

**Arte, Crítica e Negatividade
em Theodor W. Adorno**

Henrique da Mata Fernandes

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação
Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias**

Orientadora: Prof. Maria Teresa Cruz

Fevereiro de 2018

Índice

Introdução	1
Indústria Cultural	3
Administração.....	4
Arte Ligeira e Arte Elevada	7
Repetição e Reconhecimento.....	9
Fantasmagoria e Colectividade.....	12
Ritmo e Colectividade	17
Negatividade da Arte	20
Negação da Sociedade	20
Forma e Subjectividade	21
Práxis	24
Historicidade e Negação de Si Mesma	26
Progresso	30
O Belo e o Feio.....	34
Mediação e Racionalidade	40
Arte como Mediação	40
Ubiquidade	41
Determinação do que Aparece.....	43
Aura	44
Distracção e Crítica	47
Racionalização: Lyotard	49
Comentários Finais	51
Crítica	51
Indústria	55
Beleza	56
Mercado	57
Bibliografia	59

Introdução

A concepção iluminista da história como progresso oculta, por um lado, o esquecimento das várias dimensões das formas de vida arcaicas, reunidas de forma indiferenciada num passado a superar; e, por outro, a preservação e reorganização da violência do passado sob formas sublimadas que tornam a sua presença menos evidente. A cultura, como esfera da aparência e mundo espiritual, oculta o sofrimento e as relações de dominação que lhe subjazem; porque contribui para preservar aquilo que é, recebe a designação de cultura afirmativa. A indústria cultural é a sua forma massificada, produzida de cima e imposta sobre todos os estratos sociais. A arte que se mostra insatisfeita com o estado das coisas tende a opôr-se, como elemento cultural, à forma como são determinados o pensamento e a percepção da sociedade a que pertence, mostrando-se consciente do serviço prestado pela indústria cultural aos interesses dos grupos dominantes.

O que se desenvolve é uma tensão permanente entre as formas artísticas críticas e o produto massificado que tende a tomar o seu lugar; uma relação de constituição mútua, em que a capacidade de absorção e neutralização da cultura afirmativa obriga a um movimento de negatividade permanente, de reajuste perante a petrificação das formas artísticas – não apenas na indústria, mas em si mesma. Esta relação dialéctica impõe que não se teorize qualquer destes extremos isoladamente, mas sim que se proceda à iluminação de um a partir do outro, reconhecendo que o sentido se constitui a partir da relação com o oposto; impõe ainda que a relação não se cristalice numa oposição rígida entre estandardização ou repetição, e inovação ou progresso.

A tarefa do pensador crítico passa pela preservação da dimensão discursiva na relação com a arte, da actualização do potencial crítico desta através do conceito, contrastando com a recepção puramente sensual que, frequentemente fundada no gosto ou no hábito, interrompe o desenvolvimento conceptual em que assenta a maior parte do seu impacto cognitivo ou político. Para o crítico, como para a arte progressista, é o imperativo da negatividade que legisla e legitima os seus esforços; esta é uma negatividade que não se manifesta como abandono ou rejeição absoluta, mas como superação de algo que é, ainda assim, preservado pela capacidade de descobrir o que há de verdadeiro na falsidade – esta é, no mínimo, uma condição necessária para que seja

possível iluminar o presente a partir do seu confronto com o passado. A possibilidade de um momento afirmativo, que não seja rigidamente normativo ou descritivo, no pensamento que conserva negativamente aquilo de que permanentemente se afasta, possui a sua legitimidade apenas na postulação de horizontes reguladores; não será assim o movimento da negatividade interrompido, porque o confronto com a empiria que os nega impede a sua cristalização em ideais autoritários – abandona-se essa rigidez pela consciência do carácter inerentemente contraditório de todas as formas de estar no mundo.

Indústria Cultural

Falar de indústria cultural é falar de administração da cultura, da sua sujeição a fins que tradicionalmente se mantiveram exteriores a ela. A noção de cultura sempre implicou a promessa de uma vida melhor, num corte com o constrangimento diário da satisfação das necessidades materiais – um “protesto contra as relações petrificadas”¹ entre os membros da sociedade constituídos em agentes de uma rede de trocas de mercadorias e serviços; afirmação da possibilidade de algo que valha por si só, e não apenas como objecto de troca – que possa ser fim e não apenas meio. “A cultura apenas é verdadeira quando implicitamente crítica”². Mas se buscarmos uma definição deste campo espiritual que se pretendeu puro, impossível de administrar, contendo “muitas coisas que carecem de um denominador comum – como filosofia e religião, ciência e arte, formas de conduta e costumes”³, dificilmente encontramos mais que uma definição negativa: “aquilo que é especificamente cultural é aquilo que está afastado da necessidade nua da vida”⁴. Assim, mais que uma simples separação entre trabalho físico e trabalho mental, encontramos a condição necessária para a existência de toda a cultura: só quando as necessidades fundamentais estão satisfeitas e minimamente garantidas, quando é negada a pressão quotidiana da carência e o trabalho para a suprir, só aí há espaço para intervenção activa na vida cultural. Boa parte do sucesso da indústria cultural deve-se a que o objecto cultural não mais seja tomado como luxo; à sua capacidade de fazer chegar, a todos aqueles para quem a refeição seguinte é uma incógnita, tanto o lazer como a promessa de elevação espiritual – e ainda a esperança de que também eles podem um dia tomar o lugar daqueles que vêm hoje no topo do mundo.

Em relação a este contraste com o elitismo da cultura pré-industrial, diria Adorno que “a abolição do privilégio educacional pela venda da cultura a preços de saldo não abre para as massas as esferas das quais estavam anteriormente excluídas mas, dadas as condições sociais existentes, contribui para a decadência da educação e o progresso da incoerência bárbara”⁵. Isto não deve ser tomado como um apelo nostálgico

¹“Culture Industry Reconsidered”, in *The Culture Industry*, p. 100. As citações em corpo de texto, com excepção das que provêm da edição portuguesa da *Teoria Estética*, são traduções minhas, feitas a partir das traduções em inglês ou francês das edições referidas.

²“Cultural Criticism and Society”, in *Prisms*, p. 21

³“Culture and Administration”, in *The Culture Industry*, p. 107

⁴Idem, p. 109

⁵*Dialectic of Enlightenment*, p. 160

ao regresso a um passado melhor. Afinal, essa cultura exclusiva às classes mais afortunadas, que rejeitava a baixeza do mundo do trabalho e da necessidade, provava a sua impotência precisamente pela separação rígida de duas esferas da existência humana: enquanto prometia a elevação espiritual do indivíduo, a sua transformação interior, servia, pela sua repulsa do material, a preservação do *status quo* – uma crítica materialista está necessariamente em oposição a esta noção de cultura. A comparação com o passado, tão recorrente nos escritos de Adorno, ainda que tome frequentemente a forma de um lamento – o que o expõe facilmente a acusações de conservadorismo e arcaísmo – será mais correctamente interpretada como uma forma de acentuar a dimensão histórica dos objectos de estudo, de mostrar como vieram a ser o que são, finalmente de lembrar que nem sempre foram assim e que é possível que não se mantenham assim no futuro.

Administração

Pensar a indústria da cultura deve ser considerá-la em função das suas potencialidades para promover ou impedir as liberdades dos indivíduos; e portanto questionar se o que se perdeu fazia de facto o mundo melhor, se nada se ganhou entretanto. A indústria cultural define-se, tomando a síntese feita por Marc Jimenez, como

l'exploitation systématique et programmé des «biens culturels» à des fins commerciales. (...) L'industrie culturelle reflète ainsi les mêmes rapports et les mêmes antagonismes que le monde industriel des sociétés modernes, avec cette différence fondamentale que, complice de l'idéologie dominante, elle a précisément pour rôle d'homogénéiser et de rendre inoffensifs les conflits possibles, en particulier ceux qui pourraient provenir de foyers culturels.⁶

Encontramos aqui três pontos centrais da indústria cultural: em primeiro lugar, a sobreposição do valor de troca ao valor de uso da obra de arte, a sua transfiguração quase completa em mercadoria – algo que não é novo, nem exclusivo à cultura popular, mas que deve ser reconhecido como constituinte incontornável do seu oposto, a arte autónoma. Assim, não se trata de uma transformação radical da relação entre obras de arte e mercado, apenas produto extremo e massificado do desenvolvimento dessa relação:

⁶Jimenez, Marc, *Adorno: Art, Idéologie et Théorie de l'Art*, p. 128

The entire practice of the culture industry transfers the profit motive naked onto cultural forms. Ever since these cultural forms first began to earn a living for their creators as commodities in the market-place they had already possessed something of this quality. But then they sought after profit only indirectly, over and above their autonomous essence. New on the part of the culture industry is the direct and undisguised primacy of a precisely and thoroughly calculated efficacy in its most typical products. The autonomy of works of art, which of course rarely ever predominated in an entirely pure form, and was always permeated by a constellation of effects, is tendentially eliminated by the culture industry, with or without the conscious will of those in control.⁷

A integração do objecto artístico num sistema de produção orientado pelo lucro e que não é determinado pela procura mas, inversamente, a determina, implica que a sua qualidade artística, relegada para segundo plano, seja alheia à sua administração e accidental do ponto de vista do sistema de produção. Já do ponto de vista do consumidor, e tomando como exemplo o recurso a eventos culturais como confirmação de estatuto social, afirma Adorno que a recepção pelo consumidor reduz à total insignificância a qualidade interna e histórica da obra quando, de uma forma que, evidentemente, se estende para lá da cultura, a empatia com a mercadoria se torna sinónimo de empatia com o seu valor de troca⁸:

The consumer is really worshipping the money that he himself has paid for the ticket to the Toscanini concert. He has literally ‘made’ the success which he reifies and accepts as an objective criterion, without recognizing himself in it. But he has not ‘made’ it by liking the concert, but rather by buying the ticket.⁹

Em segundo lugar, a produção massiva de objectos culturais de uma forma que se vai aproximando daquela que determina outras mercadorias: a apelação de industrial “refere-se à estandardização da própria coisa (...) e à racionalização das técnicas de distribuição, não apenas ao processo de produção”¹⁰. A interminável repetição de esquemas lucrativos atravessa de forma indiferente toda a produção cultural, tanto no que concerne à distinção entre arte elevada e ligeira, como às diferenças entre grupos sociais – fronteiras que elimina enquanto as mantém em aparência, na promessa de servir qualquer preferência pessoal:

Marked differentiations such as those of A and B films, or of stories in magazines in

⁷“Culture Industry Reconsidered”, p. 99

⁸As palavras são de Benjamin, numa carta a Adorno, in *Aesthetics and Politics*, p. 140

⁹“On the Fetish Character of Music and the Regression of Listening”, in *The Culture Industry*, p. 38

¹⁰Idem, p.100

different price ranges, depend not so much on subject matter as on classifying, organizing, and labelling consumers. Something is provided for all so that none may escape; the distinctions are emphasized and extended. The public is catered for with a hierarchical range of mass-produced products of varying quality, thus advancing the rule of complete quantification.¹¹

O impulso totalitário da indústria garante que toda a variedade de produção esconde a eliminação da verdadeira diferença, a equivalência de todos os gostos, a normalização dos indivíduos: “toda a diferença degenera em nuance na monotonia da oferta.”¹²

Em terceiro lugar, permanecendo o carácter afirmativo da cultura dominante, há o processo activo de eliminação das tensões inerentes à obra de arte, tensões através das quais – através da recusa da sua reconciliação – se constitui precisamente o carácter crítico da obra. Desde logo, o progresso das técnicas de registo, fabricação e reprodução de imagem e som reduz a tensão entre obra e realidade, criando a ilusão de que o “mundo exterior é a continuação sem interrupções daquele que é apresentado no ecrã”¹³. Paralelamente, o desconforto criado pela obra de arte, o seu impulso crítico, a forma como confronta o indivíduo com o seu próprio mal-estar ou o de outros, desaparecem e a obra esvaziada já será apenas objecto de satisfação e do conforto do familiar. Perante estes produtos culturais o indivíduo recebe liberdade absoluta sobre o objecto, não a liberdade clássica da elevação do espírito através da arte, mas a de transformar o objecto em função dos seus desejos:

Ao reduzir a obra de arte a simples *factum*, gesto típico do comportamento de hoje, vende-se também em saldo o momento mimético, incompatível com toda a essência coisal. O consumidor pode à vontade projectar as suas emoções, os seus resquícios miméticos, no que lhe é apresentado. Até à fase da administração total, o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra devia esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela. A identificação que realizava era, segundo o ideal, não a de tornar a obra semelhante a si mesmo, mas antes a de se assemelhar à obra. Nisso consistia a sublimação estética; Hegel chamava geralmente a este comportamento a liberdade perante o objecto. Garantia assim a dignidade ao sujeito que, numa experiência espiritual, se torna sujeito através da sua alienação, ao contrário do desejo filistino que

¹¹*Dialectic of Enlightenment*, p. 123

¹²“Cultural Criticism and Society”, p. 20

¹³*Dialectic of Enlightenment*, p. 126

exige à arte que lhe dê alguma coisa.¹⁴

O produto da indústria cultural acaba por cumprir a sua promessa de proporcionar satisfação, não por mérito próprio – pois não é sequer consumida (“Nas mercadorias culturais consome-se o seu ser-para-outro abstracto, sem que elas sejam verdadeiramente para os outros; na medida em que lhes estão ao serviço, enganam-nos.”¹⁵) – mas apenas pelo carácter selectivo da cognição do indivíduo que não procura mais que reforçar as crenças que já possui: “O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas.”¹⁶. A distância entre espectador e objecto cultural é suprimida, já que este traz consigo a ilusão de que existe para servir o espectador, e não exige participação activa no seu consumo; mas pode dizer-se que se conserva ainda a aparência de autonomia destas obras, da sua separação da realidade, de forma a que nem seja posto em questão o seu conteúdo ideológico (“é só um filme...”).

Arte Ligeira e Arte Elevada

A crítica da concepção da obra de arte como simples objecto de prazer e reafirmação do mesmo não pode ser reduzida a ascetismo ou a pedantismo; é antes uma preocupação com a passividade a que encoraja os indivíduos e uma acusação do carácter intrinsecamente conservador da cultura industrializada:

To be pleased means to say Yes. It is possible only by insulation from the totality of the social process, by desensitization and, from the first, by senselessly sacrificing the inescapable claim of every work, however inane, within its limits to reflect the whole. Pleasure always means not to think about anything, to forget suffering even where it is shown. Basically it is helplessness. It is flight; not, as is asserted, flight from a wretched reality, but from the last remaining thought of resistance. The liberation which amusement promises is freedom from thought and from negation.¹⁷

O que se acentua aqui, nesta falsa libertação pelo abandono do pensamento, é a exterioridade dos mecanismos de produção de objectos culturais em relação aos consumidores aos quais estes produtos são impostos. É esta administração “de cima para baixo” que deve ser tida em conta na importante distinção da indústria cultural em relação à cultura de massas: a ilusão de que se trata de uma cultura criada e

¹⁴*Teoria Estética*, p. 35

¹⁵Idem, p. 35

¹⁶Idem, p. 36

¹⁷*Dialectic of Enlightenment*, p. 144

transformada “espontaneamente pelas próprias massas, a forma contemporânea da arte popular”¹⁸ é produzida pelos seus administradores e preservada pelo desenvolvimento de uma dependência desse prazer - “um ciclo de manipulação e desejo retroactivo em que a unidade do sistema se fortalece cada vez mais”¹⁹.

The principle dictates that [the customer] should be shown all his needs as capable of fulfilment, but that those needs should be so predetermined that he feels himself to be the eternal consumer, the object of the culture industry. Not only does it make him believe that the deception it practices is satisfaction, but it goes further and implies that, whatever the state of affairs, he must put up with what is offered.²⁰

É importante entender, também, que o que encontramos em Adorno não é uma condenação elitista da arte popular, apenas da sua distorção pela produção industrial; e se ele se absteve em geral de analisar formas artísticas populares, afirma pelo menos que a simples existência destas revela algo sobre a organização social desde o aparecimento da burguesia, em particular a exclusão das classes baixas da cultura elevada. A arte popular “projectou-se sempre [na arte pura] como o testemunho do fracasso da cultura”²¹:

Serious art has been withheld from those for whom the hardship and oppression of life make a mockery of seriousness, and who must be glad if they can use time not spent at the production line just to keep going. Light art has been the shadow of autonomous art. It is the social bad conscience of serious art. The truth which the latter necessarily lacked because of its social premises gives the other the semblance of legitimacy. The division itself is the truth: it does at least express the negativity of the culture which the different spheres constitute.²²

A arte popular, de resto, tende a desaparecer da mesma forma que a arte elevada:

The seriousness of high art is destroyed in speculation about its efficacy; the seriousness of the lower perishes with the civilizational constraints imposed on the rebellious resistance inherent within it as long as social control was not yet total.²³

Mas elas não são simplesmente eliminadas e substituídas; os elementos que as constituem são isolados e diluídos – ou seja, é filtrado o seu conteúdo crítico, é

¹⁸“Culture Industry Reconsidered”, p. 98

¹⁹*Dialectic of Enlightenment*, p. 121

²⁰Idem, p. 142

²¹*Teoria Estética*, p. 34

²²*Dialectic of Enlightenment*, p. 135

²³“Culture Industry Reconsidered”, pp. 98-99

eliminada a sua tensão com o todo da obra e com o contexto social a que se opõe. “A excentricidade do circo, do *peepshow* ou do bordel é tão embaraçosa para [a indústria da cultura] como a de Schönberg ou de Karl Kraus”²⁴. O antagonismo entre as duas esferas – onde se manifesta a separação da cultura – surge como que superado num meio termo, onde através da sua falsidade se pode ler o esforço da indústria cultural para a união ilusória das duas esferas; e onde a promessa de uma vida melhor e a resistência à opressão, em suma o impulso, comum a ambas as esferas, de negação daquilo que é, surge neutralizado.

Repetição e Reconhecimento

Esses elementos, ou detalhes, que ganharam relevo no protesto modernista contra a organização, até a exploração destes detalhes se sobrepor à estrutura, ao todo da obra, são agora integrados em configurações pré-estabelecidas, postos ao seu serviço como “efeitos”²⁵. A percepção do todo de uma obra musical, que para Adorno é condição para a sua correcta recepção (por exemplo, numa boa peça musical cada elemento só adquire o seu sentido do contexto em que se insere, e inversamente o todo surge da relação necessária entre os detalhes²⁶) tende a desaparecer (naquilo a que chama “regressão da audição”) na constituição das obras musicais a partir de esquemas estandardizados – o foco desvia-se assim para os detalhes, que se limitam a preencher a estrutura sem entrar em tensão com ela. A sua função é estimular o ouvinte e tornar a peça reconhecível, já que a estrutura é indiferente. Isto será garantia do seu sucesso se associado a grande repetição nos meios de transmissão e distribuição, porque “a familiaridade da peça é um substituto da qualidade que lhe é atribuída. Gostar dela é quase o mesmo que reconhecê-la”²⁷.

“A própria repetição é aceite como um sinal de popularidade”²⁸: a repetição, por si só, gera automaticamente mais repetição. Não é, então, necessariamente produto da imposição de uma entidade central; meios de comunicação mais ou menos independentes, instituições, espaços privados dão por si mesmos continuidade aos mecanismos publicitários: “assim que for atingido um certo nível de apoio económico para o *plugging*, o processo de *plugging* transcende as suas próprias causas e torna-se

²⁴*Dialectic of Enlightenment*, p. 136

²⁵Idem, pp. 125-126

²⁶“On Popular Music”, in *Current of Music*, pp. 282-284

²⁷“On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening”, in *The Culture Industry*, p. 30

²⁸Idem, p. 37

uma força social autónoma”²⁹ – neste aspecto, pelo menos, Adorno, que habitualmente mantém o foco no poder centralizado, parece reconhecer a reprodução do poder em relações horizontais; os comportamentos condicionados são sentidos como voluntários. Também não é a centralização da produção que explica a estandardização das obras: para Adorno, a simples imitação recorrente de obras com sucesso precede a sua apropriação pela indústria³⁰. Mas o que pode explicar o suporte mediático destas obras-mercadoria por parte de indivíduos e agências que não são remunerados por isso? De acordo com Adorno, o mecanismo de reconhecimento activado pela reprodução de fórmulas cristalizadas e efeitos familiares é mais complexo que o simples entusiasmo da identificação súbita que se segue à vaga familiaridade; e é nos outros momentos do seu desdobramento que se encontra mais claramente a componente ideológica do seu efeito no indivíduo, a qual justifica que o reconhecimento se torne fim em vez de meio³¹. No seguimento da identificação da obra há um reforço da integração do indivíduo num colectivo que é precisamente constituído pela imposição de objectos culturais; e é o reconhecimento de um ponto central dominante que concretiza o carácter colectivo dessa experiência individual. A audiência é recrutada, mais que como consumidora, como defensora das condições de produção e distribuição:

The moment of identification of some socially established highlight often has a dual meaning: one not only identifies *it* innocently as being this or that, subsuming it under this or that category, but by the very act of identifying it, one also tends unwittingly to identify *oneself* with the objective social agencies or with the power of those individuals who made this particular event fit into this pre-existing category and thus 'established' it.³²

Em paralelo, ao fixar-se na memória do indivíduo, a peça torna-se sua propriedade, evocável e manipulável à sua vontade; finalmente, como consequência da convergência entre reconhecimento e gosto, o indivíduo atribui à obra uma qualidade objectiva que não é mais, segundo Adorno, que deleite pela posse da obra³³. A produção e manipulação de efeitos tem a função de garantir esta intimidade, fazendo acompanhar

²⁹“On Popular Music”, p. 297. “The term plugging originally had the narrow meaning of ceaseless repetition of one particular hit in order to make it 'successful'. We here use it in the broad sense, to signify a continuation of the inherent processes of composition and arrangement of the musical material. Plugging aims to break down the resistance to the musically ever-equal or identical by, as it were, closing the avenues of escape from the ever-equal.” Idem, p. 291

³⁰Idem, p. 286

³¹Idem, p. 300

³²Idem, p. 303

³³Idem, p. 305

a peça estandardizada por reacções estandardizadas. “A reificação radical produz a sua própria simulação de imediatez e intimidade”³⁴. Trata-se do isolamento e repetição de fragmentos reconhecíveis, por vezes simplificados ou com acrescentos que potenciam o seu impacto sensorial ou emocional, de forma a com mais eficácia acompanharem uma mensagem a transmitir (Adorno anunciava já a convergência entre arte e publicidade através da indústria cultural) ou a serem vendidos em si mesmos – um exemplo extremo, no campo das artes visuais, estaria nas lojas de recordações vienenses, onde se expõe uma variedade virtualmente infinita de objectos, tanto decorativos como utilitários, todos eles revestidos com a mesma imagem, *O Beijo* de Klimt em diferentes recortes. Deve dizer-se, finalmente, que o que distingue a obra para massas da obra de arte séria do ponto de vista da sua organização interna não é necessariamente a sua simplicidade ou a facilidade da sua compreensão, é o simples facto da sua estandardização. “A audição da música popular é manipulada, não apenas pelos seus promotores, mas pela natureza inerente da própria música, tornada num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagónicos ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal”³⁵.

A supremacia do princípio de gosto que então se sedimenta é como que um “refúgio da individualidade” que se desintegra, uma forma de contornar a admissão de dependência³⁶. A redução do objecto cultural a algo que se trata ou não de gostar manifesta-se no deslocamento da atenção do conteúdo para a perícia, o virtuosismo, os elementos mais espectaculares. De acordo com Adorno, o foco na competência técnica, juntamente com a simples estandardização e repetição de formas fixas, adquirem o carácter ideológico que vai deixando de ser possível imprimir ao conteúdo:

The social power which the spectators worship shows itself more effectively in the omnipresence of the stereotype imposed by technical skill than in the stale ideologies for which the ephemeral contents stand in.³⁷

Mas ainda que toda a atenção seja orientada para a componente técnica da obra, torna-se evidente que esta se esgota rapidamente, na medida em que não resta mistério nem tensão que possam garantir a sua permanência – o objecto cultural industrial não será tomado de forma demasiado séria, sob pena da sua aniquilação imediata³⁸. Isto implica a necessidade de uma produção constante que assegure a renovação das peças

³⁴“On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening”, p. 42

³⁵“On Popular Music”, pp. 285

³⁶Idem, p. 322

³⁷*Dialectic of Enlightenment*, pp. 135-136

³⁸“On Popular Music”, p. 310

que se sabe desde logo que não suportam uma exposição prolongada. Implica também que só é possível para o indivíduo consumi-las distraidamente, o que no entanto não pode ser visto apenas como necessidade interna das próprias peças ou dos mecanismos de standardização: surge como consequência necessária de um tédio e um cansaço que tendem a impedir a procura de novidade. O consumo continuado é garantido pela constituição de um círculo de insatisfação em que a distração se revela, não como antítese, mas como perpetuador do *ennui*: “Escapar ao tédio e evitar esforço são incompatíveis – daí a reprodução da mesma atitude da qual se procura escapar”³⁹.

O impacto que então se procura efectuar no consumidor não pode então ter mais que uma natureza sensorial ou emocional superficial e sem influência no seu amadurecimento: “o chamado elemento libertador da música é simplesmente a oportunidade para sentir alguma coisa”⁴⁰. A interdição da sublimação não é apenas condição para a introdução de elementos negativos sem que estes minem as possibilidades de sucesso da obra, mas participa directamente na função de condicionamento social da obra-mercadoria. De facto, a representação de sofrimento que se encontra nela torna-se necessária de acordo com o “princípio da reprodução exacta dos fenómenos” que executa a dissolução das fronteiras entre arte e realidade; o elemento trágico torna-se assim rotineiro, comum, “da mesma forma que a sociedade centralizada não abole o sofrimento dos seus membros mas regista-o e planeia-o”, porque a simples apresentação do sofrimento é despojada da tensão entre esse sofrimento e a promessa da sua libertação⁴¹.

Fantasmagoria e Colectividade

Já na tragédia grega antiga encontrava Adorno uma função de controlo social através da repressão dos desejos, oferecendo a “aparência estética como satisfação de substituição em vez de uma satisfação física dos instintos e das necessidades do público visado”⁴². A aproximação à tragédia feita pela indústria cultural, desprovida agora do seu conteúdo metafísico, concretiza-se, não na fusão do indivíduo com o Uno, o Pânico originário que, de acordo com Nietzsche, era a função da componente dionisíaca da tragédia; mas sim na sua dissolução no Uno que é a sociedade tornada homogénea e manipulável. E se em Nietzsche, após a reunião com Uno, o indivíduo era reforçado ao

³⁹Idem, p. 309

⁴⁰Idem, p. 319

⁴¹*Dialectic of Enlightenment*, p. 151

⁴²*Teoria Estética*, p. 359

ser devolvido ao mundo das formas e conceitos, a versão distorcida da indústria cultural assegura apenas a “abolição do indivíduo”:

“One has only to become aware of one's own nothingness, only to recognize defeat and one is one with it all. Society is full of desperate people and therefore a prey to rackets. (...) Today tragedy has melted away into the nothingness of that false identity of society and individual, whose terror still shows for a moment in the empty semblance of the tragic. But the miracle of integration, the permanent act of grace by the authority who receives the defenceless person – once he has swallowed his rebelliousness – signifies Fascism.”⁴³

Encontramos uma outra imersão no Uno na obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner – mas desta vez, no lugar da unidade do Ser que subjaz e antecede à divisão pela consciência, essa imersão dá-se numa totalidade da aparência. O projecto wagneriano da união das artes resultaria na construção de uma segunda realidade, fantasmagoria: “um artifício tão perfeito que oculta todas as suturas no artefacto final”⁴⁴, de tal forma que o espectador seja “impedido de perceber o trabalho contido na obra”⁴⁵ e as condições da sua produção. O seu sucesso como fantasmagoria dependia da passividade do espectador que abandona a racionalidade, de forma que, na “regressão a uma *mélange* arcaica”, fosse possível simular uma totalidade dos sentidos: “Na *Gesamtkunstwerk* a intoxicação, o êxtase é um princípio inescapável de estilo; um momento de reflexão bastaria para quebrar a sua ilusão de unidade ideal”⁴⁶. A relevância principal desta análise está na expansão desta totalidade da aparência ao quotidiano, que Adorno prevê a partir do surgimento da televisão:

by tomorrow the thinly veiled identity of all industrial culture products can come triumphantly out into the open, derisively fulfilling the Wagnerian dream of the *Gesamtkunstwerk* - the fusion of all the arts in one work. The alliance of word, image, and music is all the more perfect than in *Tristan* because the sensuous elements which all approvingly reflect the surface of social reality are in principle embodied in the same technical process, the unity of which becomes its distinctive content. This process integrates all the elements of the production, from the novel (shaped with an eye to the film) to the last sound effect.⁴⁷

⁴³*Dialectic of Enlightenment*, pp. 153-154

⁴⁴*In Search of Wagner*, p. 86

⁴⁵Idem, p. 72

⁴⁶Idem, p. 93

⁴⁷*Dialectic of Enlightenment*, p. 124

Um jogo da NBA, a liga americana de basquetebol profissional, oferece-nos um dos melhores exemplos actuais do espectáculo total, muito além daquele proporcionado pela enorme capacidade atlética dos jogadores. Em primeiro lugar, a absorção e racionalização de trabalho artístico que cria o ambiente totalmente estetizado; nas palavras de Lyotard:

L'enjeu est économique, mais comme il s'agit de produire et de vendre des logiciels et des programmes attractifs-distractifs en tous genres, c'est aussi bien un enjeu esthétique-logique. Dans la conjonction de ces enjeux, l'art est sommé de devenir rentable, les artistes communicants, ce qui signifie clairs, facilement programmables, et les oeuvres accessibles de la même manière que l'on optimise les vertus ergonomiques des interfaces électroniques.⁴⁸

Os trabalhos de luzes, de fumo, os confetti e os vídeos quase constantes criam o ambiente de fundo. Há músicos convidados a interpretar os seus arranjos do hino nacional antes do jogo, e outros que tocam no intervalo. Os equipamentos são constantemente renovados e os ténis são objectos de culto, ambos recebendo inúmeras edições especiais baseadas em parcerias com designers ou artistas famosos ou em marcos da cultura popular ou da história do país. A publicidade constante não interfere, mas contribui para o espectáculo, tornando evidente que as preocupações estéticas das empresas já não são marginais, mas centrais à sua apresentação no mercado. Os habituais grupos de *cheerleaders* multiplicam-se de forma potencialmente infinita, e as *performances* das típicas dançarinas que já fazem parte de qualquer evento desportivo americano surgem alternadas com as de um grupo masculino, outro infantil, outro ainda de senhoras idosas, somando-se a isto ainda acrobatas de vários géneros, mascotes e inúmeros *entertainers* hiperactivos que prescrevem ao público o nível de êxtase adequado enquanto usam canhões e fisgas gigantes para distribuir t-shirts. A música é quase constante, acompanhando mesmo parte do jogo, “arrebatando o ouvinte com uma paixão e uma excitação que nem sequer pára para respirar”⁴⁹. Talvez aqui, contrariamente ao que disse Adorno sobre a obra de arte total, a recorrência constante dos choques permita que o ambiente tome uma aparência homogénea, apesar do seu carácter ainda mais fragmentário; é útil recorrer a Buck-Morss aqui:

The goal is manipulation of the synaesthetic system by control of environmental stimuli.

It has the effect of anaesthetizing the organism, not through numbing, but through

⁴⁸ Lyotard, “Arraînement de l'Art. Épokhè de la Communication”, in *Textes Dispersés I*, p. 176

⁴⁹ *In Search of Wagner*, p. 101

flooding the senses. These simulated sensoria alter consciousness, much like a drug, but they do so through sensory distraction rather than chemical alteration, and – most significantly – their effects are experienced collectively rather than individually. Everyone sees the same altered world, experiences the same total environment. As a result, unlike with drugs, the phantasmagoria assumes the position of objective fact. Whereas drug addicts confront a society that challenges the reality of their altered perception, the intoxication of phantasmagoria itself becomes the social norm. Sensory addiction to a compensatory reality becomes a means of social control.⁵⁰

Tudo isto é reproduzido para o espectador em sua casa diariamente (as 30 equipas fazem, no mínimo, 82 jogos por ano), e o espectáculo adictivo, que se sobrepõe ao facto inicial da competição desportiva, tornado símbolo de grandiosidade, faz a transmissão mais modesta e pragmática de um jogo entre as melhores equipas europeias parecer a de um encontro amigável entre amadores. Dificilmente será ainda possível um envolvimento profundo, fanático no jogo, visto o confronto constante com imagens, ruído e informação; este parece reduzido a proporcionar a exaltação que permite que os choques sejam aceites e absorvidos. Não há abandono de si no colectivo, como na massa fascista ou na claque de futebol, onde uma unidade maior, no sentido da homogeneidade do ambiente, permite imersão no jogo. Nestas é constitutivo o olhar da câmara, como mostrou Benjamin:

À reprodução em massa responde particularmente a reprodução das massas. Nos grandes cortejos festivos, em assembleias gigantescas, em espectáculos de massas de natureza desportiva e na guerra, que hoje se oferecem na totalidade à aparelhagem do cinema, a massa vê-se a si própria. Este processo, cujo alcance não precisa de ser acentuado, está intimamente relacionado com o desenvolvimento das técnicas de reprodução e de gravação. Os movimentos de massas apresentam-se geralmente aos aparelhos registadores com mais clareza que ao olhar. Ajuntamentos de centenas de milhares de pessoas abrangem-se melhor de uma perspectiva de conjunto. E ainda que esta perspectiva seja tão acessível à vista humana como à aparelhagem, a imagem que o olho retém não é susceptível de ser ampliada como a fotografia. Isto significa que movimentos de massas, e portanto também a guerra, representam urna forma de comportamento humano particularmente adequada aos aparelhos registadores.⁵¹

Num jogo da NBA esta “fantasmagoria do indivíduo como parte de uma

⁵⁰Buck-Morss, Susan, *Aesthetics and Anaesthetics*, pp. 22-23

⁵¹Benjamin, Walter, *A Obra de Arte*, p. 239 (nota)

multidão que forma um todo integral”⁵² contém um ênfase no indivíduo através de irrupções efémeras – ecrãs gigantes mostram *close-ups* de espectadores acompanhados da injunção a uma actividade: o clássico beijo (a *kiss cam*) ou uma dança, uma expressão facial ou outro gesto. Todos os interpelados cumprem entusiasticamente a sua tarefa e cada um, constituído em *entertainer* temporário, toma para si todo o espectáculo. A torrente esmagadora de imagens, ruído e publicidade agressiva parece despertar nos indivíduos uma necessidade de auto-afirmação constante, como se, em desespero perante a sua destruição iminente, encontrassem nesses *close-ups* uma oportunidade imperdível para se verem destacados das massas. Não saberemos o que sentem, no fundo, quando voltam a desaparecer na massa; mas a necessidade tornada clara de que o espectáculo nunca cesse permite vislumbrar nestas pessoas o terror de enfrentar aquilo que está para lá dele – o silêncio, e eles mesmos.

Retomaremos as questões do choque e da câmara de filmar no terceiro capítulo. Por agora, vale a pena apontar alguns pontos em comum entre as observações que é possível fazer no contexto deste evento desportivo e outras, iniciadas por Adorno, a propósito do jazz. Em primeiro lugar, o carácter ideológico do espaço provisório, efémero para afirmação individual (os quinze minutos, ou segundos, de fama), que se afirma aberto a qualquer indivíduo, na condição de que, ao fim do tempo que lhe é reservado, ele se resigne a dissolver-se novamente na multidão. Assim, a cada músico é atribuído um momento de improvisação antes de ser de novo engolido pela banda – simulação da reconciliação com a sociedade, ou sacrifício da individualidade ao colectivo⁵³. Mas as possibilidades desta individualidade estão desde logo determinadas pelo colectivo que permite a sua libertação provisória: desta forma, tal como no jogo da NBA as aparições do espectador estão condicionadas à pequena performance que lhe é imposta (o beijo, ou a dança), também as possibilidades de improvisação estão condicionadas por fórmulas rígidas do que é aceitável⁵⁴, de forma que “aquilo que aparece como espontaneidade é na verdade planeado cuidadosamente com antecedência”⁵⁵.

⁵²Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics*, p. 35

⁵³“On Jazz”, pp. 64-65

⁵⁴Idem, p. 53

⁵⁵“Perennial Fashion – Jazz”, in *Prisms*, p. 122

Ritmo e Colectividade

Também os fãs desportivos têm algo em comum com os fãs de jazz: em ambos há uma componente importante de pertença, identificação com um grupo⁵⁶ – a “comunidade” do jazz, o grupo de fãs de uma estrela, o clube desportivo; ambos se sentem peritos nas suas respectivas áreas de interesse⁵⁷, mas o conhecimento factual que possuem dificilmente tem alguma consequência cognitiva, moral ou prática; ambos estão confortáveis na sua subserviência perante as estrelas porque, como especialistas, reservam-se o direito de os retirar do pedestal de que crêem ser guardiões. O caso extremo que Adorno comenta é o dos *jitterbugs*, fãs entusiásticos que, numa ambivalência entre êxtase irracional e (“passividade completa exige aceitação inequívoca”⁵⁸) a opção consciente de pertença a um grupo, que é reforçada através de uma performatividade, representação do seu próprio entusiasmo, adoptam a designação que refere a criatura “nervosa, que é atraída passivamente por algum estímulo”⁵⁹. Este estímulo é o do ritmo, e o tipo de “ouvintes rítmicos” onde o jazz tem boa parte do seu sucesso é descrito por Adorno como o “tipo obediente” de ouvinte, “mais susceptível a um processo de ajuste masoquista a um colectivismo autoritário” de ambos os extremos do espectro político⁶⁰, onde a “experiência musical é baseada na unidade de tempo imparável que é subjacente à música – a batida”⁶¹. O que se produz “sugere os batalhões coordenados de uma colectividade mecânica”⁶², e a correspondência entre a recepção colectiva do ritmo e a organização totalitária é algo que vários músicos vieram a explorar mais tarde – mais notavelmente Throbbing Gristle que, a partir da segunda metade dos anos 70, e acompanhados do slogan – *Industrial Music for Industrial People* – punham especial ênfase no ritmo mecânico: forte, rígido e repetitivo. As tecnologias de gravação e reprodução do som são aqui centrais pelo reconhecimento de uma componente inevitavelmente industrial da música contemporânea; mas em contraposição com as novas possibilidades de a música surgir a qualquer momento e em qualquer lugar (a que voltaremos mais tarde), e no contexto da discussão actual, é relevante a mecanicidade que subjaz à experiência do concerto ao vivo. Aqui, a adopção temática e formal de um contexto industrial refere-se à mecanização dos corpos e ao

⁵⁶Idem, p. 127

⁵⁷Cf. “On Popular Music”, p. 314 (nota)

⁵⁸Idem, p. 323

⁵⁹Idem, p. 323

⁶⁰Idem, p. 316

⁶¹Idem, p. 317

⁶²Idem

impacto cognitivo do comportamento repetitivo do trabalhador na fábrica, assim como aos choques sensoriais por ele recebidos: “Através dos choques, o indivíduo apercebe-se imediatamente da sua própria nulidade perante a máquina gigante do sistema inteiro”⁶³. O bombardeamento constante do indivíduo com imagens, ruído e informação permite falar do choque como a “essência da experiência moderna”, onde a vivência quotidiana, de forma análoga ao campo de batalha ou ao contexto de produção industrial, consiste numa experiência constante de choques sensoriais a que correspondem choques psíquicos⁶⁴. A incapacidade de um indivíduo enfrentar esta sobre-estimulação resulta na necessidade de amortecer os sentidos, que se manifesta numa reacção anestésica que precede a do recurso a drogas ou a outras experiências imersivas ou de privação sensorial – nas palavras de Buck-Morss, “o sistema cognitivo de sinestesia tornou-se antes um de anestesia”⁶⁵, reversão que, no limite, se revela na incapacidade do indivíduo de reconhecer o processo da sua própria destruição. A reprodução desta experiência através da repetição e do ruído não tanto se funda numa postura denunciatória que pretendesse representar condições de vida deploráveis, quanto ilustra que, nas palavras de Benjamin “a necessidade que o homem tem de se expor aos efeitos do choque é uma adaptação aos perigos que o ameaçam”⁶⁶. A correspondência entre a inebriação pelo ritmo e o abandono de si perante a máquina era já descrita por Adorno:

The cult of the machine which is represented by unabating jazz beats involves a self-renunciation that cannot but take root in the form of a fluctuating uneasiness somewhere in the personality of the obedient. For the machine is an end in itself only under given social conditions – where men are appendages of the machines on which they work. The adaptation to machine music necessarily implies a renunciation of one's own human feelings and at the same time a fetishism of the machine such that its instrumental character becomes obscured thereby.⁶⁷

A capacidade do ritmo de organizar os corpos era acompanhada da exploração de objectos de culto e figuras autoritárias, de forma a, em simultâneo, servir-se de, e

⁶³ *Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 163; “Exploitation is here to be understood as a cognitive category, not an economic one: The factory system, injuring every one of the human senses, paralyzes the imagination of the worker. His or her work is 'sealed off from experience'; memory is replaced by conditioned response, learning by 'drill', skill by repetition: 'practice counts for nothing'.” Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics”, p. 17

⁶⁴ Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics”, pp. 16-17

⁶⁵ Idem, p. 18

⁶⁶ Benjamin, “A Obra de Arte”, p. 237 (nota)

⁶⁷ “On Popular Music”, p. 318

compreender criticamente o seu efeito perante as massas⁶⁸. Daí que pudessem ser descritos como “algo entre uma organização paramilitar e um culto religioso”⁶⁹ e que frequentemente adoptassem simbologia e fardamento nacional-socialista. O seguinte excerto de Adorno quase poderia ter sido uma descrição de um concerto dos primeiros anos de Throbbing Gristle:

The purpose of the Fascist formula, the ritual discipline, the uniforms, and the whole apparatus, which is at first sight irrational, is to allow mimetic behavior. The carefully thought out symbols (which are proper to every counterrevolutionary movement), the skulls and disguises, the barbaric drum beats, the monotonous repetition of words and gestures, are simply the organized imitation of magic practices, the mimesis of mimesis. The leader with his contorted face and the charisma of approaching hysteria takes command.⁷⁰

Finalmente, a repetição de palavras de ordem – como *Discipline* – juntamente com a música opera uma destruição do significado, reduzindo a palavra a veículo de expressividade⁷¹; as palavras “obtêm uma força que produz impacto, um poder de adesão e repulsão que as torna semelhantes ao seu oposto extremo, os feitiços”⁷². Esta repetição é também a de algo a que se procura obter uma resposta automática, espontânea, condicionada pela sua absorção inconsciente. É ainda a de algo que se anuncia a si mesmo⁷³, garantindo a continuação do consumo sem proporcionar mais que essa reafirmação do próprio produto. Assim, com a produção deste efeito é posta em evidência a convergência entre a arte, ou a cultura, e a publicidade, ou a propaganda:

Advertising and the culture industry merge technically as well as economically. In both cases the same thing can be seen in innumerable places, and the mechanical repetition of the same culture product has come to be the same as that of the propaganda slogan. In both cases the insistent demand for effectiveness makes technology into psychotechnology, into a procedure for manipulating men. In both cases the standards are the striking yet familiar, the easy yet catchy, the skillful yet simple; the object is to overpower the customer, who is conceived as absent-minded or resistant.⁷⁴

⁶⁸Goddard, Michael, “Sonic and Cultural Noise”, p. 166

⁶⁹Idem, p. 167

⁷⁰*Dialectic of Enlightenment*, p. 185

⁷¹*In Search of Wagner*, p. 88

⁷²*Dialectic of Enlightenment*, p. 164

⁷³“Transparencies on Film”, p. 205

⁷⁴*Dialectic of Enlightenment*, p. 163

Negatividade da Arte

Negação da Sociedade

A natureza da negatividade da arte deve ser iluminada a partir de uma compreensão do duplo carácter da sua relação com a sociedade – isto é, a sua autonomia por um lado, e a sua pertença a um contexto social por outro; numa tensão que não pode ser eliminada, sob pena da sua destruição, ou banalidade, que significa o mesmo. Afirmar como facto central e incontornável de toda a produção artística a sua pertença a um determinado contexto histórico e social é constituinte de uma filosofia materialista da arte; reconhece-se o fundamento social da sua abordagem temática e do conteúdo que nela se decifra; reconhece-se também o posicionamento crítico da obra em relação a esse mesmo contexto - “nada há na arte, mesmo na mais sublime, que não provenha do mundo; nada que permaneça intacto”⁷⁵. É ainda significativo o reflexo na produção artística do desenvolvimento tecnológico – acompanhá-lo é, para Adorno, obrigação da arte avançada – isto é, a utilização de procedimentos e instrumentos num domínio diferente daquele em que apareceram⁷⁶.

No entanto, o seu potencial crítico só se pode realizar precisamente por meio da sua oposição à sociedade; não se trata apenas de distanciamento crítico, mas da negação da sociedade pelo simples facto da existência da obra. O que surge como obra de arte é algo que se afirma como valor em si – oposição ao princípio de troca, a um sistema de relações em que “tudo existe apenas para-outra-coisa”⁷⁷. Aparição de um Outro – rejeição do princípio de identidade, que prepara a comensurabilidade de tudo com vista à sua troca. “Tanto quanto às obras de arte se pode predicar uma função social, é a sua ausência de função”⁷⁸.

A tensão entre a autonomia da arte e a sua dependência do mundo empírico não pode ser ignorada se se procura, por um lado, rejeitar a indiferença da *l'art pour l'art* perante o mundo material e, por outro lado, a simples continuação do mundo, afirmação do existente, ou mesmo a simplificação da obra com o objectivo de a tornar mais acessível. A recusa por Adorno da obra de arte politicamente empenhada, que se vê no desacordo com Brecht, não se baseia apenas na exigência de progresso artístico ou na preocupação com a neutralização da obra, mas funda-se ainda no seu cepticismo perante

⁷⁵*Teoria Estética*, p. 213

⁷⁶Idem, p. 60

⁷⁷Idem, p. 340

⁷⁸Idem, p. 342. A tradução foi corrigida por mim.

a noção de sujeito revolucionário colectivo e na rejeição de um estatuto epistémico privilegiado do proletariado, como na afirmação por Lukács da capacidade nele exclusiva para a “verdadeira consciência”⁷⁹. Da mesma forma que a capacidade de superar o “véu” ideológico lançado sobre o mundo está apenas ao alcance daqueles indivíduos que estão em condições de o pensar seriamente, também a arte tem o seu maior sucesso através da subjectivação radical, sem prejuízo da sua abertura para a sociedade:

O sujeito artístico em si é social, não privado. De nenhum modo se torna social pela colectivização forçada ou pela escolha de tema. Na época do colectivismo repressivo, a arte tem a força da resistência contra a maioria compacta – que se transformou num critério da coisa (*Sache*) e da sua verdade social – naquele que produz, solitária e desconhecido, sem que de resto assim sejam excluídas as formas de produção colectivas.⁸⁰

Forma e Subjectividade

A distância crítica, a autonomia da obra de arte – a de um “Ser à segunda potência”⁸¹ – que impede a sua neutralização fácil, constitui-se através do trabalho que “organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto da sua existência extra-estética”⁸² - isto é, constitui-se na elaboração da forma.

a forma estética é a organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade. Unidade estabelecida, suspende-se sempre a si mesma, enquanto posta; é-lhe essencial interromper-se através do seu *outro*, não se harmonizar com a sua consonância. Na sua relação com o seu *outro*, cuja estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela é o elemento anti-bárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência.⁸³

O artista, consciente da natureza dominadora, totalitária da organização formal da empiria, subverte-a a partir de dentro, como denúncia da violência exterior a que essa

⁷⁹“[The workers] have absolutely no advantage over the bourgeois except their interest in the revolution, but otherwise bear all the marks of mutilation of the typical bourgeois character.” Carta a Benjamin, in *Aesthetics and Politics*, p. 124. Cf Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, pp. 24-32

⁸⁰*Teoria Estética*, p. 348 – A tradução foi modificada para que se tornasse mais clara.

⁸¹Idem, p. 16

⁸²Idem, p. 341

⁸³Idem, p. 220

organização é análoga. Encontramos aí, da forma mais elementar possível, uma demonstração do conteúdo crítico de uma preocupação formal tornada evidente na modernidade. Mas a forma, ela própria “conteúdo sedimentado”⁸⁴, é mediadora do conteúdo na medida em que através da sua coerência se vislumbra o Outro para que aponta. “A sua transcendência é o seu discurso ou a sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exactamente, com uma significação truncada ou velada”⁸⁵. O conteúdo de verdade só se actualiza na aproximação conceptual pelo indivíduo àquilo que escapa à conceptualização. Decifrar este conteúdo é a única tarefa da estética, e inversamente “a genuína experiência estética deve tornar-se filosofia, ou então não existe”⁸⁶.

A separação da obra de arte em relação ao mundo empírico deve-se então a uma forma específica de transformação dos elementos que a constituem, de tal maneira que a sua configuração adquira uma certa objectividade. Esta transformação da empiria é o trabalho subjectivo na obra – objectividade subjectivamente mediada. A subjectividade mostra-se de forma mais clara na irrupção de momentos expressivos em tensão com a forma rígida. Esta tensão é a da luta contra a perda da individualidade perante a razão totalitária, da irreducibilidade da experiência pessoal em face das narrativas que procuram legitimar a violência do seu apagamento. É expressão do sofrimento; e é porque o sofrimento está contido, recalcado, em toda a civilização, que a sua expressão veio a subverter a lei formal. “A rebelião contra a aparência, a insuficiência da arte para si mesma, está nela contida intermitentemente, desde tempos imemoriais, enquanto momento da sua pretensão à verdade”⁸⁷. A dissonância na música, a distorção da forma pintada, por exemplo, têm o seu conteúdo de verdade na insatisfação do indivíduo com a lei imposta de cima.

Se, como vimos, uma obra que aborde um problema de forma simplesmente temática, directa, não atinge todo o seu potencial crítico, então a expressão subjectiva não surgirá de forma imediata na obra, mas transformada, sublimada; não será mais idiosincrasia, será então expressão de si mesma como obra, que atinge o seu momento de universalidade ao revelar a objectividade do subjectivamente mediado. A obra supera a falsa universalidade vazia, banal, da forma cristalizada pela subjectivação; supera o

⁸⁴Idem, p. 17

⁸⁵Idem, p. 125

⁸⁶Idem, p. 202

⁸⁷Idem, p. 172

solipsismo pela sublimação da expressão. “A expressão é um fenómeno de interferência, tanto função do procedimento técnico como mimética”⁸⁸, portanto, ainda que se manifeste como oposição à razão totalizante, não pode ser dela desprovida, serve-se da razão para os seus próprios fins; de facto, para Adorno, só assim podem a arte e o pensamento ser críticos: “Não há nenhuma arte que não contenha em si, negado como momento, aquilo de que ela se desvia”⁸⁹. É o esforço racional e técnico de espiritualização da expressão na modelação da empiria que permite falar de conhecimento através da arte, afirmar que ela lance luz sobre o mundo - “O seu encantamento é desencantamento”⁹⁰.

É evidente que, se é função da estética tentar a aproximação conceptual ao conteúdo de verdade da obra, a relação sujeito-objecto que funda essa tarefa não se pode degradar num domínio do sujeito sobre o objecto, como na imposição de um esquema conceptual exterior ao objecto, que o mutila e distorce. É neste sentido que Adorno fala em recuperar a primazia do objecto, propondo que perante os objectos “a filosofia entregar-se-ia verdadeiramente em vez de os usar como um espelho no qual se relê a si própria, confundindo a sua própria imagem com o concreto”⁹¹. Isto não implica eliminação da subjectividade, antes pelo contrário: de acordo com Adorno, a subjectividade deve ser reforçada, de forma a tornar possível um esforço cognitivo que reconhece os seus próprios limites. Sujeito e objecto “constituem-se mutuamente tanto como – em virtude dessa constituição – se afastam um do outro”⁹². O esforço do sujeito é um esforço linguístico em torno de um objecto que nunca pode ser conhecido em absoluto, e que só pode ser aproximado pela expressividade do pensamento. Para Adorno, eliminar a expressão da filosofia, tentar retirar à transmissão de um conteúdo a configuração que lhe é dada pela subjectividade é assumir a correspondência directa entre objecto e conceito, o esgotamento do objecto no conceito; a não-identidade entre estes impõe a necessidade da mediação pelo sujeito, do esforço de aproximação ao não-conceptual através do conceito – esta é a proximidade entre o filósofo e o artista. No entanto, para que este trabalho não se reduza a uma descrição das relações internas do objecto, é necessário que a filosofia seja capaz de se mover para fora dele, ou seja, de o iluminar com recurso às suas determinações sócio-históricas:

⁸⁸Idem, p. 177

⁸⁹Idem, p. 26

⁹⁰Idem, p. 342

⁹¹*Negative Dialectics*, p. 13

⁹²Idem, p. 174

The history locked in the object can only be delivered by a knowledge mindful of the historic positional value of the object in its relation to other objects – by the actualization and concentration of something which is already known and is transformed by that knowledge. Cognition of the object in its constellation is cognition of the process stored in the object.⁹³

Mas o apagamento tecnológico e ideológico do indivíduo impossibilita esta presença forte da subjectividade na relação com o objecto; a sobrecompensação da impotência do indivíduo causa a degeneração da subjectividade em narcisismo, onde a relação com os objectos é uma de os colocar ao seu serviço⁹⁴.

Uma das formas mais evidentes desta relação utilitária com objectos culturais é a redução destes a objectos de entretenimento, à função única de proporcionar prazer. Esta exigência não é uma novidade, na medida em que se poderia identificar já antes um desconforto com a ausência de função, de contributo para a conservação da sociedade⁹⁵; o que há de novo é a transformação do prazer em princípio que legisla a produção cultural massificada, como finalidade da sua experiência. Daí, mais uma vez, a insatisfação dos artistas com as formas cristalizadas e a crise da legitimidade da aparência estética. A espiritualização da expressão procura desviar da sensualidade o foco da experiência, de forma a acentuar o seu oposto: “o que é sensualmente desagradável possui uma afinidade com o espírito”⁹⁶.

Práxis

Mas se falamos na possibilidade da arte de subverter este tipo de funcionalização, é necessário reflectir mais sobre o impacto crítico da arte, ou seja, sobre a sua relevância política – sobre a relação entre arte e práxis, e sobre o seu efeito nos indivíduos. A participação na práxis, que é de facto, para Adorno, constituinte da arte, é indirecta na medida em que a contém em si negada, rejeitando a sua imediatidade. A libertação da existência pragmática que, como vimos, é a aproximação da arte a uma sua funcionalidade, é aquilo que a assemelha à práxis:

A crítica que a arte exerce *a priori* é a crítica da actividade enquanto criptograma da dominação. A práxis tende, na sua forma pura, a suprimir o que seria a sua consequência; a violência é-lhe imanente e mantém-se nas suas sublimações, ao passo que as obras de

⁹³Idem, p. 163

⁹⁴Idem, pp. 180, 298

⁹⁵*Teoria Estética*, p. 31

⁹⁶Idem, p. 298

arte, mesmo as mais agressivas, simbolizam a ausência de violência.⁹⁷

O campo de acção da arte crítica é o espírito, pelo que a sua práxis é transformação da consciência; indirecta, porque os seus efeitos não podem ser previstos nem assegurados, e ainda porque são determinados pelo momento histórico⁹⁸. O seu distanciamento em relação à imediatidade da práxis dá à sua negação do mundo um carácter utópico no sentido que Adorno recuperou de Stendhal, de uma *promesse de bonheur*. A legitimidade da utopia depende de que não assuma um carácter afirmativo, de um fim concreto a atingir; a sua promessa deve ler-se através da sua negatividade (“só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia”⁹⁹), sem que esta negatividade se traduza em destruição total do existente: “embora se oponha à sociedade, não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra que se insurge”¹⁰⁰ – imanência da crítica. “Se a utopia da arte se realizasse, seria o seu fim temporal”¹⁰¹: a utopia só pode existir em tensão com o real, e essa tensão renova-se para além da sua possível concretização material-temporal, sempre como noção da possibilidade de algo melhor – momento afirmativo da negação – finalmente, na máxima concretude que se lhe pode dar, como horizonte regulador. Assim, a literalidade da arte politicamente empenhada traduz-se na sua inconsequência: “A arte respeita as massas ao apresentar-se a elas como aquilo que poderiam ser, em vez de a elas se adaptar na sua forma degradada”¹⁰². Uma “arte para o proletariado” é uma arte que o conserva como proletariado. A relevância política da arte encontra-se então, para Adorno, no mesmo posicionamento que caracteriza, para certas obras, a sua indiferença em relação a questões políticas – a negação absoluta assemelha-se fortemente à afirmação absoluta. De facto, como reconhece Adorno, a pureza do distanciamento de que depende a obra de arte séria leva-a, finalmente, à sua identificação com a mercadoria absoluta¹⁰³.

⁹⁷Idem, pp. 363-364

⁹⁸Idem, pp. 364-366

⁹⁹Idem, p. 58

¹⁰⁰Idem, pp. 205-206

¹⁰¹Idem, p. 58

¹⁰²Idem, p. 361

¹⁰³Idem, pp. 42, 328

Historicidade e Negação de Si Mesma

O carácter histórico inerente às obras de arte revela-se de várias formas além do aspecto mais óbvio da abordagem temática. A sua existência é a de algo profundamente determinado pelas condições históricas, que no entanto é mais que aquilo que dessas condições nela se pode ler:

as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época; o que não é o último factor da sua mediação relativamente ao conhecimento. É isso precisamente que as torna incomensuráveis ao historicismo que, em vez de seguir o seu próprio conteúdo histórico, as reduz à história que lhes é exterior.¹⁰⁴

Por posicionamento histórico entenda-se a sua relação com a sociedade e com as obras que lhe são anteriores; se já vimos que é negativamente que se estabelece perante a primeira, cabe-nos agora esclarecer a negatividade que caracteriza o seu confronto com a história da arte. De acordo com Adorno, esta negatividade, que não é exclusiva do modernismo mas é nele tornada evidente, vem a definir-se como a característica central dessa postura: o conceito de modernismo é, “desde o início, muito mais negação daquilo que actualmente já não deve existir do que slogan positivo”¹⁰⁵. Esta rejeição do passado, que é condição de todo o progresso, percorre toda a história da arte (daí que se possa falar em história¹⁰⁶), e desde sempre foi legítima apenas na forma da superação que conserva o superado. Nem a rigidez tradicionalista das escolas nem a revolta solipsista constituem história:

A tradição não deve negar-se abstractamente, mas criticar-se de modo não ingénuo, segundo a situação presente: o presente constitui assim o passado. Nada deve aceitar-se sem exame, só porque existe e outrora valeu alguma coisa, mas também nada deve ser eliminado, porque passou: o tempo, só por si, não é nenhum critério.¹⁰⁷

Se se tomasse uma definição histórica da arte (isto é, uma que determina a obra de arte como algo que pertence a uma narrativa aceite da história da arte) acrescentar-se-ia que essa determinação dependeria ainda de que a relação de uma obra com a história da arte fosse uma de negação determinada, e não de rejeição cega. Já vimos

¹⁰⁴Idem, p. 277

¹⁰⁵Idem, p. 41

¹⁰⁶“A unidade da história de arte é a figura dialéctica de uma negação determinada.”, Idem, p. 62

¹⁰⁷Idem, p. 70

antes que “o critério da consciência mais progressista é o nível das forças produtivas na obra”¹⁰⁸, isto é na utilização das técnicas mais avançadas; mas, mais concretamente, o progresso constitui-se no esforço, em cada obra, de resolução de problemas deixados em aberto por obras anteriores¹⁰⁹ – “O Novo obedece à pressão do antigo que precisa do Novo para se realizar”¹¹⁰. A nova obra nega a anterior no sentido em que a declara obsoleta.

Neste processo não pode ser esperada continuidade ou homogeneidade – certos problemas são esquecidos, ou só mais tarde são identificados, ou só com técnicas mais avançadas podem ser resolvidos. Assim sendo, pode falar-se em progresso apenas com referência à “unidade do problema”¹¹¹; mas através dele é possível identificar aquilo que por ele é ocultado, isto é, aquilo que se perde num campo ao desenvolver o domínio de outro: “Não há nenhum progresso estético sem esquecimento; eis porque não existe nenhum sem alguma regressão”¹¹². Assim, se a conservação daquilo que foi superado é uma obrigação, é uma que está desde o início condenada ao fracasso. O imperativo mantém-se, no entanto, não apenas como forma de garantir a legitimidade do corte histórico, mas ainda como única possibilidade de solidez na resistência aos mecanismos neutralizadores; à tradição é feita justiça superando-a criticamente:

Only that which has been nourished with the life-blood of the tradition can possibly have the power to confront it authentically; the rest becomes the helpless prey of forces which it has failed to overcome sufficiently within itself. (...) The aesthetic no less than the religious tradition is the recollection of something unconscious, indeed repressed. Where it does, in fact, unfold a ‘potent influence’, it is the result not of a manifest, direct consciousness of continuity but rather of unconscious recollection which explodes the continuum. Tradition is far more present in works deplored as experimental than in those which deliberately strive to be traditional.¹¹³

O material artístico disponível, por sua vez, também é afectado por esta injunção para a novidade e pelo desenvolvimento e abandono de práticas e saberes na esfera artística como na sociedade em geral: “nem tudo é possível em todos os momentos”¹¹⁴, ainda que assim seja concebido o material do ponto de vista físico. O sentido que o

¹⁰⁸Idem, p. 290

¹⁰⁹Idem, p. 62

¹¹⁰Idem, p. 43

¹¹¹Idem, p. 317

¹¹²Idem, p. 317

¹¹³“Arnold Schoenberg 1874-1951”, in *Prisms*, p. 154

¹¹⁴*Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 44

material pode adquirir não se pode reduzir ao da sua origem, podendo tomar diferentes configurações em função do contexto; e, de qualquer forma, a afirmação da permanência desse sentido seria imediatamente falsificada pela evolução dos indivíduos e da sociedade. “Não apenas [o material] diminui e aumenta no curso da história, mas todos os seus traços específicos são marcas do processo histórico”¹¹⁵; as mudanças, determinadas historicamente, na disponibilidade material surgem mais como um constrangimento que como uma constante abertura de possibilidades, determinando aquilo que já não é aceitável, sem afirmar aquilo que deve ser feito, apenas os problemas a que é necessário responder. Este constrangimento impede que se fale no artista como um criador livre¹¹⁶.

Também no que toca ao seu conteúdo de verdade é o carácter histórico das obras de arte evidente – no sentido em que este se desdobra no decorrer da história, através de esclarecimentos possibilitados por obras posteriores, assim como pelas transformações na consciência dos indivíduos. “Os méritos de uma obra, o seu nível formal, a sua estrutura interna, só costumam reconhecer-se quando o material envelheceu ou quando o sensorio se embotou relativamente às características marcantes da fachada.”¹¹⁷: uma grande obra de arte tende a apontar assim para o futuro, revelando novas camadas que a mantêm relevante e verdadeira. Quando estes novos aspectos são postos em evidência por experimentações posteriores abre-se, no entanto, espaço para interpretação destes desenvolvimentos como simples continuidade, isto é, como aprofundamento do já expresso ou reprodução do já feito. Se não é satisfatória, no entanto, esta concepção algo estática da história da arte, que se revela, por exemplo, na afirmação de uma indistinção entre os métodos e pretensões do modernismo, e aqueles que lhe precederam, a tarefa crítica é então a exploração do não-idêntico na obra, da quebra que executa em relação à tradição:

É inegável a fatalidade de que não é possível uma interpretação dos fenómenos intelectuais sem qualquer tradução do novo para o antigo; tem em si alguma coisa de traição. Uma reflexão segunda deveria corrigir isso. Na relação das modernas obras de arte com as antigas, que se lhes assemelham, ela deveria evidenciar a diferença.¹¹⁸

Finalmente, é histórico o próprio conceito de arte, o que significa que não pode

¹¹⁵Idem, p. 44

¹¹⁶Idem, pp. 47-48

¹¹⁷*Teoria Estética*, p. 296

¹¹⁸Idem, p. 39

ser entendido senão como algo em devir, e que as teorias que a procurem definir a partir de um pensamento sobre a sua origem falham em captar a necessidade deste devir para a sua compreensão: “A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível da sua origem, como se a primeira obra fosse um fundamento, sobre a qual todas as seguintes se erigem e desmoronam logo que são abaladas”¹¹⁹. O seu movimento, de constante negação do que precede, é um de alargamento dos seus limites, de ruptura com os seus constrangimentos – é portanto, finalmente, um de negação de si mesma, do seu próprio conceito. “Ao seu próprio conceito está mesclado o fermento que a suprime”¹²⁰, isto é, o reconhecimento pelos artistas da sua participação num sistema opressivo, aquele que permite a autonomia da arte. Os movimentos do século XX que aspiravam a explodir a esfera da arte nasciam deste sentimento de culpa.

O princípio da busca do Novo e a afirmação da dignidade da obra não-moderada reúnem-se no ideal da aparição da obra de arte como um instante, da obra que se consome rapidamente e se esgota; Adorno faz a analogia com o fogo de artifício, “aparição empírica liberta do peso da empiria enquanto peso da duração, sinal celeste e, em simultâneo, fabricado, *Mené Teqél*, escrita fulgurante que não se deixa ler no seu significado”¹²¹. Ironicamente, tanto esta efemeridade como a negação constante do passado em prol de novas expressões vêm a servir mais directamente o princípio de mercado do lucro imediato, de optar pelo investimento que permite o retorno mais rápido. Tomemos a afirmação por Bourdieu de dois pólos da produção cultural: de um lado,

a economia «antieconómica» da arte pura que, assente no reconhecimento obrigatório dos valores de desinteresse e na denegação da «economia» (do «comercial») e do lucro «económico» (a curto prazo), privilegia a produção e as suas exigências específicas, resultantes de uma história autónoma; do outro,

a lógica «económica» das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem a prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pelas tiragens, e se contentam com ajustar-se à procura preexistente da clientela¹²².

¹¹⁹Idem, p. 13

¹²⁰Idem, p. 16

¹²¹*Teoria Estética*, p. 129 (cf. também p. 52). A tradução foi adaptada para que se tornasse mais clara.

¹²²Bourdieu, Pierre, *As Regras da Arte. Génesis e Estrutura do Campo Literário*, p. 169

Poderemos aqui dizer que cada vez mais a tensão na relação dialéctica entre estes pólos é anulada através da sua união, onde investidores e gestores constroem e determinam a produção e apresentação das obras de arte no sentido do consumo e lucro rápidos. E, notavelmente, a efemeridade da obra de vanguarda não apenas se alinha com as exigências generalizadas de aceleração do acesso a informação e prazer, mas vem ainda a integrar-se no mercado de uma forma no mínimo análoga à da obsolescência planeada de outras mercadorias¹²³. Lyotard identificou esta cumplicidade entre as vanguardas e o capitalismo, também no que toca à negação violenta do passado que caracteriza ambos: “A força do cepticismo ou até da destruição, levada a cabo pelo capitalismo, a qual Marx não parou de analisar e de reconhecer, alenta, de certo modo, nos escritores, a recusa de confiar nas regras estabelecidas e a vontade de experimentar meios de expressão, estilos, materiais sempre novos.”¹²⁴

Progresso

Um aspecto objectável na estética de Adorno é a sua concepção unilinear do progresso artístico, afirmando apenas uma vanguarda legítima – a saber, a de Schoenberg e discípulos. A técnica dodecafónica em que culminaram os desenvolvimentos harmónicos de que se encarregou a Nova Escola de Viena devia, segundo Adorno, tornar-se familiar para todos os compositores (“ninguém pode continuar a compor sem que tenha sentido com os seus próprios ouvidos a atracção gravitacional em direcção à técnica dos doze tons”¹²⁵). A quebra com o sistema tonal e a rejeição da ornamentação arriscam-se, no entanto, a ser erigidos em sistema estático de dominação absoluta sobre o material, perdendo a relação com o seu oposto – a familiaridade, a repetição, a resolução das dissonâncias; neutraliza-se o impulso negativo que deu origem à nova técnica:

La vérité de tous ces *desiderata* repose sur leur confrontation constante avec la configuration concrète de la musique, où ils sont appliqués. Ils indiquent de quoi il faut se garder, mais non comment faire. Le malheur arrive, aussitôt qu'on les érige en

¹²³Adorno reconheceu-o: “A *nouveauté*, do ponto de vista estético, é um produto do devir histórico, a marca dos bens de consumo apropriada pela arte, graças à qual eles se distinguem da oferta imutável, obedecendo à necessidade de exploração do capital (...) O Novo é o sinal estético da reprodução ampliada, juntamente com a sua promessa de abundância ilimitada.”, *Teoria Estética*, p. 41 (tradução modificada).

¹²⁴Lyotard, “O Sublime e a Vanguarda”, in *O Inumano*, p. 109

¹²⁵“Arnold Schoenberg 1874-1951”, in *Prisms*, p. 165

normes et qu'on les dispense de cette confrontation.¹²⁶

O sistema autónomo tomado por seguidores de Schoenberg como nova ordem que substitui a tonalidade degenera em legislação arbitrária e a música serial em simples jogo; a dissonância já não necessita resolução, pois torna-se a norma e perde toda a expressividade¹²⁷.

Num artigo de 2003, David Cunningham defende que, com a elevação em Adorno do conceito de dissonância a símbolo de toda a irrupção do não-idêntico e do novo em conflito com as formas dominantes e regras tradicionais, foi esquecido o seu significado especificamente musical, onde se põe em evidência a restrição de todo o progresso artístico a desenvolvimentos no que toca a harmonia e melodia, e conseqüente exclusão de, por exemplo, desenvolvimentos rítmicos ou tímbricos¹²⁸. O que está em causa, então, é que o movimento de contínua negação das formas cristalizadas se pode manifestar em diversos aspectos da música ou outra forma artística, e que a elevação de um sobre outros apenas encontra a sua justificação no interior da própria visão do mundo que a gera – isto é evidenciado, em particular, na forma como a teoria social de Adorno é de certa forma responsável pela sua incapacidade em valorizar transformações rítmicas, como em Stravinsky ou no jazz: a análise musical não se destaca da sua preocupação com o abandono da subjectividade perante os ritmos dominadores.

Mais ainda, Cunningham defende que, ocasionalmente, correntes diferentes produzem, pela sua própria lógica produtiva, desenvolvimentos semelhantes, pelo que “é assim bastante possível que tais inovações sejam experienciadas neste contexto como vanguardistas – como um choque que interrompe a continuidade – quando construções superficialmente similares já não podiam ser experienciadas como tal no contexto da história da arte musical”¹²⁹. Desta forma, e fazendo justiça ao carácter incontornavelmente histórico de toda a arte que Adorno defende, a análise da obra deve cumprir o imperativo de a contextualizar historicamente, e de a procurar entender como produto da sua própria narrativa. A única diferença aqui – e esta talvez seja a razão por que Adorno falhou em compreender o jazz ou outros géneros – é que já não se pode partir de uma narrativa universal à maneira modernista, mas deve atender-se à sua fragmentação em inúmeras pequenas estórias determinadas, não apenas por uma lógica

¹²⁶*Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 78

¹²⁷*Teoria Estética*, p. 32

¹²⁸Cunningham, “A Time For Dissonance and Noise”, p. 67

¹²⁹Idem, p. 67

interior de desenvolvimento, mas também por aspectos geográficos, étnicos, raciais, sexuais, de classe, etc. Em cada uma destas linhas de desenvolvimento mais ou menos independentes pode identificar-se processos de amadurecimento e libertação dos que nelas estão envolvidos – exactamente o que Adorno pretendia do progresso artístico, que no entanto via como um caminho único para a humanidade. É desta forma que deve ser reconhecido, por exemplo, o progresso de muitos músicos de jazz culminando na improvisação livre onde, por um lado, se libertam gradualmente das formas estandardizadas denunciadas por Adorno, da repetição, da previsibilidade, e mesmo de toda a identidade, surgindo apenas enquanto prática num “espaço vazio” desprovido de regras; e por outro constituem de forma efémera comunidades não-hierarquizadas onde se dá um “encontro de diferenças” que podem ou não ser reconciliadas¹³⁰. Indo mais longe, e tendo em conta que um género artístico inclui, frequentemente, a formação de uma identidade cultural, encontra-se espaço para identificar elementos subversivos mesmo dentro de formas culturais mais massificadas – inclusive os que não provêm, como acima, de evoluções internas.

Adorno is very emphatic that the “culture industry” is not identical with “mass culture.” Rather, it is something, so to speak, *done to* mass culture. In this sense, there is no *essential* reason why mass forms should not resist such violence; it’s simply that, because of his *social* theory of modernity, Adorno was unable to see any hope of this happening.¹³¹

De facto, se certos movimentos culturais ou “contraculturais” podem demonstrar mais que a necessidade de pertença a um grupo e a fácil comercialização de uma identidade colectiva, é a apropriação de elementos, culturais ou não, de tal forma que estes, arrancados ao seu contexto ou utilidade comuns, adquirem um novo significado¹³². Esta prática alinha-se de certa forma com o conceito brechtiano de “refuncionalização”, no sentido da reversão artística de ferramentas opressivas em ferramentas libertadoras¹³³ – um sentido que Adorno partilhava, pelo menos até certo ponto, por exemplo na sua descrição da arte como a esfera em que a racionalidade e a tecnologia são separadas da violência que exercem noutras áreas. O que permite a “refuncionalização” do objecto é a descoberta neste de manifestações não necessariamente intencionais ou explícitas da estrutura social que contextualiza e determina a produção da obra; em particular as

¹³⁰Watson, Ben, “Noise as Permanent Revolution”, in *Noise & Capitalism*, principalmente pp. 140 e 148

¹³¹Cunningham, “A Time For Dissonance and Noise”, p. 71

¹³²Cf. Hebdige, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*

¹³³Cf. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, pp. 20, 33, 64

contradições internas do todo social, cuja representação no objecto pode ser identificada independentemente de, ou mesmo contra, a vontade do autor. Pode assim conceder-se que alguns desses movimentos funcionem por vezes, não como obstáculos, mas como pontos de passagem no caminho para a maturidade individual.

A causa do fracasso habitual destes movimentos, no entanto, está com frequência no seu próprio fundamento e não apenas numa atitude predatória do capital; Adorno escrevia: “No estado de coisas actual é duvidoso que possa existir uma música que não seja burguesa”¹³⁴. A tendência a abandonar, no que concerne à produção artística, uma divisão entre burgueses e proletários tem a sua razão em que, independentemente das bases materiais dessa produção, a imposição ideológica de produtos culturais pela indústria tem como consequência fazer desvanecer a sua diferenciação; não apenas surgem inúmeros exemplos de arte “contracultural” que revelam servir os interesses dos grupos dominantes, mas os próprios ideais e ambições dos indivíduos oprimidos vêm a ser os mesmos dos seus opressores, e ao desejo de mudança social que para o marxismo ortodoxo acompanha a consciência proletária, substitui-se assim um de mudança individual: a ambição de tomar para si um lugar privilegiado, ainda que isso signifique uma perpetuação da violência existente, desta vez pelas suas próprias mãos. O conservadorismo masoquista generalizado com tanto sucesso pela indústria da cultura manifesta-se mais claramente naquele trabalhador pago miseravelmente que, defrontado com as exhibições constantes de enormes riquezas e luxos, no lugar de questionar a legitimidade de uma organização social que se concretiza dessa forma, antes inveja essas riquezas. Através da glorificação do luxo, a inveja revela-se uma arma fortíssima na preservação daquilo que é. “Tão naturalmente como os governados sempre tomaram a moralidade sobre eles imposta com mais seriedade que os próprios governantes, as massas defraudadas são hoje cativadas pelo mito do sucesso ainda mais que os bem-sucedidos”¹³⁵.

Pode dizer-se, para terminar, que após a fragmentação do modernismo unilinear em inúmeras pequenas narrativas, acabaram também estas por se dissolver numa “produtividade experimental tremenda (...) sem uma direcção narrativa única com base na qual outras poderiam ser excluídas”¹³⁶. Mantém-se então adequada a seguinte afirmação de Adorno, cujo imperativo, como acabámos de ver, nem sempre foi

¹³⁴*Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 139

¹³⁵*Dialectic of Enlightenment*, p. 133

¹³⁶Danto, *After the End of Art*, p. 7

cumprido pelo próprio:

Depuis que la composition se mesure uniquement sur la structure propre de chaque oeuvre et non sur des exigences générales et tacitement acceptées, il n'est plus possible d'«apprendre» une fois pour toutes à distinguer la bonne musique de la mauvaise. Qui veut juger doit regarder en face les problèmes et les antagonismes impermutables de chaque création en particulier, et là-dessus ne le renseignent aucune théorie générale et aucune histoire de la musique.¹³⁷

Sente-se assim como algo anacrônico o retorno a um discurso sobre progresso, na arte como em tudo o resto. Se parte desta análise da relação da arte com a história perde relevância com o fim da modernidade e a passagem ao esquema pós-moderno ou contemporâneo de apropriação, transformação, recombinação de elementos recuperados através da história, já sem um impulso progressista, isto é, no contexto do “fim da história da arte”, mantém-se relevante, perante o poder destruidor e normalizador do capitalismo global, o imperativo da conservação das estórias e tradições superadas, como reservatórios de saberes e experiências em risco de extinção. A descrição por Arthur Danto da postura do artista contemporâneo perante os museus como uma que os encara como repositórios “não de arte morta, mas de opções artísticas vivas”¹³⁸ tem algo dessa conservação, mas ainda assim é legítima a questão: para quê afirmar uma obrigação na arte de se referir a, conter ou alimentar-se da história se esta já não consegue aspirar a carregá-la para a frente? Talvez todo o cepticismo em relação à ideia de progresso não impeça que se mantenha na arte uma *promesse de bonheur* que seja mais que a busca de exemplos de libertação e auto-afirmação nas estrelas da indústria da cultura.

O Belo e o Feio

Pode dizer-se que está presente ao longo de toda a estética de Adorno a exigência aos artistas e à arte que confrontem e imponham às suas audiências uma confrontação com aquilo que está excluído da cultura afirmativa, isto é, o desconfortável, o terrível, o nunca antes visto, o antigo para lá de toda a memória – em suma, aquilo que, explodindo a continuidade e a harmonia, e em função do choque causado, da incompreensão (da incapacidade de o enquadrar em categorias familiares) ou de qualquer outra razão, é experienciado como feio: “A plurivocidade do feio

¹³⁷ *Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 18

¹³⁸ Danto, *After the End of Art*, p. 2

provém de o sujeito subsumir na sua categoria abstracta e formal tudo aquilo sobre que na arte se proferiu o seu veredicto, tanto a sexualidade polimorfa como a desfiguração e a morte através da violência”¹³⁹. O feio assume a função crítica da quebra na dominação da natureza e do humano, da negação das formas e relações petrificadas; nas palavras de Adorno, da irrupção da não-identidade na identidade, tarefa, aliás, de toda a dialéctica negativa. No confronto com o entretenimento, a cegueira e o esquecimento, ideal do negro:

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deviam tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, com o negro como sua cor fundamental.¹⁴⁰

O valor atribuído ao feio depende da relação com o seu oposto; removendo-se o contraste com a beleza, não apenas se perde de vista o seu potencial crítico, mas petrificam-se o feio e a dissonância em formas estabelecidas à margem. Interrompe-se o caminho para a maturidade no simples prazer na transgressão, transgressão estandardizada, que assim deixa de o ser: carácter finalmente afirmativo da “contracultura”, ou ainda glorificação da miséria e da exclusão, “assentimento à degradação em que facilmente se transforma a simpatia pelos degradados”¹⁴¹. A negatividade deve manter-se em movimento constante:

O elemento cortante, reforçado dinamicamente, diferenciado em si e da uniformidade do afirmativo, torna-se fascínio; e este fascínio, dificilmente menos do que a repulsa perante a debilidade do pensamento positivo, conduz a arte nova para uma terra-de-ninguém, representante da terra habitável. (...) A negação pode transformar-se em prazer, mas não em positivo.¹⁴²

O imperativo do feio e da dissonância não se reduz, no entanto, ao seu poder de choque e disrupção, mas encontra a sua legitimidade na teoria de Adorno sobre a *Aufklärung*, em que esta é concebida como uma construção cumulativa de alienação: todo o progresso, como negação das origens, implica o seu esquecimento e repressão. A tarefa da arte é então levantar, ou pelo menos pôr em evidência o véu “tecido pela

¹³⁹Idem, p. 80

¹⁴⁰Idem, p. 68

¹⁴¹Idem, p. 82

¹⁴²Idem, p. 70. A tradução foi modificada por mim.

interacção das instituições e das falsas necessidades”¹⁴³ – a dissonância, em Adorno, é o aspecto formal deste esforço.

O que está em causa é a falsidade da beleza, como filtragem, manipulação violenta, reconciliação forçada dos elementos do real. A construção da beleza assemelha-se ao movimento do iluminismo; assim, contrariamente à concepção comum do feio como negação do belo, trata-se do inverso, no sentido da produção do belo através do afastamento do terror primitivo¹⁴⁴. A posição da arte a este respeito torna-se problemática, por vezes, quando o que a dirige é a glorificação de um estágio primitivo romantizado a que propõe regressar, onde não está presente a hipocrisia das instituições e mediações entretanto desenvolvidas, que ocultam pela burocracia e a anestesia a violência exercida. Mas o que se veio gradualmente a sobrepôr a essa “violência honesta” primitiva, a saber, a cultura, ainda que mentirosa, é o que cria as condições para sequer colocar a hipótese de um mundo melhor. Ainda que a promessa não esteja a ser cumprida, é necessário que se mantenha associada à noção de cultura; a aparência violenta da arte progressista critica a cultura, não para a destruir, mas para denunciar o seu serviço, também através da aparência, à violência sobre a humanidade e o mundo.

No pendor da arte nova pelo revulsivo e fisicamente repugnante, ao qual os apologetas do estado de coisas existente nada de mais forte sabem contrapor a não ser que esse estado de coisas é já suficientemente feio e que, portanto, a arte deve votar-se à simples beleza, transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte, mediante as suas formas autónomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega.¹⁴⁵

A relação entre a beleza e a morte em Adorno assenta na violência exercida pela forma estética sobre o seu material, mutilando-o e falsificando-o: “[as obras de arte] causam a morte do que objectivizam ao arrancá-lo à imediatidade da sua vida”¹⁴⁶. Isto parece estar em oposição a uma forma de carácter cognitivo da arte, como em Gadamer, seu contemporâneo, em que algo do real, ao ser arrancado ao seu contexto, é desligado do mundo da causalidade, de constrangimentos pragmáticos e outras contingências, e aí elevado a uma outra forma de ser, mais verdadeira (mais autêntica, no seu jargão), pela sua pureza, que a original, a partir da qual ilumina a verdadeira essência das coisas¹⁴⁷.

¹⁴³Idem, p. 37

¹⁴⁴Idem, pp. 77-88

¹⁴⁵Idem, p. 82

¹⁴⁶Idem, p. 205

¹⁴⁷Cf. Gadamer, *Truth and Method*, pp. 110-114

Esta possibilidade parece ser indicada perto do fim da *Teoria Estética*: “A forma age como um íman que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto da sua existência extra-estética, e só assim eles podem assenhorear-se da sua essência extra-estética”¹⁴⁸; mas o que é importante aqui é a consciência de que a complexidade do objecto não permite a sua total redução à sua imagem artística, assim como ao seu conceito. O crime do Belo é esta mutilação do real e da vida que, simplificando, os toma sob controlo, e cria a ilusão de que o sofrimento e os antagonismos foram superados.

A afinidade de toda a beleza com a morte tem o seu lugar na ideia da forma pura, que a arte impõe à diversidade do ser vivo, que nela se extingue. Na beleza imperturbada, o que lhe resiste seria totalmente pacificado e semelhante reconciliação estética é mortal para o extra-estético.¹⁴⁹

Naturalmente, aquilo que é reprimido não desaparece simplesmente, e acaba por retornar de uma forma ou outra. Nesse ressurgimento, não apenas o arcaico mas também o presente, recalcado, se torna estranho e inquietante.

A harmonia estética nunca é perfeitamente acabada, mas é polimento e equilíbrio; no íntimo de tudo o que, em arte, se pode com direito chamar harmonioso, sobrevive o absurdo e contraditório. Nas obras de arte, tudo o que, segundo a sua constituição, é heterogéneo à sua forma deve desaparecer, enquanto que elas, porém, são formas só na relação com o que gostariam de fazer desaparecer. (...) Quanto mais profundamente as obras de arte mergulham na ideia de harmonia, do ser que aparece, tanto menos podem nele satisfazer-se. (...) A dissonância é a verdade da harmonia.”¹⁵⁰

Em *La Chute de la Maison Usher*, de Jean Epstein, Roderick Usher pinta um retrato da sua esposa Madeline, e à medida que a figura vai ganhando forma na tela, a saúde de Madeline degrada-se lentamente, sem que o primeiro se aperceba. O estado já avançado de degradação da mansão implica que a tempestade que cresce se sinta com maior intensidade; Roderick recorre à sua guitarra como que procurando abstrair-se do caos que se gera na mansão – primeiro indício do esquecimento permitido e exigido pela arte. Enquanto toca, fantasia com a experiência directa de um ideal de natureza intocada, a que ele, confinado à sua mansão, já não pode aceder senão na mediação da arte. Obcecado em capturar o mundo exterior, reencontra na pintura a única coisa capaz

¹⁴⁸ *Teoria Estética*, p. 341

¹⁴⁹ *Idem*, p. 87

¹⁵⁰ *Idem*, p. 171

de o arrancar à imersão na música. “*C'est là qu'elle est vivante!*” – Madeline morre com a pincelada que completa o retrato, mas Roderick, absorto em contemplação da vida que a pintura adquiriu, perde contacto com o real. Até aqui pouco se acrescenta a “The Oval Portrait”, pequeno conto de Edgar Allan Poe; mas este tema adquire outra dimensão na fusão que constitui o filme, desse conto com “The Fall of The House of Usher”. É que nesta configuração, o regresso de Madeline, literal ou metafórico, que provoca o colapso final da mansão, representa o regresso da vida mutilada, menosprezada, em protesto contra as condições que permitem a sua opressão. Este confronto já tinha sido, de certa forma, anunciado num plano central do filme, em que os homens que carregam o caixão de Madeline passam em frente do retrato, sobrepondo o primeiro ao segundo, enquanto Roderick, contemplando, ignora o evidente. A redução de Madeline a imagem implica a sua morte porque significa a sua cristalização em objecto que não esgota a complexidade do indivíduo, porque significa a imposição de forma pura sobre a diversidade do vivente. O colapso da mansão causado pelo retorno de Madeline simboliza, já não tanto o colapso mental de Roderick, mas a destruição das condições que permitiram a elevação da arte sobre a vida. Na sequência final vemos, em destaque, o retrato em chamas: “A redução que a beleza faz sofrer ao horrível, do qual ela provém e sobre o qual se eleva, e que ela de igual modo mantém fora do recinto sagrado, tem algo de impotente face ao horrível”¹⁵¹.

Quase 90 anos depois, em *The Neon Demon*, de Nicolas Winding Refn, um director de *casting* de modelos diz: “*You can always tell when beauty is manufactured. If you aren't born beautiful, you never will be*”. Ignora assim o facto de toda a beleza ser fabricada, pela exclusão inevitável de elementos que interferem com ela. Já não é possível iludirmo-nos com a “beleza natural” na pintura de uma paisagem idílica, como se ela resistisse a toda a intervenção humana. Mas mesmo essa aversão à fabricação da beleza não poderá subverter a compulsão para a transformação de si mesmo, dos espaços ou dos produtos (neste caso mais particularmente através da cirurgia plástica ou da edição de fotografia). O fascínio com a beleza “natural” é apenas o produto dialéctico da vivência prolongada em contextos de total standardização da aparência; na prática será ignorada, em prol da perseguição de um ideal de beleza inócuo, esvaziado de sentido – isto é, que já perdeu toda a referência ao seu contrário. O mesmo personagem continua: “*if she wasn't beautiful, you wouldn't have even stopped to look*”

¹⁵¹Idem, p. 85

- resignação do realizador perante a quase impossibilidade de obter atenção, de transmitir uma mensagem, de afectar a audiência sem que o conteúdo em questão seja servido num invólucro completamente estetizado. Isto manifesta-se muito para além do cinema e torna-se especialmente evidente na cada vez mais comum apresentação de notícias em pequenos vídeos com informação simplificada em pequenas porções, de forma a não sobrecarregar o espaço visual, acompanhamento musical, *stock footage* e até, por vezes, *clips* de figuras reconhecidas que prescrevem as reacções do espectador, provando que mesmo quando o conhecimento surge *bite-sized* pode aborrecer demasiado as audiências.

Mediação e Racionalidade

Arte como Mediação

Parece surgir em Adorno uma contradição entre, por um lado, o ideal de uma arte autónoma que afirma o seu valor em si e rejeita o princípio de troca e, por outro, a sua existência como mediação, em que a organização dos seus elementos aponta para um Outro e necessita do conceito para aproximar o seu conteúdo de verdade; entre a ideia de uma finalidade em si mesma da arte e uma finalidade que apenas se realiza fora dela. Revela-se aqui algum dualismo, onde a rejeição de um ser-para-outro deve ser entendida no que toca à sua existência material e à sua relação com o mundo material, mas é no plano intelectual, conceptual, que se encontra e actualiza o seu carácter de mediadora. O que cancela a possibilidade da existência autónoma é, no entanto, e como vimos, precisamente a sua origem material (“o em-si sem falhas, a que se entrega a obra de arte pura, é incompatível com a sua definição enquanto algo de fabricado pelo homens e, por conseguinte, *a priori* mesclado com o mundo das coisas.”)¹⁵², a qual é por sua vez o fundamento da sua transcendência no plano intelectual. É neste segundo plano que se pode conceber o papel cognitivo da arte como conteúdo que não se esgota na sua organização interna, mas que se actualiza através do confronto conceptual com as determinações exteriores da sua produção; vê-se assim reservado ao crítico, ao filósofo, este momento intelectual fundado precisamente na materialidade e no fenómeno sensível que supera. A importância de um conteúdo que transcende a existência material da obra é o que funda uma crítica diametralmente oposta à da redução da obra ao seu valor de troca: a do seu fechamento em si mesma, de quando “mediante o seu progresso inexorável, regride ao fetichismo, transforma-se em autofinalidade cega e expõe-se como falsidade, por assim dizer como delírio colectivo, logo que o seu conteúdo de verdade objectivo, enquanto sentido seu, começa a vacilar”¹⁵³. Este fechamento é também consequência daquela negatividade absoluta que não conserva em si o negado, ou da crítica que não respeita o imperativo da sua imanência: “a involução das disponibilidades, a totalidade da recusa, termina numa indignância total, no grito ou no gesto irremediavelmente impotente, literalmente no Da-Da”¹⁵⁴.

¹⁵² *Teoria Estética*, p. 161

¹⁵³ *Idem*, pp. 516-517

¹⁵⁴ *Idem*, p. 54

Quando Adorno fala de uma “crise da aparência”¹⁵⁵, refere-se à obrigação da arte de rejeitar a aparência fantasmagórica como ocultação do substrato material-social, isto é, do facto da sua produção humana, e também como promessa de um absoluto coerente. A resposta da arte moderna manifesta-se então na exploração dos seus elementos materiais, num pôr-em-evidência do trabalho e da mediação. No lugar de um “aspecto fantasmagórico, que reforça tecnologicamente a ilusão do em-si das obras”¹⁵⁶, deve conservar-se a tensão entre essa reificação inevitável pelo carácter coisal do objecto artístico e aquilo que se descobre por ele mediado, isto é, o seu devir histórico, o seu conteúdo de verdade. Se essa mediação surge na organização da aparência sensível (funda-se nela como “espírito” da obra, na terminologia de Adorno), isto é, pelo trabalho de constituição formal da obra pelo artista, então a recusa da aparência como absoluto alinha-se com um questionamento sobre o que é a mediação e como é ela possível.

Esta tarefa é em parte um esclarecimento da especificidade das formas artísticas clássicas perante as novas tecnologias de produção em massa, de transmissão, de registo e reprodução cujas transformações se manifestam nas condições de percepção dos indivíduos, numa diferente relação com o espaço e o tempo, num alargamento das possibilidades artísticas e na redução que lhe corresponde, no que toca às formas artísticas e às formas de experienciar a arte que se tornam obsoletas. Se no primeiro capítulo se tratou acima de tudo da forma como são utilizadas as tecnologias de mediação, na sua determinação pelas estruturas económicas que as dominam, trata-se agora de aprofundar a natureza destas tecnologias, de forma a entender o seu impacto nos indivíduos e na esfera da arte.

Ubiquidade

É útil aqui fazer referência aos escritos de Adorno sobre o rádio, onde é relevante a forma como este transporta a voz através do espaço de forma instantânea, não apenas veiculando o orador mas substituindo-o em aparência – “torna-se o portador e personificação do som cuja origem é invisível”¹⁵⁷ – produzindo assim uma ilusão de presença e imediatez, e constituindo-se finalmente em presença autoritária, de forma que “uma pessoa privada num quarto privado é abordada em privado por uma voz

¹⁵⁵Idem, pp. 157-164

¹⁵⁶Idem, p. 160

¹⁵⁷“Radio Physiognomics”, in *Current of Music*, p. 47

pública à qual ela é forçada a subordinar-se”¹⁵⁸. A voz, ou música, que assim transcende o local da sua origem e se multiplica em inúmeros locais de reprodução, encontra-se potencialmente em todos os locais; esta afinidade, no que toca ao controlo sensorial e informacional, com o governo totalitário torna o rádio um valioso veículo da voz do ditador:

The metaphysical charisma of the Führer invented by the sociology of religion has finally turned out to be no more than the omnipresence of his speeches on the radio, which are a demoniacal parody of the omnipresence of the divine spirit. The gigantic fact that the speech penetrates everywhere replaces its content (...) The inherent tendency of radio is to make the speaker's word, the false commandment, absolute. A recommendation becomes an order.¹⁵⁹

A presença ubíqua de tecnologias de mediação que se multiplicam, e onde é largamente determinado aquilo que pode aparecer revela uma “necessidade inerente no sistema em não deixar só o cliente, de nem por um momento lhe permitir a suspeita de que a resistência é possível”¹⁶⁰. Dir-se-á que o rádio é quase obsoleto, e que a televisão interactiva elimina alguma da passividade da audiência, onde se fundava boa parte do carácter autoritário destes dois meios; mas mesmo na internet, onde mais que nunca o utilizador tem a possibilidade de escolher o que vê e ouve, é já familiar a noção de que vai sendo definido aquilo a que é possível ter acesso, não apenas directamente em função dos interesses políticos e económicos das entidades em poder, mas ainda em função dos interesses do próprio utilizador, na forma de publicidade personalizada tornada possível pelo comércio de informação privada. Esta administração total do que aparece põe em risco a própria possibilidade do pensamento crítico, como explica Fredric Jameson:

However distinct those conceptions which range from slogans of negativity, opposition, and subversion to critique and reflexivity may have been, they all shared a single, fundamentally spatial, presupposition, which may be resumed in the equally time-honored formula of "critical distance." No theory of cultural politics current on the Left today has been able to do without one notion or another of a certain minimal aesthetic distance, of the possibility of the positioning of the cultural act outside the massive Being of capital, from which to assault this last. What the burden of our preceding demonstration suggests, however, is that distance in general (including "critical

¹⁵⁸Idem, p. 70

¹⁵⁹*Dialectic of Enlightenment*, p. 159

¹⁶⁰Idem, p. 141

distance" in particular) has very precisely been abolished in the new space of postmodernism. We are submerged in its henceforth filled and suffused volumes to the point where our now postmodern bodies are bereft of spatial coordinates and practically (let alone theoretically) incapable of distantiation; meanwhile, it has already been observed how the prodigious new expansion of multinational capital ends up penetrating and colonizing those very precapitalist enclaves (Nature and the Unconscious) which offered extraterritorial and Archimedean footholds for critical effectivity.¹⁶¹

Determinação do que Aparece

A determinação tecnológica do visível é tornada evidente na análise do cinema por Benjamin, em contraposição com o teatro: na representação perante as câmaras o actor já não se apresenta de forma integral, já que o seu corpo e o seu movimento são “recortados” e posteriormente reconfigurados. A câmara toma posição perante o seu objecto¹⁶², conduzindo o olhar do espectador, que é assim reduzido à passividade de estar perante uma realidade fragmentada, sem possibilidade de negociar o visível com aqueles que o definem. Inversamente, aquilo que é ocultado pela câmara garante que “sairão vencedores a estrela e o ditador”¹⁶³: simulação da perfeição das grandes figuras das indústrias cinematográfica ou musical; estetização da política¹⁶⁴ que ultrapassa o domínio do fascismo e se manifesta nas equipas de especialistas em *media*, cosmética e “boas maneiras” que acompanham qualquer candidato ou detentor de cargos políticos.

Nas palavras de Buck-Morss, trata-se, a um nível mais profundo que o do controlo da informação, de uma “alienação sensorial” cuja reversão é tarefa política da arte¹⁶⁵; e Benjamin, comentado nesse texto, afirmava que “o modo como se organiza a percepção humana – o meio por que se realiza – não é apenas condicionado pela natureza, mas também pela história”¹⁶⁶. A alienação sensorial e a ubiquidade dos aparelhos que a operam permitem falar, com referência a Kant, numa captura pelas tecnologias de mediação das estruturas transcendentais da percepção que determinam *a priori* aquilo que podemos conhecer:

Kant's formalism still expected a contribution from the individual, who was thought to

¹⁶¹Jameson, Fredric, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, pp. 48-49

¹⁶²Benjamin, *A Obra de Arte*, p. 221

¹⁶³Idem, p. 225

¹⁶⁴Idem, p. 239

¹⁶⁵Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics”, pp. 4-5

¹⁶⁶Benjamin, *A Obra de Arte*, p. 212

relate the varied experiences of the senses to fundamental concepts; but industry robs the individual of his function. Its prime service to the customer is to do his schematizing for him. Kant said that there was a secret mechanism in the soul which prepared direct intuitions in such a way that they could be fitted into the system of pure reason. But today that secret has been deciphered. (...) There is nothing left for the consumer to classify. Producers have done it for him. Art for the masses has destroyed the dream but still conforms to the tenets of that dreaming idealism which critical idealism balked at. Everything derives from consciousness: for Malebranche and Berkeley, from the consciousness of God; in mass art, from the consciousness of the production team.¹⁶⁷

Aura

A afirmação por Benjamin do potencial libertador da utilização destas mesmas tecnologias que participam na dominação deve ser esclarecida com recurso ao seu debate com Adorno, que tem no centro a transformação causada pelas novas tecnologias no estatuto e na experiência da arte. A tese do primeiro é que “a técnica de reprodução liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição”¹⁶⁸, alterando assim a sua função social. A experiência da obra de arte até aí centrava-se na sua presença “aqui e agora”, no “aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja”¹⁶⁹, aquilo a que Benjamin chamou a sua *aura*. Tanto o fundamento no ritual como a autonomia da obra são eliminados pela reprodução tecnológica, que permite às massas “aproximar de si as coisas, espacial e humanamente”¹⁷⁰. A defesa da perda da aura tem a sua importância na afirmação da possibilidade dos indivíduos reclamarem algum controlo sobre a sua percepção e a sua posição social, tanto no sentido da aproximação das imagens que antes lhes estavam vedadas, como no da produção das suas próprias imagens.

Para Adorno, no entanto, essa redução da distância – principalmente no filme, que pelo seu realismo implica necessariamente a aparência de uma imediatez – retira potencial crítico à obra, precisamente porque aí a sociedade se projecta de forma muito mais directa¹⁷¹. A sua recepção por uma audiência colectiva (ao contrário da experiência individual de um quadro ou um livro), onde Benjamin depositava esperanças para uma mobilização das massas, resulta também para Adorno na constituição de um “nós”, mas

¹⁶⁷*Dialectic of Enlightenment*, pp. 124-125

¹⁶⁸Benjamin, *A Obra de Arte*, p. 211

¹⁶⁹Idem, p. 213

¹⁷⁰Idem, p. 213

¹⁷¹“Transparencies on Film”, p. 200-202

o fornecimento de “modelos para o comportamento colectivo”¹⁷² que é inerente ao meio, e por isso é independente do conteúdo, serve a preservação das relações de dominação mais facilmente que a sua superação. Sobre a perda da aura da música ao vivo causada pela rádio e pela gravação, Adorno afirma que a distância de que depende a arte aurática, e que é eliminada pelas tecnologias de reprodução, implica que apesar de que a obra “perde a autoridade da sua unicidade, ela acumula nova autoridade pela ubiquidade e a sua faculdade de aparecer a qualquer momento”¹⁷³ – autoridade tanto no sentido das relações sociais como no sentido aurático, onde a repetição reforça a relação de culto com a obra e permite uma experiência mais autêntica a partir de um conhecimento mais profundo¹⁷⁴. A crítica de Adorno assenta então na rejeição não-dialéctica por Benjamin da arte aurática e na sua atribuição exclusiva de um potencial libertador às novas tecnologias de reprodução:

Both bear the stigmata of capitalism, both contain elements of change (but never, of course, the middle-term between Schoenberg and the American film). Both are torn halves of an integral freedom, to which however they do not add up.¹⁷⁵

O compromisso com a classe trabalhadora que Benjamin demonstra com a rejeição da arte autónoma e a afirmação das novas tecnologias de reprodução surgia algo estrategicamente como consequência do seu apoio ao regime soviético – o qual Adorno rejeitava aberta e veementemente¹⁷⁶, podendo até dizer-se que teria origem aí, e já não tanto no nacional-socialismo, o conteúdo político das suas teses na *Dialéctica Negativa*; a divergência política entre Adorno e Benjamin acompanha, se não funda mesmo boa parte da sua discórdia no que toca às tecnologias de reprodução e ao papel da arte. Esse compromisso resulta também na defesa do realismo da câmara de filmar, onde se vê “a utilização artística e científica da fotografia”¹⁷⁷ como uma só,

¹⁷²Idem, p. 203

¹⁷³“Radio Physiognomics”, p. 92

¹⁷⁴“We may add that the very fact which we mentioned in our discussion of symphony in radio, that the parts become preponderant over the whole, may lead to a sharpening of attention upon the parts. One may listen to individual musical sections in radio as if through a microscope, or, to choose a more appropriate comparison, just as in the movies one concentrates upon a close-up where the scene remains vague as long as one follows only the whole. Personal experience leads the author to think that just the breaking of the spell of the whole which we discussed earlier in terms of its negative manifestations, so to speak releases the detail; and that the «radio voice» makes allowance for the study of details which previously could be obtained only by studying the abstract score of the music.” Idem, pp. 63-64

¹⁷⁵Carta a Benjamin, in *Aesthetics and Politics*, p. 123

¹⁷⁶Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics*, p. 150

¹⁷⁷ Benjamin, *A Obra de Arte*, p. 232

conhecimento possibilitado pela penetração da realidade pelos aparelhos¹⁷⁸, pela capacidade da câmara de isolar e analisar com precisão elementos da realidade. Mas no seu texto surge uma oposição rígida entre a utilização realista ou documental da câmara e a imagem fantástica, de uma forma que parece associar toda a distorção da realidade ao carácter mágico da arte aurática. Esta exigência bloqueia a exploração do objecto técnico que permitiria, para Adorno, encontrar uma expressão específica do meio. Em relação à transmissão de sinfonias pela rádio, afirma que o seu fracasso está em que, no lugar de procurar produzir algo especificamente seu, pretende proporcionar a experiência autêntica do concerto, uma presença imediata que não é possível porque “sendo construído a partir dos elementos da 'sinfonia como tal' e a alteração que sofre pela transmissão, o fenómeno em si tem as características inatas da reprodução”¹⁷⁹. Os tipos de reprodução do cinema e da rádio não são equivalentes – o cinema “não permite construção absoluta: os seus elementos, por muito abstractos que sejam, retêm sempre algo representativo”¹⁸⁰ – mas é análoga a obrigação de encontrar uma expressão própria: por um lado pelo significado político da tendência do realismo para “reforçar, afirmativamente, a superfície fenomenal da sociedade”¹⁸¹, por outro porque, de qualquer forma, esse realismo é falsificado pela sua determinação pelo aparelho e por quem está “por trás” do aparelho.

Adorno concorda com Benjamin em que as técnicas de reprodução “desvalorizam sempre o aqui e agora [da obra]”¹⁸², isto é, que destroem o seu elemento aural. Assim, reconhece que “não existe um escape do campo do mecanismo de rádio para um campo de cultura musical intacta”¹⁸³ e, mantendo-se fiel ao seu princípio da primazia da técnica, assim como ao do modernismo, defende a necessidade de a arte enfrentar as tecnologias que prometem a sua liquidação¹⁸⁴. De qualquer forma, pressupôr que esta inovação tecnológica em particular interrompe e destrói uma forma mais pura de produção e contemplação artísticas seria ignorar a inseparabilidade fundamental de arte e técnica: “Não é como se a racionalidade matasse sempre o inconsciente, a substância ou alguma outra coisa; só a técnica capacitou a arte para

¹⁷⁸ Idem, p. 228-230

¹⁷⁹ “Radio Physiognomics”, p. 58

¹⁸⁰ “Transparencies on Film”, p. 202

¹⁸¹ Idem, p. 202

¹⁸² Benjamin, *A Obra de Arte*, p. 211

¹⁸³ “Radio Physiognomics”, p. 61

¹⁸⁴ *Aesthetics and Politics*, p. 121; *Teoria Estética*, pp. 59-60

receber o inconsciente”¹⁸⁵. A tarefa moderna de exploração das condições tecnológicas para o seu aparecimento – tenha esta exploração surgido como fruto do próprio desenvolvimento interno da arte ou apenas da deslegitimação dos conteúdos metafísico-teológicos em que se fundou a razão de ser e a necessidade da arte¹⁸⁶ – põe assim em evidência um estatuto de mediação que sempre esteve presente. O que Adorno reprova a Benjamin é a sua recusa em defender a arte autónoma, resultado da associação precipitada da autonomia da arte à preservação do seu carácter mágico; pelo contrário, afirma que ela “é inerentemente dialéctica; dentro de si justapõe o mágico e a marca da liberdade”¹⁸⁷.

Distracção e Crítica

O potencial libertador do cinema em Benjamin funda-se também nas possibilidades cognitivas que encontra na recepção distraída das massas, que substitui a imersão na obra por uma familiaridade que permite aos indivíduos assumir a postura de peritos – “No cinema, a atitude crítica e de prazer do público coincidem”¹⁸⁸. O carácter progressista que identifica nesta forma de recepção assenta na ideia de que “conseguir ultrapassar certas dificuldades na distração prova que criámos o hábito de as resolver”¹⁸⁹. Relevante aqui é que, quando Benjamin afirma que “as tarefas que se colocam ao aparelho perceptivo humano em períodos históricos de viragem não podem resolver-se simplesmente pela óptica, isto é, pela contemplação”¹⁹⁰, circunscreve a tarefa do espectador ao campo sensorial, sem recurso à racionalidade; esta vê-se assim conduzida passivamente pelo movimento do filme, impedida de se desenvolver por si, paralela ou transversalmente ao filme, como responderia Adorno: “[Os filmes] são construídos de tal forma que rapidez, poder de observação e experiência são inegavelmente necessários para os apreender a todos; mas o pensamento continuado está fora de questão se o espectador não quer deixar escapar a torrente implacável de factos”¹⁹¹. Inversamente, defende, uma obra tem o maior impacto cognitivo e libertador se reduzida aos seus elementos essenciais, criando espaço para uma recepção activa pelos espectadores; a propósito de Schoenberg diz: “Quanto mais dá aos ouvintes,

¹⁸⁵ *Teoria Estética*, p. 328

¹⁸⁶ Cf. Cruz, Maria Teresa, “Arte e Mediação”, p. 11

¹⁸⁷ *Aesthetics and Politics*, p. 121

¹⁸⁸ Benjamin, *A Obra de Arte*, p. 230

¹⁸⁹ *Idem*, p. 238

¹⁹⁰ *Idem*, p. 238

¹⁹¹ *Dialectic of Enlightenment*, p. 127

menos lhes oferece. [A sua música] requer que o ouvinte componha espontaneamente os seus movimentos interiores e exige dele, não mera contemplação, mas práxis”¹⁹².

O excesso de informação do filme tem, no entanto, uma vantagem imprevista, que assenta na “distância entre as intenções [do filme] e o seu efeito”¹⁹³. O que está em causa é que “os *mass media* não são simplesmente a soma total das acções que retratam ou das mensagens que irradiam destas acções. Os *mass media* também consistem em várias camadas de significado sobrepostas entre si, contribuindo todas para o efeito”¹⁹⁴. Nesta brecha entre mensagem e recepção abre-se a possibilidade de o conteúdo ideológico não chegar a afectar o espectador; e com a progressiva subtileza desse conteúdo, abandonando os clichés que se vão tornando evidentes para as audiências, é plausível que o seu impacto se reduza cada vez mais. É significativa ainda a forma como certos estratos de significação se opõem a outros, gerando uma contradição interna entre a componente espectacular/comercial e a componente moral/política:

In order to capture the consumers and provide them with substitute satisfaction, the unofficial, if you will, heterodox ideology must be depicted in a much broader and juicier fashion than suits the moral of the story (...) In its attempts to manipulate the masses the ideology of the culture industry itself becomes as internally antagonistic as the very society which it aims to control. The ideology of the culture industry contains the antidote to its own lie. No other plea could be made for its defence.¹⁹⁵

A espectacularização da mensagem acaba por provocar no espectador experiente algum cepticismo em relação ao seu conteúdo. Num ensaio tardio, Adorno viria a ser confrontado com o potencial cognitivo da simples habituação defendido por Benjamin, e a sentir alguma necessidade de reformular a sua descrição das massas como passivas e facilmente manipuláveis perante a coerção ideológica da indústria cultural, e da absorção acrítica dos produtos de entretenimento por todos aqueles desprovidos de formação filosófica ou artística séria. Apoiando-se num estudo empírico do Instituto, descreve o distanciamento dos indivíduos abordados para questionário em relação ao espectáculo que no momento do estudo preenchia todos os *mass media* (o casamento entre uma princesa e um diplomata). A sua postura notavelmente análoga, como descreve, ao distanciamento estético do espectador de teatro ou cinema, que não

¹⁹² “Arnold Schoenberg 1874-1951”, in *Prisms*, p. 149

¹⁹³ “Transparencies on Film”, p. 201

¹⁹⁴ “How to Look at Television”, p. 221

¹⁹⁵ “Transparencies on Film”, p. 202

confunde o que vê com a realidade, garante a possibilidade de uma “avaliação crítica da importância política e social” do conteúdo mediatizado por aquele que o consumiu – o qual pareceria, para Adorno, estar já condenado à subserviência¹⁹⁶. Esta observação, que veio a surpreender um Adorno já em fim de vida, se sugere a ausência de um carácter quase hipnótico, irresistível, da coerção que o produto da indústria cultural exerce sobre os consumidores (e garante ainda um dos raros momentos de optimismo nos seus escritos, através de um “vislumbre de uma hipótese de maturidade”¹⁹⁷), não anula, no entanto, a acusação das possibilidades de condicionamento dos indivíduos através desta indústria e não desfaz por completo as preocupações com os seus efeitos. Esta capacidade de distanciamento é provavelmente a causa principal da indiferença perante a crítica da indústria cultural mesmo entre aqueles que conseguem intuir os seus propósitos e perigos; de resto, há em muitos a desconfiança já denunciada por Adorno perante todo o saber que não possa ser quantificado. A subtileza dos mecanismos da indústria cultural não se presta a uma análise científica que demonstre claramente o seu impacto directo sobre os indivíduos – eis a impotência da crítica.

Racionalização: Lyotard

Para concluir: num ensaio de 1985, Lyotard afirma sobre Adorno que, apesar da sua recusa em descrever a arte “sob as categorias da comunicação”¹⁹⁸, nos seus escritos se pensa a arte como uma comunicação não-conceptual, e que em Kant a possibilidade da arte se funda num senso comum receptivo à beleza e anterior à pragmática comunicacional. Lança então a questão: “o que acontece com uma comunicação sem conceito no preciso momento em que os 'produtos' das tecnologias aplicadas à arte não podem ser feitos sem a intervenção massiva e hegemónica do conceito?”¹⁹⁹, ou desenvolvendo: “de que modo não seria excluída a comunicabilidade constitutiva desse prazer que permanece potencial, prometida e não efectuada pela determinação conceptual, argumentativa e tecno-científica, 'realista', do que é comunicado no produto dessas novas tecnologias?”²⁰⁰. O que está em causa é a forma como as tecnologias de reprodução interferem com as possibilidades de percepção do espaço e do tempo,

¹⁹⁶“Free Time”, in *The Culture Industry*, pp. 195-197. Mais cedo descreveria assim o funcionamento do produto de entretenimento: “if it is to remain pleasure, it must not demand any effort and therefore moves rigorously in the worn grooves of association. No independent thinking must be expected from the audience: the product prescribes every reaction” *Dialectic of Enlightenment*, p. 137

¹⁹⁷ Idem, p. 197

¹⁹⁸ *Teoria Estética*, p. 171

¹⁹⁹ Lyotard, “Algo Como: «Comunicação... Sem Comunicação»”, in *O Inumano*, p. 114

²⁰⁰ Idem, p. 116

formas fundamentais da sensibilidade; geram um desenraizamento das obras e dos sujeitos; operam uma desterritorialização, no sentido do desaparecimento da comunidade étnica e idiomática²⁰¹; desmantelam a comunidade de sentimento a que apela o belo (era essa a *promesse de bonheur*²⁰²), através de um imperativo de intervenção que torna impossível o sentimento estético, a contemplação: estamos perante “um problema de modalidade de presença, e não de conteúdo ou de simples forma”²⁰³.

Lyotard desloca então a questão da arte moderna de uma de reformulação do belo para uma de investigação do sublime, sentimento de liberdade subjectiva perante a ausência de formas, perante o disforme. Na arte moderna, em resposta à racionalidade da determinação absoluta da “imagem bela”, onde o que está em causa “não é o indeterminado de um sentimento mas a realização infinita das ciências, das técnicas e do capitalismo”²⁰⁴, trata-se de “tornar visível o facto de que o campo visual esconde e exige invisíveis, que não depende apenas do olhar (do príncipe), mas do espírito (vagabundo)”²⁰⁵. Assim, a responsabilidade da arte na referência (não necessariamente temática, mas também, e para Adorno, acima de tudo, implícita na sua estrutura formal) ao positivismo da técnica e da indústria que transfiguram a esfera cultural toma, em Lyotard, a forma de uma responsabilidade de apontar para o não-apresentável – aquilo que é ignorado e reprimido ou nem sequer passível de ser tido em consideração pelo espírito positivista e pelas técnicas de reprodução, mas também ocultado pelas características do próprio material artístico e pelo desenvolvimento histórico que o legisla. Aí pertencem o “monstruoso e o disforme”²⁰⁶, ou o não-idêntico de Adorno, aquilo que resta ao conceito: “No mundo administrado, a forma adequada em que são recebidas as obras de arte é a da comunicação do incomunicável, a emergência da consciência reificada”²⁰⁷.

²⁰¹ Lyotard, “Arraînement de l'Art. *Épochè* de la Communication”, p. 182

²⁰² Lyotard, “Reescrever a Modernidade”, in *O Inumano*, p. 41

²⁰³ Lyotard, “Algo Como: «Comunicação... Sem Comunicação»”, p. 121

²⁰⁴ Lyotard, “Representação, Apresentação, Não Apresentável”, in *O Inumano*, p. 126

²⁰⁵ Idem, p. 128

²⁰⁶ Lyotard, “O Sublime e a Vanguarda”, in *O Inumano*, p. 102

²⁰⁷ *Teoria Estética*, p. 297

Comentários Finais

Crítica

Num ensaio em que comenta Adorno, Lyotard opõe-se à sua estética crítica escrevendo:

le critique, loin de critiquer l'ascétisme, souhaite qu'il soit redistribué autrement: *les bourgeois veulent un art sensuel et une vie ascétique, l'inverse vaudrait mieux*. Il veut plus d'ascétisme en art (et plus de « sexualité » dans la vie) . Mais c'est le kapitalisme lui-même qui pousse aussi bien à une vie sans ascétisme et à un art sévère. En même temps que le kapital maintient pourtant, dans la vie et dans l'art, la loi de la valeur comme séparation, épargne, coupure, sélection, protection, privatisation, - en même temps il sape partout la valeur de la loi, nous contraint à la regarder comme arbitraire, nous défend d'y croire. Il est bouffon. Il plonge tout dans le scepticisme, c'est-à-dire dans l'ascétisme et son inutilité. La critique ne peut pas aller au-delà de cette bouffonnerie. Ce n'est pas elle, c'est l'émergence (non commandée, non dialectique, non nécessaire, mais effective) d'un autre dispositif, d'une démente quant à la loi de la valeur, qui fait connaître celle-ci comme maladie grise, comme dépression et péréquation générale des affects et des produits déprimés. Ce qui nous fait sortir du kapital et de l'«art» (et de l'*Entkunstung*, son complément) n'est pas la critique, langagière, nihiliste, mais un déplacement d'investissement libidinal. Nous ne désirons pas posséder, « travailler », dominer... Qu'est-ce qu'ils y peuvent ?²⁰⁸

Mas o capitalismo já não é ascético, promete satisfação mesmo durante o trabalho; os seus espaços e produtos estetizados – que garantem que a lei do valor não mais aparecerá como “doença cinzenta” – absorvem facilmente esses “investimentos libidinais deslocados”, tanto políticos como estéticos se eles não se apoiam conceptualmente na crítica. Satisfazer todos os desejos é a promessa do novo mercado das experiências; ainda que a promessa não seja cumprida²⁰⁹, é já evidente que ela basta

²⁰⁸Lyotard, “Adorno come Diavolo”, in *Des Dispositifs Pulsionnels*, pp. 110-111

²⁰⁹“Of course works of art were not sexual exhibitions either. However, by representing deprivation as negative, they retracted, as it were, the prostitution of the impulse and rescued by mediation what was denied. The secret of aesthetic sublimation is its representation of fulfilment as a broken promise. The culture industry does not sublimate; it represses. By repeatedly exposing the objects of desire, breasts in a clinging sweater or the naked torso of the athletic hero, it only stimulates the unsublimated forepleasure which habitual deprivation has long since reduced to a masochistic semblance. There is no erotic situation which, while insinuating and exciting, does not fail to indicate unmistakably that things can never go that far.” *Dialectic of Enlightenment*, pp. 139-141. Quando Lyotard afirma sarcasticamente, distorcendo o “*vaudrait mieux*” num “*il faut*”, que Adorno pretende “mais sexualidade na vida”, não tem em conta que o que está em causa é resistência aos efeitos da indústria cultural: “A produção em massa do sexual provoca automaticamente a sua repressão.” Idem, p. 141

para constituir em consumidores aqueles que procuraram posicionar-se à margem. A crítica depende de um distanciamento que será consciência da impossibilidade de confiar na aparência, do perigo desse abandono de si a algo cujo poder não é subestimado (escrevia Tolstói: “a música faz-me esquecer de mim próprio, da minha verdadeira situação, transporta-me para outro espaço qualquer que não é o meu”, e continuava: “pode admitir-se que alguém hipnotize quem lhe apeteça, uma ou muitas pessoas, e depois faça com elas o que quiser?”²¹⁰); daí a ambiguidade política de obras musicais centradas na produção de um ambiente, de evocação de transe, etc. A defesa do ascetismo na arte encontra o seu enquadramento, a sua justificação, precisamente no estímulo inconsequente do impacto puramente sensorial da arte produzida em massa; o simples desejo acrítico encontra a sua resposta e, simultaneamente, repressão nos novos ramos “alternativos” do mercado. A necessidade histórica da arte desprovida de ornamentação está na sua oposição à supremacia do princípio do gosto e ao esvaziamento do conteúdo da arte:

If asceticism once struck down the claims of the aesthetic in a reactionary way, it has today become the sign of an advanced art: not, to be sure, by an archaicizing parsimony of means in which deficiency and poverty are manifested, but by the strict exclusion of all culinary delights which seek to be consumed immediately for their own sake, as if in art the sensory were not the bearer of something intellectual which only shows itself in the whole rather than in isolated topical moments. Art records negatively just that possibility of happiness which the only partially positive anticipation of happiness ruinously confronts today. All ‘light’ and pleasant art has become illusory and mendacious. What makes its appearance aesthetically in the pleasure categories can no longer give pleasure, and the promise of happiness, once the definition of art, can no longer be found except where the mask has been torn from the countenance of false happiness. Enjoyment still retains a place only in the immediate bodily presence. Where it requires an aesthetic appearance, it is illusory by aesthetic standards and likewise cheats the pleasure-seeker out of itself. Only where its appearance is lacking is the faith in its possibility maintained.²¹¹

A crítica enquanto actividade estética-filosófica com vista à transformação social depara-se actualmente com fortes obstáculos que a pretendem invalidar, obstáculos que já se anunciavam no momento em que Adorno escrevia e que se vieram a reforçar desde a sua morte. Além dos esquemas ideológicos de reafirmação do *status quo*, os

²¹⁰Tolstói, Lev, *A Sonata de Kreutzer*, pp. 90-91

²¹¹“On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening”, p. 33

mecanismos de neutralização ou reintegração de toda a dissidência, a racionalização da produção intelectual-cultural e o poder das tecnologias de mediação e suas administrações em determinar o que aparece, e assim seleccionar a informação válida e acessível, temas que já desenvolvemos, poderia falar-se da redução da expressão linguística aceitável à literalidade dos factos ou mesmo à manipulação lógica-formal, esta última por sua vez apenas uma das formas da adaptação de toda a vida humana aos constrangimentos dos objectos técnicos omnipresentes; o cinismo perante a possibilidade de progresso e a trivialidade dos jogos fechados sobre si mesmos que resultam da equivalência de todas as posições, anulação de todos os valores; a progressiva incapacidade de sonhar e de sentir²¹² que acompanha a identificação com o poder central, a proibição da utopia, a sobrecarga de informação, publicidade e ruído, a perda da imediatez, a violência para lá de todo o sentido como irrupção do reprimido ou apenas como resposta ao tédio (o assassinato a-pático de uma rapariga por um rapaz que já só conhece o mundo através de imagens em *Benny's Video*, de Michael Haneke, ou todas as variações já não ficcionais, infinitamente mais violentas, que é possível encontrar em certas “zonas” da Internet).

Vendo assim em risco a própria possibilidade da sua existência, a crítica preserva no entanto a sua legitimidade no fundamento em todo o pensamento que não é maquinal: “O pensamento em si mesmo, antes de todo o conteúdo particular, é um acto de negação, de resistência àquilo que lhe é imposto.”

Today, when ideologues tend more than ever to encourage thought to be positive, they cleverly note that positivity runs precisely counter to thought and that it takes friendly persuasion by social authority to accustom thought to positivity. The effort implied in the concept of thought itself, as the counterpart of passive contemplation, is negative already—a revolt against being importuned to bow to every immediate thing. (...) Thought forms tend beyond that which merely exists, is merely 'given'.²¹³

A possibilidade da crítica é, finalmente, o foco e o ponto culminante da estética de Adorno. Assim, afirmar que a arte apenas se realize totalmente na filosofia é, mais que identificar um seu constrangimento interno, uma exigência que nos é imposta pelas transformações que a arte sofreu sob a indústria cultural. De facto, o seu potencial

²¹²“They finally see the world as it is, but pay the price of no longer seeing how it could be. That is why they also lack suffering. They are ‘hardened’, both in the physical and the psychological sense. Their coldness is one of their most conspicuous traits: they are cold in the face of the suffering of others, but also towards themselves.” “The Problem of a New Type of Human Being, in *Current of Music*, p. 466

²¹³*Negative Dialectics*, p. 19

político só é actualizado através da conceptualização que resulta da sua recepção activa pelo sujeito – razão pela qual é transferido o ênfase da arte para a crítica. De um certo ponto de vista, talvez não seja sequer pertinente lançar a questão: “ainda é possível uma arte verdadeiramente crítica, negativa, subversiva?”, agora que os choques da modernidade se tornaram inofensivos, as obras mais polémicas foram integradas, a neutralização das oposições é cada vez mais eficaz. Se é na recepção que se confirma o carácter transformador da arte, ou que se encontra novas utilizações para as ferramentas da cultura dominante, então um olhar crítico conseguirá desvendar, mesmo nos artefactos mais conservadores e afirmativos, manifestações de problemas sociais que a obra procura mascarar, assim como as técnicas cada vez mais eficazes dessa falsa reconciliação. Algo disto pode ser visto na postulação, incompatível com a estética marxista ortodoxa, da força política da obra de Schoenberg. De facto, as exigências formalistas de Adorno em relação à música impedem, a sua reconciliação com o proletariado, assim como a sua função agitacional, mais directamente revolucionária; e é consistente ao longo dos seus escritos a rejeição de música proletária em prol da vanguarda burguesa. Mas afirmando o potencial progressista da obra musical de um compositor que não é, ele mesmo, politicamente progressista, desloca de forma significativa o seu foco da obra em si para o pensamento crítico daquele que a recebe – e assim, finalmente, daquilo que a obra contém para aquilo que o sujeito crítico pode fazer com ela. Não se cancela assim, no entanto, o princípio da primazia estética e epistemológica do objecto; simplesmente se justapõe a este plano um outro, o da primazia política do indivíduo. Nesta primazia se funda a possibilidade de uma história individual de crescimento, que é uma de libertação das amarras do pensamento dogmático, positivista ou de simples reprodução de fórmulas petrificadas pelo seu uso ideológico.

Aliás, a tarefa dialéctica de revelação da não-identidade entre objecto e seu conceito, da aproximação daquilo que transborda o conceito, de penetração da pura imediatidade da simples aparência, este princípio que é finalmente um de auto-crítica de toda a filosofia – talvez possa ser lido no sentido de um reconhecimento humilde daquilo que escapa ao pensamento; de lembrar que é muito mais aquilo que não sabemos que o contrário. Uma postura de quem está consciente da complexidade daquilo que o rodeia, que reconhece as limitações do seu saber, que suspende o julgamento – essa deve ser a primeira lição da filosofia. Os erros que cometeu Adorno

quando não cumpriu os seus próprios princípios (ainda hoje lhe é furiosamente recusado perdão pela sua incapacidade em compreender o jazz) só invalidam as suas lições para aqueles que percorrem textos filosóficos em busca de ídolos, que se permitem fantasiar a perfeição dos seus mestres. Aliás, a falibilidade que nos é própria, a consequente inevitabilidade do erro, da incoerência, da injustiça em tudo o que é humano, são precisamente aquilo que justifica a postulação de princípios a seguir.

Indústria

Que a teoria social de Adorno se tenha revelado falsa noutro ponto, a sua afirmação de uma evolução no sentido de uma dominação centralizada total e de uma semelhança de todos os produtos culturais, não anula as suas preocupações com a normalização, ou com as formas da diferenciação. Pode dizer-se que a racionalização da produção e o domínio da indústria não se manifestam agora na reprodução do *eversame*, mas inversamente na variedade infinita de estilos e produtos, através da absorção, transformação e recombinação de todas as expressões que em algum momento se conseguiram manter à margem do mercado. Adorno, que não viveu para presenciar a neutralização e absorção estilística das formas estéticas de contestação dos movimentos de contracultura que surgiram dos anos 60 em diante, conseguiria ainda assim ilustrar estes processos através de uma figura central da indústria cinematográfica americana: “Sempre que Orson Welles comete ofensas contra os costumes do ofício, é perdoado porque os seus desvios da norma são vistos como mutações calculadas que servem para confirmar a validade do sistema com ainda mais força”²¹⁴. Talvez possamos aqui arriscar uma reinterpretação do velho ditado “a exceção confirma a regra”²¹⁵, propondo-lhe duas novas configurações. Primeira: o aparecimento da diferença (a exceção) é recebido de uma forma que justifica a permanência da lei normalizadora – por exemplo, a segregação de minorias para bairros específicos mais ou menos isolados com miseráveis condições de vida, a violência policial, a impossibilidade de acesso a ensino de qualidade e trabalho digno dão origem a surtos de violência desesperada que são mediatizados de forma a justificar a continuação da segregação e repressão dessas minorias. Segunda: os desvios programados contribuem para a preservação do estado de coisas vigente: o sucesso de artistas pertencentes a minorias étnicas, a utilização de uma retórica feminista por figuras do entretenimento de massas, a celebração do estilo de

²¹⁴*Dialectic of Enlightenment*, p. 129

²¹⁵Partindo, evidentemente, da versão portuguesa comum que, traduzindo o verbo por “confirma”, ignora a ideia de “pôr à prova” do original *exceptio probat regulam*.

vida de certos grupos oprimidos, a narrativa dos direitos *trans* numa super-produção de Hollywood – em suma, a “representação” nos produtos culturais que é oferecida como resposta às exigências de activistas desses grupos – não são subversivos, não contribuem para a libertação dos grupos em causa, apenas garantem uma maior variedade de consumidores das mercadorias culturais. A representação simplificada destes grupos pertence à ideologia afirmativa porque promete que também eles podem singrar no seio da sociedade que os oprime, sem que esta seja transformada, e nega assim a necessidade de a transformar (Benjamin já tinha dado conta deste processo no contexto da Alemanha nacional-socialista: “As massas têm o direito de exigir a transformação das relações de propriedade; o fascismo procura *dar-lhes expressão* conservando intactas aquelas relações”²¹⁶). Poderemos então desenvolver o ditado neste contexto, dizendo: a forma como a excepção é manipulada pelos grupos dominantes – isto é, neutralizada através da violência ou da integração – reforça o seu domínio. Encontramos uma descrição análoga naquilo que Adorno aponta como as exigências do consumidor em relação à música popular: “que ela seja 'estimulante' por se desviar de alguma forma do 'natural' estabelecido, e que mantenha a supremacia do natural contra esses desvios”²¹⁷ – uma tensão entre forças opostas que acaba por se resolver na conservação do mesmo.

Beleza

Falámos antes da necessidade da beleza para a transmissão de um conteúdo; algo de verdadeiro pode ser lido também na postura conservadora que lamenta a perda da beleza na modernidade. Talvez se revele a beleza um elemento central da arte e da cultura; ou apenas incontornável, no sentido em que se mantém a sua necessidade pelo menos como ponto de referência. A arte ascética, brutalmente formalizada ou informal pode surgir como produto necessário de um desenvolvimento histórico ou adquirir o seu sentido como resultado do amadurecimento intelectual-estético por alguém que procura compreender as formas artísticas no seu devir; não poderá ser tomado como ponto de partida por um iniciante porque só pode ser concebida e compreendida em relação com a história que lhe deu origem: a sua contemporaneidade é voltada para o passado. Assim, não se iniciaria a vida musical de uma criança com Schoenberg, e talvez ela nunca

²¹⁶Benjamin, “A Obra de Arte”, p. 239

²¹⁷“On Popular Music”, p. 24 (“‘natural’ music: that is, the sum total of all the conventions and material formulas in music to which he is accustomed and which he regards as the inherent, simple language of music itself, no matter how late the development might be which produced this natural language.”)

prosseguisse o estudo da música se não fosse pelo prazer sensorial (culinário, nas palavras de Adorno) do primeiro contacto. A eventual distância excessiva da vanguarda em relação a um passado reconhecível pela maioria é talvez uma das causas que explica o abandono das formas complexas e ascéticas em prol de explorações mais nuanceadas dentro das formas familiares. A fraqueza da obra que rejeita toda a familiaridade e beleza está em que são essas as condições que mais frequentemente possibilitam aquela ligação afectiva à obra que resulta no retorno recorrente a ela, no seu consumo obsessivo, necessários para a compreensão profunda da obra e do mundo através dela; o espanto ingénuo do amador que Adorno identifica em Proust permite uma experiência mais profunda porque as obras se tornam “parte da vida da pessoa que as observa; (...) um elemento da sua consciência”²¹⁸. É constituinte da esfera da arte que a repetição não surja apenas como tarefa, mas como satisfação de uma necessidade. A aparência virá assim, pelo seu próprio impulso, a cancelar-se a si mesma, com ou sem recurso ao conceito, porque “quanto mais se compreende as obras de arte, tanto menos se saboreiam”²¹⁹ – a arte partilha com a filosofia o fundamento no *thaumazein*; e mesmo Schoenberg compunha ocasionalmente peças tonais, como se uma força o puxasse de volta da experimentação árida. O gosto poderá vir a ser superado pelo indivíduo, mas a sua negação não será o ponto de partida. Pode sugerir-se uma diferenciação entre história pessoal e história social, ou da arte, neste contexto: uma que reconhece a tarefa de amadurecimento pessoal independentemente da sua posição perante o desenvolvimento das formas artísticas; que reconhece o carácter temporal da experiência artística, do conhecimento e da interpretação, da dialéctica; que reconhece que há uma vida *perante* a obra que é independente da vida da obra.

Mercado

Se é verdade que a obra de arte sempre foi mercadoria, que o seu valor de troca dificilmente pode ser distinguido do seu valor de uso, isto não significa, no entanto, que se torne absurdo preservar, no pensamento da arte, a sua tensão com o mercado. Ainda que sejam vagas as fronteiras entre uma obra feita para o mercado e outra para a qual a comercialização é um facto secundário, que acompanha, como derivado das necessidades materiais do artista, a sua produção autónoma; ainda que esta divisão tenha um carácter fortemente especulativo e não se preste a uma investigação científica

²¹⁸“Valéry Proust Museum”, in *Prisms*, p. 180

²¹⁹*Teoria Estética*, p. 29

rigorosa, pode dizer-se com convicção que um vago ideal de pureza da arte que acompanha essa divisão esteve presente como horizonte regulador durante a produção de inúmeros artistas ao longo da história. O reconhecimento da indefinição das fronteiras não implica necessariamente a sua destruição (é importante aqui um trabalho selectivo, crítico – no sentido original de *krinein*, separar); é com frequência mais saudável e enriquecedor um reconhecimento crítico daquilo que essas divisões contêm de verdadeiro, sem que se tente evitar os problemas que levantam. A afirmação resignada ou sarcástica da inevitável comercialização da arte desemboca no abandono de si e da cultura às leis do mercado, e na incapacidade de imaginar algo que não lhes esteja sujeito – e termina na indiferenciação entre a grande indústria de entretenimento e a exploração técnica e intelectual séria do material artístico. As disciplinas descritivas da arte não ganham tanto quanto perde a própria arte com o esquecimento da relação de tensão, crítica, com o mercado; e só com enorme cinismo poderemos afirmar que a derrota invalida o esforço para a contrariar. A arte séria é triste porque reconhece que não tem o direito de fugir às dificuldades; encara o mundo de frente, ainda que sofra por o ver assim, e ainda que lhe falte a esperança de o conseguir mudar.

Bibliografia

Primária:

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max, *Dialectic of Enlightenment*, trad.

John Cumming, New York, Verso, 2016.

ADORNO, Theodor W., *Current of Music*, ed. Robert Hullot-Kentor, Cambridge, Polity Press, 2009.

ADORNO, Theodor W., *In Search of Wagner*, trad. Rodney Livingstone, New York, Verso, 2009.

ADORNO, Theodor W., *Negative Dialectics*, trad. E.B. Ashton, London, Routledge, 2004.

ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la Nouvelle Musique*, trad. Hans Hildenbrand e Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1979.

ADORNO, Theodor W., *Prisms*, trad. Samuel e Shierry Weber, Cambridge, MIT Press, 1997.

ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2016.

ADORNO, Theodor W., *The Culture Industry*, ed. J.M. Bernstein, London, Routledge, 2005.

ADORNO, Theodor W., “How to Look at Television”, in *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 8, No. 3 (Spring, 1954), pp. 213-235.

ADORNO, Theodor W., “On Jazz”, in *Discourse*, Vol. 12, No. 1, (Fall-Winter 1989-90), pp. 45-69.

ADORNO, Theodor W., “Transparencies on Film”, in *New German Critique*, No. 24/25 (Autumn 1981, Winter 1982), pp. 199-205.

Secundária:

Aesthetics and Politics, ed. Ronald Taylor, London, Verso, 1980.

BUCK-MORSS, Susan, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York, The Free Press, 1977.

BOURDIEU, Pierre, *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*, trad.

- Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- DANTO, Arthur C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey, Princeton University Press, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg, *Truth and Method*, trad. J. Weinsheimer & D. Marshall, New York, Continuum Publishing, 2006.
- HEBDIGE, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*, London, Methuen, 1983.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- JARVIS, Simon, *Adorno. A Critical Introduction*, New York, Routledge, 1998.
- JIMENEZ, Marc, *Adorno: Art, Idéologie et Théorie de l'Art*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.
- LYOTARD, Jean-François, *Des Dispositifs Pulsionnels*, Paris, Editions Galilée, 1994.
- LYOTARD, Jean-François, *Textes Dispersés I: Esthétique et Théorie de l'Art*, Presses Universitaires de Louvain, 2012.
- LYOTARD, Jean-François, *O Inumano*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia*, trad. Teresa Cadete, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997.
- TOLSTÓI, Lev, *A Sonata de Kreutzer*, trad. Nina e Filipe Guerra, Lisboa, Relógio d'Água, 2007.

Artigos:

- BENJAMIN, Walter, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” (1936), trad. João Barrento, in http://monoskop.org/images/8/88/Benjamin_Walter_1936_2006_A_obra_de_arte_na_epoca_da_sua_possibilidade_de_reproducao_tecnica.pdf.
- BUCK-MORSS, Susan, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered”, in *October* vol. 62 (1992), pp. 3-41.
- CRUZ, Maria Teresa, “Arte e Mediação”, URL=artison.lettras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/download/98/91.
- CUNNINGHAM, David, “A Time for Dissonance and Noise: on Adorno, Music, and

- the Concept of Modernism”, in *Angelaki*, Vol. 8, No. 1, Abril de 2003, pp. 61-74.
- GODDARD, Michael, “Sonic and Cultural Noise. The Industrial Music Media Ecology of Throbbing Gristle”, in *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, eds. Simon O'Sullivan & Stephen Zeke, New York, Continuum, 2008, pp. 162-172.
- HOHENDAHL, Peter Uwe, “Aesthetic Violence: The Concept of the Ugly in Adorno's *Aesthetic Theory*”, in *Cultural Critique*, No. 60 (Spring, 2005), pp. 170-196.
- WATSON, Ben, “Noise as Permanent Revolution or, Why Culture is a Sow Which Devours its Own Farrow”, in *Noise & Capitalism*, URL=
http://www.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf.