal concepção a partir da relação entre elementos objetivos e subjetivos em uma mesma análise, ou em outras palavras, considerando a reflexão de ambas as esferas em um mesmo sentido crítico, desvanecendo seu poder “instalado” na consciência dos indivíduos, de forma análoga ao que acontece no âmbito dos sistemas computacionais em relação à máquina. Em outras palavras, pode-se pensar um estatuto para a virtualidade técnica que se constitua enquanto utopia produtiva da arte, tarefa essa que aponta para a necessidade de entender os mecanismos de percepção do virtual em sua determinação específica. Ocorre que, devido a sua aparência imaterial, o virtual não se configura enquanto objeto dificultando a sua percepção como um produto industrial. Corpo eletrônico convertido digitalmente, tal recurso resume um processo indireto de participação no real. Por meio da interação com elementos técnicos, o virtual se constitui como aparição, imagem criada de algo aparente que cobra caráter de objeto mediante a sua transformação.

Segundo a investigadora francesa da área de semiologia da imagem, Martine Joly, por imagem entende-se a manifestação visível de “qualquer coisa que se parece com outra coisa” (Joly, 2005, p. 36). Com isso, pode-se pensar que, analogamente às manifestações tradicionais imagéticas produzidas pelo humano, a imagem virtual se parece com aquilo que representa, significando dizer que, diferentemente daquelas que se entende por

²⁹¹ A isso se refere um recurso bastante utilizado hoje, denominado *broadcast yourself*, que resume a ação de difundir virtualmente uma determinada produção ainda em estado antecedente à sua forma final produzida, objetivando com isso avaliar seu potencial comercial, justificando ou não o investimento por parte da indústria.

imagens naturais, o virtual guarda em si o mesmo sentido tradicional de representação atribuído às chamadas imagens fabricadas, como a pintura, o cinema, a fotografia a impressão gráfica e mesmo a gravação sonora²⁹².

Mundo das imagens de síntese, o virtual não se difere do modelo formal inteligível, prévio à síntese da imagem. Objetivando aprofundar o conceito, Martine Joly afirma que “imagem - no sentido comum do termo, como no sentido teórico - é um instrumento de comunicação, signo, entre tantos outros, ‘que exprime ideias’ por um processo dinâmico de indução e de interpretação”. Com isso, Joly parece desconsiderar o aspecto de contradição entre as esferas da comunicação e da expressão, talvez mesmo por resumir o conceito de imagem em outro contexto que não o da arte. Sob tal abordagem semiótica, conclui Joly que a imagem “se caracteriza pelo seu mecanismo (a analogia com o representado e os seus diferentes aspectos) mais do que pela sua materialidade” (Joly, 2005, p. 53). Mas, como se sabe, a imagem não resume somente aquilo que se vê de forma imediata, constituindo a própria ideia de imagem um reflexo, ou seja, uma dialética que resume o reverso daquilo o qual revela, espelhado, projetando, ao mesmo tempo, a imagem e o seu contrário inerente. Isso, aliás, já mencionava Platão ao definir a *eikonè* como aquilo que podia ser visível refletido na superfície das águas, ou seja, uma imagem. Como exemplo, voltando para *A República*, tem-se Sócrates, que, referindo-se à equivalência entre o Sol e a ideia do Bem²⁹³ em diálogo com Glauco, “observa que se trata de dois poderes²⁹⁴; um reina no gênero e na sede do inteligível; o outro, no mundo visível” (509d), sendo o mundo visível constituído por *eikones*, imagens refletidas n’água. E, ao assinalar que o Sol

²⁹² Como exemplo de imagem sonora pode-se relacionar, entre outros, o eco, bastante utilizado na medicina e até mesmo em sistemas de defesa, mas sempre orientados para um sentido comunicacional-informativo. Ainda, vale lembrar que no processo de registro sonoro digital os sons são transformados tecnicamente em signos numéricos, ou seja, em imagens. De forma análoga, um processo semelhante ocorre em relação ao registro gráfico, tanto em obras literárias quanto em partituras musicais, sendo ambas expressas por meio de signos, ou seja, de imagens.

²⁹³ Metáfora que assinala que o Sol está para o mundo visível assim como o Bem para o mundo sensível.

²⁹⁴ Significando dizer duas espécies de mundo.

empresta às coisas visíveis a faculdade de serem vistas e que, portanto, “a luz e a visão têm analogia com o Sol”, adverte, ainda assim, “que seria erro identificá-las com ele”²⁹⁵:

SÓCRATES: Assim, de acordo com o grau de clareza ou obscuridade de cada uma, acharás que a primeira seção do domínio do visível consiste em imagens. Dou o nome de imagens [*eikones*], em primeiro lugar, às sombras; depois, aos simulacros formados na água e na superfície dos corpos opacos, lisos e brilhantes, e a tudo o mais do mesmo gênero, se é que me compreendes.

GLAUCO: Compreendo, sem dúvida.

SÓCRATES: Imagina agora a outra seção, da qual a anterior é simples imagem: os animais à volta de nós, o mundo das plantas e o conjunto de objetos fabricados pelo homem.

GLAUCO: Perfeitamente, respondeu.

SÓCRATES: E não quererás admitir também, continuei que o gênero visível se subdivide, ainda, de acordo com o critério da verdade e da inverdade e que o objeto da opinião está para o conhecimento [*²⁹⁶] na mesma relação em que está a imagem para o original?

GLAUCO: Aceito a distinção.

(Livro VI, 509d-510b).

Então, para Platão a imagem se constitui como sombra, como o reflexo que se forma a partir de variadas superfícies capazes de produzir, como um espelho, uma cópia de si mesma. Em outras palavras, a imagem e seu modelo “de acordo com o critério da verdade e da inverdade”, ou seja, do que é verdadeiro e do que é falso, podendo-se aludir às esferas do real e virtual. De forma análoga pode-se dizer que, sendo a arte mimética em relação à realidade, o virtual é a representação de algo mimetizado da realidade, ou seja, a representação da representação da realidade. Sob a égide da pretensão ao real, o virtual é o oposto do procedimento mimético.

31 - Do virtual como interação pretérita

Forma de comunicação em detrimento do caráter expressivo imanente, sob essa perspectiva, a arte no meio virtual é imagem conformada à recepção do espectador,

²⁹⁵ Tal arrazoado de Platão faz lembrar a observação de Adorno em relação à dialética, como definição daquilo que, enquanto polos opostos, são diferentes, mas não divergentes. Segundo Platão, “o método dialético é o único que rejeita as hipóteses para atingir diretamente o princípio e consolidar suas conclusões, e que puxa brandamente o olho da alma do lamaçal bárbaro em que vivia atolado, a fim de dirigi-lo para cima, empregando para essa conversão as mencionadas artes, como auxiliares e cooperadoras” (Livro VII, 533c-d). E mais adiante, Sócrates questiona: “Não denominas dialético o indivíduo que sabe encontrar a explicação da essência de cada coisa? E quem não chega a esse ponto, na medida em que se mostrar incapaz de dar a si mesmo e aos outros essa explicação, não proclamarás desprovido de inteligência?” (Livro VII, 534b).

²⁹⁶ De acordo com Platão, “a opinião tem por objeto o devir; a inteligência, o próprio ser. À relação existente entre o ser e o devir corresponde a que se verifica entre inteligência e opinião” (Livro VII. 534^a). [Nota da autora].

podendo-se dizer que, em um contexto de supressão do suporte físico, na arte mediada pelo virtual o fetiche não diz mais respeito à mercadoria, mas sim ao seu modo técnico de produção. O virtual é uma representação e não uma reprodução da obra de arte. Atesta isso o fato de a tecnologia digital ter criado um estatuto técnico próprio de autoproteção da reprodutibilidade, diferentemente do que existia na era da reprodução mecânica.

Como se sabe, o direcionamento para ambientes virtuais - com os consequentes desdobramentos tecnológicos decorrentes dos formatos de alta definição - aboliu a possibilidade, antes legalmente possível, de reprodução de conteúdos via dispositivos físicos como fitas e discos de dados, amplamente utilizado e à disposição em qualquer aparelho de som e imagem. Do ponto de vista econômico, o impacto positivo para a indústria da cultura parece ter sido incomensurável, restando dimensionar tal aspecto no âmbito da produção e difusão da arte. Assunto de forma nenhuma estranho à discussão artística, como assinala Benjamin “no passado, gastou-se muito raciocínio discutindo-se se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse previamente a questão de que sua descoberta poderia vir a modificar a própria natureza da arte” (Benjamin, 2012, p. 18). No que refere a essa passagem, é possível estabelecer com o texto sobre a reprodutibilidade técnica, de Benjamin, uma analogia com a discussão sobre a arte no meio virtual, podendo tal observação lançar luzes para uma sua abordagem mais efetiva. Também em outro trecho da mesma obra, é difícil não identificar indícios análogos a uma arte mediada pelo virtual, desta feita em referência a seu aspecto imaterial, ou seja, isenta de suporte físico: “Despojar a arte de seu invólucro, destruir sua aura, esta é a característica de uma percepção cujo ‘sentido do semelhante no mundo’ é tão forte que captura o singular por meio da reprodução” (op. cit., p. 15).

Sem um corpo físico, o virtual é um espectro. Imagem sem reflexo, esquecimento de si mesmo, sem permanência histórica. Ao pressupor uma arte em que a tecnologia é

estilo, o procedimento virtual faz regredir a percepção simbólica. Se for certo pensar que os dispositivos técnicos se constituem hoje quase como próteses humanas, também é possível dizer que o homem estabeleceu relação de identidade com tais aparatos, tornados, por analogia, o sujeito dessa relação. A propósito, parafraseando uma sentença de Benjamin em relação ao cinema, é certo dizer que, em relação ao virtual, a empatia entre usuário e arte “dá-se por intermédio da máquina, o que faz com que ele assuma a postura desta última” (op. cit., p. 20). Ao contrário, o virtual enquanto percepção sensível mediada pela máquina - expansão total da técnica - é aparição produzida industrialmente, culminação tecnificada do projeto de mercantilização empreendido pela indústria da cultura, manifesta em sua máxima condição heterônoma:

Dada a natureza interativa do virtual, não vejo uma impossibilidade teórica para que isto se estabeleça e, portanto, se possa produzir uma forma de comunicação intersubjetiva mediada pela memória informática que se converteria, a partir de uma base programada, em uma memória de experiências (Diodato, 2011, p. 40).

De fato, na arte mediada pelo virtual, a memória diz respeito à máquina, nunca à obra. Se, como inferiu Adorno, a arte é uma desordem na natureza, pode-se pensar que a interatividade, como “natureza” do virtual é uma desordem na arte, enunciado esse que remete à consequência da perda de sua potência e de seu sentido autônomo. Se o procedimento virtual se configura como entropia é também como entropia, definida enquanto medida de desordem do sistema social, que poderá decorrer o virtual processo de desartificação da arte.

Em alusão à consagrada ideia de inteligência artificial é possível, no âmbito da arte no meio virtual, se referir a uma sensibilidade artificial, constituída enquanto recurso fenomênico de interatividade. Representação fantasmagórica da sensibilidade artificial pode-se dizer então que no ambiente virtual a técnica da arte é suprimida, sendo, portanto, procedente a crítica de um tipo de arte que se serve absolutamente de máquinas e inclusive tende a assimilar a máquina a si mesmo, tornada apenas uma alegoria tecnológica. Ao

anular-se a técnica - em nome da manipulação tecnológica - anula-se a própria aparência estética da obra, significando dizer que a feição da arte no meio virtual não se atribui a um ideal estético, mas, sim, à sua própria ideologia técnica. A hipóstase da máquina denuncia e é cúmplice da aporia que configura a arte mediada pelo virtual. Mas, como infere Adorno em sua *Filosofia da nova música*, “as obras reagem à dor da obrigação dialética. Esta é para elas a enfermidade incurável que a arte contraiu por obra da necessidade” (FNM, p. 106)²⁹⁷.

Não por outra razão, vale lembrar que, para Adorno, a arte, algo não existente no plano do real, se serve de elementos da realidade para determinar a sua existência, sentença essa que remete à ideia de que a arte não diz o que é real, mas contradiz o real. Ao contrário, o virtual, recurso que utilizado de forma generalizada escapa à consciência daqueles que se servem dele, parece incorporar a categoria da aparência absoluta na arte, subordinando-a ainda mais às dinâmicas do mundo administrado. Soma-se a isso o fato de que, aplicada à arte, a interatividade pressupõe uma finalidade comunicativa estrita, cognitiva, intrinsecamente objetiva, em detrimento da expressão das obras em sua forma subjetiva imanente, mediante procedimentos que operam, por assim dizer, em nome da finalidade de um “esforço” social, sob a égide da intenção participativa. Corresponde a isso, por exemplo, a contradição que estabelece a relação a-dialética entre o conceito e o seu objeto, traduzida pela articulação implícita entre a indústria da cultura e os produtos artísticos vigentes, contribuindo para a criação de uma arte não-artística, culminando naquilo que determina a sua própria desartificação.

No entanto, não se pode esquecer, como lembra Adorno, que à “chamada estrutura

²⁹⁷ A esse propósito, em sua *Dialética negativa*, Adorno ainda escreve: “Quem se submete à disciplina dialética, tem que pagar sem qualquer questionamento um amargo sacrifício em termos da multiplicidade qualitativa da experiência. O empobrecimento da experiência provocado pela dialética, empobrecimento que escandaliza as opiniões razoáveis e sensatas, revela-se no mundo administrado como adequado à sua monotonia abstrata. O que há de doloroso na dialética é a dor em relação a esse mundo, elevada ao âmbito do conceito” (DN, pp. 13-14).

unidirecional dos meios de massa [...] o público também tem toda uma gama de possibilidades de resistir a ela” (M I, p. 347)²⁹⁸, significando dizer sobre a necessidade imperativa de se restituir à crítica o poder da crítica, mediante um “fazer” coincidir entre conceito e objeto, uma vez que, por seu aspecto subjetivo, a não funcionalidade da arte pode desvirtuar o caráter objetivo e funcional da tecnologia. Como se referiu Adorno, “as relações humanas diretas perturbam a tecnificação e a especialização” (M I, p. 284)²⁹⁹. Afinal, como dito anteriormente, ainda é necessário um sentido humano até mesmo para a percepção do virtual.

Ainda assim, ligada à hegemonia industrial a tecnologia não deixa nenhuma promessa se cumprir à risca, determinação essa promovida hoje de forma exemplar pelo caráter ilusionista do meio virtual. Por meio da interatividade, Oliver Grau afirma que a “arte virtual” se caracteriza como aquela capaz de “produzir o máximo de ilusão com os meios técnicos disponíveis” (Grau, 2007, p. 18), aludindo, no entanto, às possíveis consequências resultantes de tal processo:

O hábito vai desgastando a ilusão, e logo ela não tem mais o mesmo fascínio. A ilusão se banaliza, e o público fica mais calejado em relação a suas investidas. Nesse estágio, os observadores são receptivos ao conteúdo e à competência da mídia artística, até que finalmente uma nova mídia, com maior apelo aos sentidos e maior sugestão, o enfeitece novamente (Grau, 2007, p. 181).

Com isso, o autor parece insinuar que o meio técnico modifica o conteúdo veiculado, podendo-se inferir que a precisão tecnológica não pressupõe sua adequação ao conhecimento.

A propósito, vale lembrar que o processo de interatividade na arte não é algo novo, tendo sido também objeto da análise de Adorno em fins dos anos trinta e início dos quarenta em suas pesquisas sobre a reprodução radiofônica da música nos Estados Unidos, no âmbito do já referido *Princeton Radio Research Project*, custeado pela Fundação

²⁹⁸ *Tradução da autora a partir da edição madrilhenha AKAL - do fragmento: *Puede el público querer algo?*

²⁹⁹ *Tradução da autora a partir da edição madrilhenha AKAL - do fragmento: *Liderazgo democrático y manipulación de masas.*

Rockefeller. Como já sabido, objetivando estudar os mecanismos vigentes de reprodução da música radiofônica nos Estados Unidos, no contexto inicial de sua pesquisa, Adorno denominou *Radio physiognomics* a abordagem da relação entre o público e o rádio, através do que ele denominou como uma “pseudoatividade do ouvinte”. Ou seja, um processo de interatividade no qual o sujeito só é sujeito no momento em que liga o aparelho, apesar da crença em um suposto exercício de sua liberdade de escolha, malgrado toda a manipulação decorrente de um processo que culmina na regressão de sua audição. De acordo com Carone, “a pseudoatividade é aquela proporcionada pelo rádio que aparentemente concede ao ouvinte a posição de sujeito de sua ação. Corresponde ao que hoje se denomina «interatividade» com o espectador de televisão” (Carone, 2018, p.42). Ainda, relacionando algumas “categorias” orientadas àquele meio de reprodução, Adorno busca averiguar de que forma elas podem afetar o ouvinte exposto à audição radiofônica, referindo-se à simultaneidade temporal, escuta atomística, caráter de imagem do som e principalmente à ubiquidade-padronizada, essa última caracterizada pelo aspecto de quase onipresença divina do rádio naquela sociedade à época.

Com isso, pode-se dizer que os efeitos de tais elementos relacionados remetem diretamente à desartificação da arte tanto no que respeita aos processos de sua descaracterização enquanto arte quanto à consequente condição de regressão da audição dos ouvintes³⁰⁰. Como é notório, o conceito de regressão da audição cunhado pelo filósofo frankfurtiano aparece pela primeira vez em 1938, pouco antes de sua chegada aos EUA,

³⁰⁰ A propósito, Verlaïne Freitas, em seu artigo *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*, lembra que: “É bem conhecido o fato de que Adorno recebeu de forma bastante crítica esse texto de Benjamin. Tal recepção culminou na redação do artigo *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* [*O caráter fetichista na música e a regressão da audição*]. Ainda, conforme Freitas, “A crítica de Adorno pode ser sintetizada em uma frase de uma carta a Benjamin de 10 de novembro de 1938, que fala sobre o manuscrito do texto *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*: «a não ser que esteja muito equivocado, sua dialética carece de uma coisa: mediação»” (Freitas, 2013, p.54).

em seu conhecido artigo *O fetichismo na música e a regressão da audição*³⁰¹. Certo é que na pesquisa para o projeto Princeton, “Adorno tenta ver qual poderá ser o futuro do rádio como um agente diferente do que tem sido, quase como um agente progressista, e não uma força poderosa de massificação da música e da regressão musical do ouvinte” (Carone, 2018, p.149). A propósito, explica Adorno:

A tese geral sobre a regressão da audição é a seguinte: que para a maior parte das pessoas hoje a música exerce a função psicológica de torná-las infantis, especialmente por fazê-las regredir aos estágios mais antigos de seu desenvolvimento individual; em outras palavras, ela os fixa a um estado em que nunca crescerão realmente (Adorno apud Carone: 2018, p. 152).

Então, considerando a questão da relação de interatividade entre o ouvinte e o rádio assinalada por Adorno como uma característica daquilo que ele denominou como pseudoatividade, pode-se dizer que o sentido análogo de tal abordagem com o meio virtual é evidente, inclusive no que tange ao próprio mecanismo relacional entre o ouvinte e o rádio e o usuário e o computador, esse último promovido pela tecnologia digital³⁰². Em outras palavras, modernizam-se os meios mantendo os antigos procedimentos de dominação impetrados desde os primórdios da tecnologia com vistas à manutenção dos mesmos fins. “Daí muitas vezes os velhos efeitos com novos meios” (EM I-III, p. 295)³⁰³, conforme afere Adorno. Sob essa perspectiva regressiva e a-dialética de uso da técnica, o

³⁰¹ Referindo-se ao seu escrito sobre fetichismo na música e regressão da audição, Adorno revela: “Pretendia conceitualizar as recentes observações sócio-musicais que havia feito nos Estados Unidos e esboçar algo assim como um *«frame of reference»* (sistema de referência) para as investigações particulares que deseja levar a efeito. Ao mesmo tempo, o ensaio constituía de certa forma, uma resposta crítica ao trabalho de Walter Benjamin, que acabava de aparecer em nossa revista, sobre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica). Eu sublinhava a problemática da produção da indústria cultural e as atitudes correspondentes, enquanto Benjamin, a meu ver, tratava de salvar com demasiada insistência essa problemática esfera” (PS, p. 142).

³⁰² De forma correlata, Rodrigo Duarte, em *Indústria cultural: uma introdução*, no capítulo intitulado *Indústria cultural, globalização e digitalização*, chama a atenção para o redimensionamento dos processos em curso de difusão de conteúdos em massa, enfatizando tais mudanças provocadas pelos atuais ambientes tecnológicos digitais: “Na indústria cultural global, como consequência das características tecnológicas [...], a coerção não se limita à recepção, mas se estende obrigatoriamente à emissão. Importa pouco o conteúdo que é emitido, mas é forçoso que se transmita algo todo o tempo [...] Naturalmente, em tempos de transmissão fácil e barata de dados digitalizados, não apenas os textos, mas também - e talvez principalmente - imagens, estáticas e móveis, e os sons perfazem o formato das mensagens emitidas” (Duarte, 2010, p. 99).

³⁰³ *Tradução da autora a partir da edição madrilenha AKAL - do fragmento: *Stravinski*.

virtual se torna o novo sempre-igual do *common sense*, justificando o dizer do filósofo de que “para o ignorante tudo é novo” (EM VI, p. 551)³⁰⁴.

Constituído enquanto avanço técnico vocacionado para muito além das demandas e necessidades humanas, o virtual reproduz o poder da coisa sobre as pessoas, exercido de forma invisível, significando dizer sobre as “atuais estratégias de imersão da arte” (Grau, 2007, p. 18), ou em outras palavras, à sua desartificação. Não coincidentemente, a esse favor parece conspirar a tecnologia digital, uma vez que, ao relacionar a produção imaterial de mercadorias a produtos mentais de qualidade objetiva, tal meio se opõe às formas de construção da arte, levando-a a se desartificar. Concorre para isso o procedimento tendencial de interatividade com a obra de arte que remete à simetria no processo entre emissão e recepção dos conteúdos, enquanto procedimento análogo à comunicação, caracterizando um quadro de “deplorável tutela ética e estética imposta às massas nos quatro cantos do mundo”, como bem assinalou Rodrigo Duarte (2008, p. 9). Nesse contexto, a acepção comunicacional inerente à interatividade corresponde diretamente a uma implícita condição de perda do significado da obra de arte, ou seja, à sua desartificação, caracterizada como questão funcional decorrente do próprio caráter interativo do sujeito com a obra de arte. Segundo Grau, “a estratégia da mídia visa produzir um sentimento de alto grau de imersão, de presença (uma impressão sugestiva de estar lá) que pode ser ainda mais realçada pela interação com ambientes aparentemente «vivos» em «tempo real»” (Grau, 2007, p. 21), estratégia essa que reporta a uma intenção “realista” inteiramente oposta a qualquer pressuposto básico de “imersão” naquilo que a arte tem de imanente, contribuindo para a perda de sua subjetividade.

Reafirma-se assim, que em relação à arte no meio virtual a estrita acepção comunicacional inerente a sua própria condição de interatividade corresponde diretamente

³⁰⁴ *Tradução da autora a partir da edição madrilhenha AKAL - do fragmento: *Reflexiones sobre la crítica musical*.

a uma implícita condição de perda do significado da obra de arte, ou seja, a sua desartificação, dado o absoluto predomínio do aspecto comunicativo em detrimento da própria existência da expressão. Então, sob o primado da interatividade, da supremacia da comunicação sobre a expressão, pode-se dizer que a arte como fim potencializa a ideia proclamada do fim da arte, abrindo espaço para a sua *desartificação*.

Conclusão

Que a técnica moderna acabe beneficiando ou prejudicando a humanidade não depende dos técnicos, nem sequer da técnica mesmo, mas do uso que a sociedade faça dela.

[Theodor Adorno]

A violência determinada pela irrupção de recursos variantes da racionalidade instrumental tem possibilitado de forma tendencial o surgimento de fenômenos socioculturais associados ao enfraquecimento das manifestações do sensível - enfraquecimento esse ocasionado por uma espécie de industrialização da subjetividade humana, sobretudo no que respeita ao universo do trabalho, das forças produtivas da arte e tudo o mais que se relaciona com o mundo da cultura enquanto processo. Por isso, no contexto da chamada era da interatividade computacional, caracterizada principalmente por tendências de validação da realidade enquanto algo virtual configura-se como um grande desafio compreender tal violência enquanto algo estabelecido assumidamente como segunda natureza (*zweite Natur*)³⁰⁵.

Como analisado anteriormente, segundo Adorno, o ideal de Modernidade se encontra amparado por uma imagem idealizada de progresso e se aplica à medida a um suposto indivíduo coisificado (*dinghafte*), totalmente sublimado, não histórico, atemporal e sem transcendência, sendo este o modo no qual a noção de racionalidade instrumental encontra a sua mais eficiente forma de aplicação. Contribuindo para a supremacia e domínio da indústria da cultura e tudo o mais o que ela aparelha, ou seja, a criação e a condução forjada de percepções, desejos, gostos e vontades, determinando hodiernos

³⁰⁵ Não se pode esquecer que de acordo com Hegel, o conceito de segunda natureza diz respeito a tudo aquilo que foi transformado pela mão humana, ou seja, por meio de sua própria criação. Neste sentido, a história, a cultura e o direito não são esferas determinadas pela natureza física, em sua constância, mas, ao contrário, dizem respeito ao Espírito dinâmico, que busca o desenvolvimento no tempo: “As mudanças que ocorrem na natureza, por mais infinitamente variadas que sejam, mostram apenas um ciclo de repetição constante. Na natureza nada acontece de novo sob o sol, a ação multiforme, de seus produtos, leva ao aborrecimento. O mesmíssimo caráter permanente reaparece de maneira continuada e toda mudança reverte a ele. Somente as mudanças no reino do espírito nos permitiram afirmar que no homem há um aspecto totalmente diferente da característica da natureza: um desejo voltado para o aperfeiçoamento” (Hegel, 2001, p. 105).

perenes, acredita-se que tal ideal de Modernidade tem determinado para o indivíduo formas adversas de lidar com os aspectos de sua subjetividade levando-o a adotar modos condicionados de comportamento em detrimento de suas próprias formas de expressão.

Destarte, enquanto universo simbólico-ideológico, a utilização acrítica e não social dos recursos tecnológicos cria forçosamente uma ideia de realidade camuflada, atuando no âmbito da formação social em detrimento da realização da autonomia e da alteridade dos indivíduos. Isso se viabiliza de modo massivo, abarcando, de forma obscura, tudo o que respeita à subjetividade humana, incluindo as artes, através de intrincados mecanismos dimensionados como elemento propulsor de um processo que se estabelece pela criação de necessidades, construindo uma concepção irreal de realidade. Tal violência ainda se constitui de forma progressiva em termos de uma divisão entre os que são mais abastados e os que são mais carentes de informação, sob a ótica das transformações e possibilidades dos *media* atualizados e das implicações que decorrem no âmbito das relações socioculturais.

Sob esta mesma ótica, pode-se dizer que, hoje, os mais atualizados recursos surgidos com o advento das tecnologias digitais, para além do que se pode apreender deles, impelem naturalmente o indivíduo a um tipo de percepção virtual-realista de mundo, tornando, inclusive, ambíguas as noções de realidade, terror, sofrimento e, maiormente, tudo o que se refere às questões da subjetividade humana. Portanto, ao sugerir o debate sobre a ambivalência dos usos da tecnologia, pretendeu-se também alargar a discussão sobre a relação entre arte e comunicação, mediada pelos atualizados recursos de interatividade computacional, entendendo que tal relação, embora apregoe uma ideia potencial de emancipação humana por meio da ampliação das condições “democráticas” de acesso ao conhecimento, dialeticamente também se encontra marcada pela regressão do potencial expressivo do indivíduo, indo além de uma suposta mera condição comunicativa

dos *media*. Em outras palavras, engendrados sob a égide da construção de um universo simbólico que se coloca como centro de formação da subjetividade, tais meios impedem o indivíduo, em sua singularidade, de qualquer tipo de experiência desatrelada de esquemas imperativos de comunicação, ou seja, de um sistema de dominação forjado enquanto algo imune à sua própria superação, constituído por uma concepção de realidade social virtualizada.

Apesar da suposta neutralidade conceitual atribuída aos aparatos tecnológicos, suscitada, aliás, pelas imperativas necessidades determinadas e impostas pelas relações de troca, a ideologização da sociedade através da difusão de conteúdos produzidos para atualizados meios tecnológicos de comunicação e informação, via dispositivos virtuais de mídia, tem aprofundado ainda mais o processo de criação de realidades aparentes. Virtualmente mais atraente e sedutor, porquanto engendrado nos moldes da sensibilidade comum, tal processo tem proporcionado principalmente às camadas médias urbanas novas formas de escape e dissimulação das relações entre cultura e sociedade.

Além das inerentes questões estéticas envolvidas, decerto a discussão suscita uma abordagem de dimensão ética, sobretudo no que se refere ao campo da cultura e educação, pois diz respeito ao refinado processo de violência que resulta no embrutecimento da sensibilidade por meio da ausência de reflexão crítica numa sociedade condenada pelos efeitos da máxima exposição e repetição da imagem técnica³⁰⁶. Em outras palavras, significa dizer sobre a necessidade de realizar uma crítica à tecnologia enquanto crítica de

³⁰⁶ A propósito, vale lembrar que, com o intuito de desenvolver reflexões sobre os fenômenos tecnológicos do mundo imagético, diferentes teóricos também se referiram à noção de «imagem técnica», a fim de apresentar conceitos estéticos que permitissem refletir sobre o advento dos procedimentos industriais nas artes. Como exemplos mais destacados encontram-se: o sociólogo e teórico de cinema alemão, Siegfried Kracauer, que exprime tal ideia com a denominação de “imagens do pensamento”, em *O ornamento da massa* (2009); o crítico literário e semiólogo francês Roland Barthes, que utiliza a noção de “escritura do visível”, em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984) e em *O Óbvio e o obtuso: ensaios sobre a fotografia, cinema, pintura, teatro e música* (1990); o filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser, que utiliza o próprio conceito de “imagem técnica” (imagem produzida por aparelho), em *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1985); entre outros.

seu uso absolutamente econômico e não social por parte dos conglomerados que detém tanto os meios de produção de aparatos tecnológicos comunicacionais atualizados quanto os meios de produção da informação, podendo-se identificar tal mecanismo com um também complexo sistema de controle sociocultural engendrado por grandes agências de interesses políticos e incrementado pela totalidade dos *media* disponíveis.

Reflexo das aspirações de consumo de grande parte das populações, na medida em que demandas exógenas voltadas para a atualização e modernização de uma sociedade unânime se tornam urgentes, o mercado intensifica a emergência de uma indústria tecnológica mais dinâmica em termos igualmente unânimes, possibilitando cada vez mais que objetos anteriormente feitos para poucos passem a ser consumidos por muitos, tornando-os objetos “democráticos” de atualização social e fetiche cultural. Evidentemente, a garantia de ingresso equitativo no mundo dos recursos tecnológicos atualizados nos países de economias hegemônicas, da mesma forma que representa uma demanda das sociedades complexas atuais necessita também ser dimensionada em um sentido mais amplo e, portanto, eminentemente crítico, na medida em que transformam as relações entre indivíduo e sociedade, demandando também um redimensionamento dos modelos hegemônicos vigentes de comunicação de massa.

Segue-se a isto, o fato de que os recursos dos *media* atuais determinam novas formas de interação entre cultura e indústria por meio de dispositivos tecnológicos que, armazenando e possibilitando a manipulação de conteúdos virtuais, determinam perspectivas reatualizadas de usos da cultura. Tal discussão sugere também uma apreciação sobre a articulação da arte com a tecnologia e os *media* digitais atualizados, entendendo que os diferentes modelos de produção virtual não resolvem as questões atinentes ao potencial da arte, desvirtuando, por exemplo, o seu próprio sentido de unicidade (o *hic et nunc* benjaminiano), caracterizando-a como uma “segunda natureza” tecnológica valorada

em termos quantitativos para uma sociedade igualmente quantificada.

Certo é que sob relações determinantemente econômicas e condições de vida definidas pelos avanços tecnológicos, a totalidade das relações sociais que possibilita as relações de existência entre os indivíduos não é mais dada sob a perspectiva da experiência, decorrendo daí o rompimento potencial entre estes e a realidade histórica, transformando a experiência vivida em experiência potencial. O que resulta disto pode ser entendido como uma contradição entre as visíveis condições de existência social e modelos hegemônicos de experiências simuladas em termos idealizados, tornando os indivíduos em espécies de satisfeitos simulacros de si mesmos. No sentido do distanciamento entre tais esferas diferenciadas, delinea-se aquilo que a dialética tradicional hegeliana determina como essência e aparência (*Wesen und Schein*), podendo ser aqui interpretada enquanto experiência real e experiência virtual. E se, como afirma Adorno, a aparência é uma realidade de segunda categoria, pode-se dizer que tal esfera resume em absoluto um aspecto virtual, idealizado, constituído enquanto algo a-dialético.

Diferentemente do que supõe o pensamento positivista, pode-se identificar como tal na vida dos indivíduos uma já segunda natureza³⁰⁷ adaptada à totalidade do sistema sócio-político-cultural industrial e midiático hegemônico, situando tal fenômeno no âmbito de uma relação de identidade entre sujeito e objeto. Com isso, pode-se dizer também sobre o rompimento entre a experiência vivida e a dimensão do sistema econômico mundial enquanto totalidade hegemônica, ou em última instância, entre existência individual e história em termos sincrônicos, determinando crises de natureza sócio-política-cultural e econômicas modelares como as que, há muito, insistimos em vivenciar. Decorre daí uma

³⁰⁷ Para Hegel, por não ser provida de razão, a natureza não pode ser da ordem do reino da liberdade, e sim da necessidade. A história, ao contrário, pertence ao reino da liberdade, no qual o homem passa a ter consciência de si mesmo, e quanto mais o homem se torna livre, tanto mais se torna consciente de si. Sendo o Espírito o homem - síntese entre razão e natureza - a história passa a ser, portanto, uma tentativa de busca da autoconsciência pelo Espírito, significando dizer que o homem, que cria a si mesmo no tempo, cria também uma segunda natureza, ou seja, um segundo reino distinto daquele natural.

ruptura radical entre o indivíduo e sua realidade histórica, sendo este corte epistemológico aquilo que transforma a relação entre a experiência vivida e o processo histórico.

Determina-se, pois, que, sob um contexto hegemônico, tais esferas enquanto formas tradicionais não são mais capazes de formular algo que vá além de harmoniosas e apaziguadoras formas de experiências sociais constituídas em termos virtuais, aparentes e, portanto, contrárias a perspectivas essenciais dimensionadas no sentido contraditório do real. É sob tal dialética que a arte se insere de forma singular enquanto esfera privilegiada de conhecimento e apreensão do real, modelada em termos de um pensar não conceitual que não por outra razão se encontra apto para justamente se contrapor às formas estabelecidas de apreensão do que é subjetivo. E como consequência, pode-se pensar também sobre a impossibilidade, tanto da arte quanto da cultura, de se constituir ainda como mediadoras das relações entre a subjetividade e a objetividade dos meios, ou por assim dizer, entre o indivíduo e a hegemonia do sistema industrial econômico, a exemplo da sentença hegeliana que, em outras palavras, afirma talvez no contexto daquilo que se denomina como *Geist*, já não ser a arte a forma mais elevada, na qual a verdade manifesta sua existência.

Aliás, de forma não coincidente, pode-se identificar também em vários movimentos artísticos de vanguarda manifestações referentes a tal impossibilidade de mediação, embora dadas como ruptura radical com a história, suprimindo justamente a relação com aquilo único que se pode situar enquanto qualificação da experiência vivida, ou seja, o processo temporal. Não por outro motivo, pode-se dizer que tais vanguardas, ao romper com a ideia de *continuum* histórico, possibilitaram estabelecer as bases estruturais que caracterizam e justificam hoje as chamadas novas formas de arte tecnológicas, bem como os sistemas modelares fundamentais às relações econômicas, políticas e culturais hegemônicas, determinando as relações socioculturais marcadamente em termos

administrados.

Ocorre que, enquanto algo descontínuo, é coerente à racionalidade dos processos tecnológicos, induzida por uma suposta ideia de progresso técnico, ser modelada virtualmente por um pensar de natureza dedutiva que em tudo se harmoniza com formas aparentes de apreensão do mundo real, reconfigurando relações de natureza estética em um plano aquém do que se estabelece sob a ótica do subjetivo. Acrescenta-se, ainda, que tal ideia de progresso técnico pode ser entendida como algo que resume, enquanto sintoma, uma situação histórica definida em termos hierarquizados, tendo no conceito de progresso a base ideológica que pressupõe o mundo como uma totalidade coerente. É, portanto, sob essa ótica que se pode refletir sobre a relação entre arte e tecnologia no contexto de um modelo de sociedade imposto pelas relações de troca, analisando os pressupostos que determinam tal relação em um sentido crítico.

Reitera-se, com isso, a necessidade de se repensar as bases históricas e sociais de uso da tecnologia, objetivando a superação de seu estado hegemônico, bem como da condição enunciada de desartificação da arte que decorre de seus últimos procedimentos, opondo-se à ideia de resolução dos problemas da arte mediante a aplicação tecnológica, para além do que é imanente a ela. Entre tais dilemas, atenta-se para o fato de que a criação do artista, anteriormente vinculada à obra, encontra-se mediada, no âmbito da tecnologia virtual, por sistemas computacionais, podendo com isso dizer que tanto a sua subjetividade quanto seu processo criativo passa a ser igualmente intermediado por máquinas, contribuindo para a criação de uma arte não-artística, condicionada à sua própria desartificação. Enquanto percepção sensível de algo mediado por uma máquina, o virtual se constitui como aparição produzida industrialmente.

Sob um viés crítico aos processos industriais nas sociedades complexas atribui-se ao *véu tecnológico* (*technologischer Schleier*) o aspecto de objetivação também da arte na

medida em que possibilitam tanto a produção de conteúdos formatados quanto a manipulação do que é produzido com finalidades absolutamente mercantis. Na arte mediada pelo virtual a técnica da arte é suprimida, resultando naquilo que determina a sua própria desartificação. Reintroduzindo a questão da relação entre meios e fim em um nível diferente de abordagem, significa dizer que sob a égide do meio virtual as questões que se estabelecem entre objeto original e sua cópia não se apresentam em sentido análogo as anteriormente estabelecidas, destacando, por exemplo, tanto aquilo que diz respeito à reprodutibilidade técnica quanto à supressão dos suportes físicos. Enquanto aparição, representação técnica de um produto real e não a sua reprodução, equivale dizer que a arte no meio virtual não contempla em si, em termos de obra, qualquer processo de duplicação, artesanal ou industrial, não visando, em sua essência, à unicidade de um original e sim à representação de uma imagem original. Reafirma-se, assim, ser o virtual uma representação e não uma reprodução da obra de arte.

Não constituída enquanto algo, mas como representação de algo, a aparência da arte mediada virtual não se atribui a um ideal estético, mas sim à sua própria ideologia técnica, sendo a sua autenticidade definida enquanto tal. Com isso, o procedimento virtual, determinado enquanto aparência absoluta na arte parece subordina-la ainda mais às dinâmicas do mundo administrado. Transcendendo o real como aparência, o virtual, ao aspirar a uma condição mais do que real, contradiz a sua própria forma irreal, não existente na realidade. Sobre a produção virtual da arte, diferentemente da real, pode-se defini-la como a representação intangível de algo tangível, ou seja, uma imagem irreal de algo real, visão alternativa da realidade como aquilo que aparece. Em resumo, significa dizer que este meio é instituído em um espaço indistinto e o que decorre de tal procedimento acontece como aparição. E como aparição a existência da arte no meio virtual pressupõe

necessariamente o acesso de um usuário a uma máquina ou outro dispositivo eletrônico qualquer, configurando a condição de interatividade inerente.

Como visto anteriormente, em um sentido quase unânime a grande totalidade de teóricos da comunicação computacional ratifica a ideia de virtual enquanto algo condicionado a uma máquina acionada por um usuário, dimensionando o recurso da interatividade como condição absoluta de um processo imersivo que acontece exclusivamente com intenção participativa, equivalendo dizer que o virtual só existe na interatividade, sendo essa a sua “natureza”. E sendo um dispositivo computacional aquilo que define a interatividade no âmbito do virtual, é sob esse prisma que é possível dizer que o caráter ilusionista deste meio suprime o sujeito na imaterialidade do objeto.

Ocorre, pois, que à interatividade é inerente uma finalidade comunicativa estrita, intrinsecamente objetiva e cognocente que se contrapõe fundamentalmente à esfera da expressão, mais afeita às artes, configurando um quadro de implícita contradição. Em outras palavras, pode-se dizer que em relação à arte mediada pelo procedimento virtual a estrita acepção comunicacional inerente à interatividade corresponde à perda do significado da obra de arte, considerando o absoluto predomínio do aspecto comunicativo em detrimento da própria existência da expressão. Como “natureza” do virtual, a interatividade constitui uma desordem na arte e como tal, desencadeia o elemento condicional de seu virtual processo de desartificação, sendo o potencial interativo aquilo que possibilita estabelecer um ambiente virtual, ou em outras palavras, a sensibilidade para “estar” em um ambiente criado eletronicamente.

A propósito, como referido anteriormente, em um ambiente criado eletronicamente por uma máquina de informática a aprendizagem e o estudo científico se dão por um procedimento de imersão e não no sentido tradicionalmente desenvolvido. Sob essa perspectiva, diz-se então que o nível de imersão se dá de acordo com o nível da

interatividade e quanto maior a interatividade, mais qualificado o procedimento de imersão. Por outro lado, se a supremacia da esfera comunicacional sobre a expressiva resulta na depreciação da arte autônoma mediante procedimentos avessos ao que lhe é imanente, pode-se dizer que em alusão à ideia de inteligência artificial é possível, no âmbito da arte mediada pelo virtual, se referir analogamente a uma sensibilidade artificial constituída enquanto fenômeno da interatividade. Com isso, significa dizer que o procedimento tendencial de interatividade com a obra de arte, que remete à simetria no processo entre emissão e recepção dos conteúdos, determina, enquanto procedimento análogo à comunicação, um quadro condicional de perda do significado da obra de arte, implicando em sua virtual desartificação.

Resumindo a questão, uma vez que os recursos tecnológicos avançados - enquanto algo descontínuo - estão longe de ser uma resposta às questões estéticas formuladas pelos artistas como resposta à realidade histórica da arte, tais recursos se apresentam ainda como sintoma de uma realidade socioeconômica e cultural que embora atual, é da mesma forma herança de um tempo, o qual ainda aguarda uma interpretação de seu significado. Tal análise não diz respeito ao esgotamento das possibilidades de emancipação da arte, objetivando, ao contrário, demonstrar que o que pode caracterizar tal emancipação nada mais é que o esforço de sempre relacionar a arte enquanto crítica ao mundo dos processos industriais e da ação econômica e política, dando um sentido dialético à negação crítica.

Sob essa ótica, a tendência hegemônica de uso desigual dos chamados novos *media* servem de base para ilustrar a dimensão dos aparatos tecnológicos no processo de mudanças das relações que se estabelecem entre arte e sociedade, delineando o seu significado no âmbito de uma análise de sentido materialista. Portanto, no que se refere à esfera da hegemonia cultural, deve-se refletir sobre a produção artística criada tão-somente a partir de meios industriais, sobretudo os computacionais, chamando atenção para novos

tipos e elementos de narrativa que em nome de uma ideia unilateral de progresso impõem e violentam formas e meios de interação sociais estabelecidos por dinâmicas hauridas fora da experiência vivida. Desse modo pode ser crível pensar dialeticamente a ideia de autonomia da arte como algo não só pertencente a uma especulação do passado, mas, principalmente, como uma possibilidade daquilo que está em constante transformação e que pode ser consolidado em um futuro próximo. Assim, faz-se eco às palavras de Marc Jimenez: “É necessário que nós também sigamos o exemplo de Adorno e joguemos resoluta e ousadamente algumas garrafas ao mar”³⁰⁸ [!].

³⁰⁸ Jimenez, cf. *Theoria Aesthetica - em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*, 2005, p. 67.

Bibliografia

Obras de Theodor Adorno:

- ADORNO, T. *A arte e as artes & Primeira introdução à Teoria Estética*. Trad./Org. Duarte, R. Col. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2017.
- _____. *A filosofia muda o mundo ao manter-se como teoria*. Entrevista à revista *Der Spiegel*, n° 19, 1969. In: Lua Nova - Revista de Cultura e Política, n° 60. São Paulo: CEDEC, 2003.
- _____. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: UNESP, 2010.
- _____. *Cartas a los padres: 1939-1951*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- _____. *Current of music*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- _____. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madri: AKAL, 2008.
- _____. *Crítica de la cultura y sociedad II*. Madri: AKAL, 2009.
- _____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. *Disonancias*. Madri: AKAL, 2009.
- _____. *Escritos filosóficos tempranos*. Madri: AKAL, 2010.
- _____. *Escritos musicales I-III*. Madri: AKAL, 2006.
- _____. *Escritos musicales IV*. Madri: AKAL, 2008.
- _____. *Escritos musicales VI*. Madri: AKAL, 2014.
- _____. *Escritos sociológicos I*. Madri: AKAL, 2004.
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia: 2013.
- _____. *Introdução à sociologia*. São Paulo: UNESP, 2008.
- _____. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: EDUSP, 2011.
- _____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. *Marx está superado?* In: Opções de Esquerda. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- _____. *Miscelânea I*. Madri: AKAL, 2010.
- _____. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008b.
- _____. *Notas sobre literatura*. Madri: AKAL, 2003.
- _____. *O Esquema da cultura de massas*. In: Sobre a indústria da cultura. Coimbra: Angelus Novos, 2003b.
- _____. *Ontología y dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2017.
- _____. *Palavras e sinais - modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Para a metacrítica da teoria do conhecimento*. São Paulo: UNESP, 2015.
- _____. *Prólogo sobre a televisão*. In: Sobre a indústria da cultura. Coimbra: Angelus Novos, 2003.
- _____. *Resumé über Kulturindustrie*. In: Sobre a indústria da cultura. Coimbra: Angelus Novos, 2003.
- _____. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Terminologia filosófica I*. Madri: Taurus, 1976.
- _____. *Terminologia filosófica II*. Madri: Taurus, 1977.
- _____. & BENJAMIN, W. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: UNESP, 2012.
- _____. & BERG, A. *Correspondence 1925-1935*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- _____. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. & KRAKAUER, S. *Correspondência entre Krakauer e Adorno 1923-1966*. São Paulo: Novos Estudos - SEBRAP 85, 2009.

_____. & MANN, T. *Correspondance 1943-1955*. Paris: Klincksieck, 2009.

_____. & MARCUSE, H. *Adorno e Marcuse: as últimas cartas - 1969*. Revista Praga Estudo Marxista 3. São Paulo: Hicitec, 1997.

Obras sobre Theodor Adorno:

CARONE, I. *Adorno em nova York: os estudos de Princeton sobre a música no rádio (1938-1941)*. São Paulo: Alameda, 2018.

CLAUSSEN, D. *Theodor W. Adorno: One last genius*. Cambridge - Ma & Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

DUARTE, R. *A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*. In: *Varia Aesthetica: ensaios sobre arte & sociedade*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

_____. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

_____. *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

FREITAS, V. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno*. In: *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005.

_____. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*. In: *Revista Impulso*, Piracicaba: UNIMEP, 2013.

JAY, M. *As ideias de Adorno*. São Paulo: Cultrix, 1988.

JIMENEZ, M. *Da estética negativa à estética da audácia*. In: *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005.

_____. *Theodor Adorno: Arte, ideologia y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001.

MATTEUCCI, G. *L'artificio estético: moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Milão: Mimesis, 2012.

NEVES SILVA, E. S. *Mímesis e forma: a crítica de Habermas a Adorno (e uma resposta)*. In: *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Org. Duarte, R. et. all. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005.

ORRICO, J. F. *Th. W. Adorno: mímesis y racionalidad - materiales para una estética negativa*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004.

PUCCI, B. *A filosofia e a música na formação de Adorno*. In: *Educ. Soc.*, vol. 24, n. 83, p. 377-389, Campinas, 2003. Disponível em: www.cedes.unicamp.br

_____. *Theodor Adorno e a frieza burguesa em tempos de tecnologias digitais*. Cadernos IHU ideias, ano 10, n° 172, 2012.

SOUZA, R. T. de, *Adorno & Kafka: Paradoxos do singular*. Passo Fundo: IFIBE, 2010.

TÜRCKE, C. *"Informal" segundo Adorno*. In: *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005.

VIEIRA DE CARVALHO, M. *A partitura como «Espírito sedimentado»: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno*. In: *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005.

WELLMER, A. *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno*. Madri: Editorial Machado Libros, 2004.

ZAMORA, J. A. *Th. W. Adorno: pensar contra la barbárie*. Madri: Trotta, 2008.

Obras gerais - citadas e relacionadas:

- ANTINUCCI, F. *Summa Hypermedialis (per una teoria dell'ipermedia)*. In: Sistemi intelligenti, anno V, n° 2, Bologna: Il Mulino, 1993.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- _____. *Poética*. Tradução trilingue: grego, latim e espanhol. Madri: Gredos, 1974.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, (1981).
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Benjamin e a obra de arte - técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *Pequena história da fotografia*. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *O autor como produtor*. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Sobre o conceito de história*. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. & GRETEL, A. *Correspondencia: 1930-1940*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2011.
- BERIO, L. *Entrevista sobre a música*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
- BÍBLIA Sagrada: Antigo e Novo Testamento. *Gênesis*. Edição revista e atualizada no Brasil. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, S/D; *Pentateuchos*. Enciclopédia Católica, vol. 11. *Acta Apostolice Sedis*: Roma, 1909.
- BLOCH, E. *Heritage of our times*. Nova Jersey: Wiley, 2015.
- _____. *Natural law and human dignity*. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.
- BÖHME, G. *Critique of aesthetic capitalism*. Milão: Mimesis International, 2017.
- BORDIN, L. *Da Escola de Frankfurt aos desafios da globalização*. Obra inédita.
- BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1986.
- BOSI, E. *Cultura de massa e cultura popular - leituras operárias*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- BOTTOMORE, T. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- BOULEZ, P. *L'informulé*. Special Adorno. In: Revue d'esthetique, n° 8. Toulouse: Privat, 1985.
- BURKE, P. *Uma história social do conhecimento*. Rio de Janeiro: Zahar editor, 2003.
- CACCIARI, M. *L'Arcipelago*. Milão: Adelphi, 1997.
- _____. *Pensiero negativo e razionalizzazione*. Veneza: Marsilio, 1977.
- DAL LAGO, A. *Populismo digitale: la crisi, la rete e la nova destra*. Milão: Raffaello Cortina Editore, 2007.
- DIODATO, R. *Estética de lo virtual*. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2011.
- DOWNES, E. J. & MCMILLAN, S. J. *Defining interactivity - A qualitative identification of key dimensions*. Londres: *New Media & Society, SAGE Publications*, vol. 2, 2000. Disponível em: <http://nms.sagepub.com/cgi/content/abstract/2/2/157>.
- DUARTE, R. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008.
- _____. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- _____. *Marx e a natureza em o Capital*. São Paulo: Loyola, 1995.
- _____. *Reflexões sobre Dialética Negativa, estética e educação*. In: *Dialética Negativa, Estética e Educação*. Org. Pucci, B. et all. Campinas: Alínea, 2007.

- _____. *Varia aesthetica: ensaios sobre arte & sociedade*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- _____. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Textos teatrais para download - Versão digital. Disponível em: www.oficinadeteatro.com
- ESTEVES, J. P. *A ética da comunicação e os media modernos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GALBRAITH, J. K. *The new industrial state*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1985.
- GALIMBERTI, U. *Psiche e techne: L'uomo nella età della tecnica*. Milão: Feltrinelli, 2000.
- GAY, P. *A educação dos sentidos: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- GRAU, O. *Arte virtual - Da ilusão à imersão*. São Paulo: UNESP/SENAC, 2007.
- HABERMAS, J. *Técnica e ciência como 'ideologia'*. São Paulo: UNESP, 2014.
- HARNECKER, M. *A fragmentação social dividiu a classe trabalhadora*. Entrevista ao *Efemerida ton Syntakton*. Atenas: Ef.Syn Mídia Independente - www.efsyn.gr, 2017.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna - uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1993.
- HEGEL, G. W. F. *A Razão na História: uma introdução geral à Filosofia da História*. São Paulo: Centauro, 2001.
- _____. *Curso de estética*. Volumes I-IV. São Paulo: EDUSP, 2000-2004.
- _____. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- _____. *Princípios da filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Curitiba: Segesta Editora, 2012.
- HOBBSAWM, E. *A era das Revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- HOMERO. *Hino a Hermes*. In: Obras completas. Buenos Aires: Joaquin Gil Editor, 1946.
- _____. *Odisseia*. In: Obras completas. Buenos Aires: Joaquin Gil Editor, 1946.
- HORKHEIMER, M. *Eclipse da razão*. São Paulo: Centauro, 2002.
- _____. *Teoria crítica - uma documentação*. Tomo I. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- IL MANIFESTO. *Divisão do trabalho na empresa e técnica do poder*. In: Divisão social do trabalho, ciência, técnica e modo de produção capitalista. Porto: Publicações Escorpião, 1974.
- JAMESON, F. *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2013.
- JAY, M. *Imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- JOLY, M. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- _____. *Resposta à pergunta: O que é Esclarecimento?* In: Fundamentação da metafísica dos costumes e Outros Escritos. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- KIOUSIS, S. *Interactivity: a concept explication*. Londres e Nova Deli: *New Media & Society*, SAGE Publications, vol. 4 (3), 2002. Disponível em: <http://nms.sagepub.com/cgi/content/abstract/4/3/355>
- KRACAUER, S. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LIGETI, G. *Neuf essays sur la musique*. Genève: Éditions Contrechamps, 2001.
- LÖWENTHAL, L. *Literature, popular culture and society*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1961.
- LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MANOVICH, L. *The language of new media*. Boston: The MIT Press, 2001.
- MARCHÁN, S. (Org.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2006.
- MARCUSE, H. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- _____. *A ideologia da sociedade industrial - O homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- _____. *Industrialização e capitalismo na obra de Max Weber*. In: *Cultura e sociedade*. Vol. 2, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- _____. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- MARGLIN, S. *Origens e funções do parcelamento das tarefas*. In: *Divisão social do trabalho, ciência, técnica e modo de produção capitalista*. Porto: Publicações Escorpião, 1974.
- MARX, K. *Crítica do programa de Gotha*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2012.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *O Capital*. Volumes I-III. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie: Einleitung*. Berlim: Dietz Verlag, 1956.
- MARX, K. & ENGELS, F. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.
- MATTEUCCI, G. *Filosofia ed estetica del senso*. Pisa: Edizioni ETS, 2005.
- MAZZANO, M. M. *Video, media e nuove immagini nell'arte contemporânea*. Roma: Fahrenheit, 1995.
- MOLES, A. *Sociodinâmica da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MICHAUD, Y. *L'arte allo stato gassoso: un saggio sull'epoca del trionfo dell'estetica*. Roma: Edizioni Idea, 2007.
- MORÃO, A. *Apresentação ao texto de I. Kant - Resposta à pergunta: "Que é o Iluminismo?"*. Disponível em Biblioteca On-Line de Filosofia e Cultura: www.lusofonia.net. Acesso em: 29 mar. 2017.
- OS PRÉ-SOCRÁTICOS. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PLATÃO. *A República*. Belém: Editora UFPA, 2000.
- _____. *Crátilo*. In: *Diálogos*. Belém: Editora UFPA, 1988.
- _____. *Íon*. Edição Bilíngue. Lisboa: Inquérito, 1988.
- _____. *Hípias maior*. Belém: Editora UFPA, 1980.
- _____. *Laques*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- _____. *Político*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. *Protágoras*. Belém: Editora UFPA, 2002.
- _____. *Teeteto*. In: *Diálogos*. Belém: Editora UFPA, 1988.
- PEREIRA, A. M. R. R. *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PERNIOLA, M. *La società dei simulacri*. Bologna: Cappelli, 1983.
- PERIUS, O. *Walter Benjamin: a filosofia como exercício*. Passo Fundo: IFIBE, 2013.

- PIGNON, D. & QUERZOLA, J. *Democracia e autoritarismo na produção*. In: Divisão social do trabalho, ciência, técnica e modo de produção capitalista. Porto: Publicações Escorpião, 1974.
- QUÉAU, P. *Les voies virtuelles du savoir*. In: *Construzione e appropriazione del sapere nei nuovi scenari tecnologici*. Nápoles: Cuen, 1958.
- _____. *Lo virtual: virtudes y vértigos*. Barcelona-México: Paidós, 1995.
- QUINCEY, Th. de. *Logic of political economy*. Edinburgh e Londres: Balckwood and Sons, 1844.
- RAFAELI, S. *Interactivity: From new media to communication*. Londres: Sage Annual Review of Communication Research: Advancing Communication Science, Vol. 16, 1988. Disponível em: http://gsb.haifa.ac.il/~sheizaf/interactivity/Rafaeli_interactivity.pdf.
- RIVOLTELLA, P. C. *La multimedialità*, in C. Scurati (a cura di), *Tecniche e significati, Vita e Pensiero*. Milão, 2000.
- RODRÍGUEZ, A. S. *El papiro Westcar*. Sevilla: Ediciones ASADE, 2003.
- SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 2001.
- SCHORSKE, C. E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHÖTTKER, D. *Comentários sobre Benjamin e A obra de arte*. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SIMMEL, G. *La Tragédie de la Culture*. Paris: Editions Rivages, 1988.
- _____. *Philosophy of money*. Londres: Routledge, 1990.
- _____. *Philosophie de la modernité*. Paris: Payot, 1992.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- SPENGLER, O. *A Decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da História Universal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- _____. *O homem e a técnica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- STOCKHAUSEN, K. *Sobre a Música: palestras e entrevistas - compiladas por Robin Maconie*, São Paulo: Madras, 2009.
- TAYLOR, J. *Dream Work: Techniques for Discovering the Creative Power in Dreams*. Nova Jersey: Paulist Press, 1983.
- TYACK, D. *Learning from the past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- VALÉRY, P. *Théorie poétique et esthétique*. Paris: Gallimard, 1957.
- VÁZQUEZ, A. S. *As ideias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- _____. *De la estética de la recepción a la estética de la participación*. In: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Barcelona: Paidós, 2006.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. *A construção do objeto da sociologia da música*. Lisboa: Classe de Letras, 2009.
- _____. *A tragédia da escuta: Luigi Nono e a música do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.
- WEBER, M. *A ciência como vocação*. In: El político y el científico. Buenos Aires: Agebe, 2012.
- WIGGERSHAUS, R. *Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WIENER, N. *Cibernética e sociedade: o uso humano dos seres humanos*. São Paulo: Cultrix, 1954.
- WHITE, L. *The historical roots of our ecological crisis*. In: *Science Journal*, vol. 155, nº 3767. Cambridge: Moses King Publischer, 1967.