UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

AMARILDO MUNIZ MALVEZZI

MAIORIDADE ESTÉTICA EM THEODOR ADORNO:
Da Dialética Negativa do Gosto à Defesa da Arte Hermética

RECIFE
2014

AMARILDO MUNIZ MALVEZZI

MAIORIDADE ESTÉTICA EM THEODOR ADORNO:
Da Dialética Negativa do Gosto à Defesa da Arte Hermética

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia, sob orientação do Profa. PhD. Maria Eduarda da Mota Rocha

RECIFE
2014

Catalogação na fonte

Bibliotecário Tony Bernardino de Macedo, CRB4-1567

M262m Malvezzi, Amarildo Muniz.

Maioridade estética em Theodor Adorno: da dialética negativa do gosto à defesa da arte hermética / Amarildo Muniz Malvezzi. – Recife: O autor, 2014.

135 f. ; 30 cm.

Orientador: Prof.ª Dr.ª Maria Eduarda da Mota Rocha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Pós-Graduação em Sociologia, 2014.

Inclui referência e apêndice.

ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE AMARILDO MUNIZ MALVEZZI, DO CURSO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA DO CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO.

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e quatorze, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para a **Defesa de Dissertação de AMARILDO MUNIZ MALVEZZI,** intitulada **MAIORIDADE ESTÉTICA EM THEODOR ADORNO: Da Dialética Negativa do Gosto à Defesa da Arte Hermética.** A Comissão foi composta pelos Professores: **Profª. Drª. Maria Eduarda da Mota Rocha (Presidenta/Orientadora); Profª. Drª. Simone Magalhães Brito - Titular Externa (UFPB); Profª. Drª. Cynthia de Carvalho Lins Hamlin – Titular Interna.** Dando início aos trabalhos, **a Profª. Drª. Maria Eduarda Rocha** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra ao autor da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua argüição, seguindo-se a defesa do candidato. Ao final da defesa a Comissão Examinadora retirou-se para, em secreto, deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar, a **Profª. Drª. Maria Eduarda Rocha,** presidenta da mesa e orientadora do candidato, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Dissertação por unanimidade, com a menção de "DISTINÇÃO".** E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretário do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pelo candidato. Recife, 26 de fevereiro de 2014.

_____

Vinícius Douglas da Silva Nascimento – Secretário

_____

Profª. Drª. Maria Eduarda da Mota Rocha

_____

Profª. Drª. Simone Magalhães Brito

_____

Profª. Drª. Cynthia de Carvalho Lins Hamlin

_____

Amarildo Muniz Malvezzi

Agradecimentos

Agradeço à professora Maria Eduarda da Mota Rocha, não apenas pelas contribuições, mas principalmente pelo estímulo à autonomia e à responsabilidade própria pela pesquisa desenvolvida. A persistência de falhas é de minha inteira responsabilidade. Igualmente, agradeço ao CNPq por tornar possível, em diversos níveis, a realização deste trabalho. Agradeço também ao apoio dado pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia, da UFPE, e aos colegas com que estudei.

Agradeço a meus pais, Roberto e Vera, e irmãos, Tássio, Tamira e Amaranta, pelo apoio e companhia, assim como a João Marcelo e Braz. Igualmente, a toda minha família, especialmente, a Ana Maria, por tudo que fez desde sempre.

Agradeço

a Ádila, pelo silêncio; a Letícia, pela paciência; a Bell, intoxicante; a Laíse, pelo carinho; e a Sol, pelo tempo.

A meus amigos e demais companheiros de futebol.

E a tudo que foi necessário para que o possível se tornasse real.

RESUMO

Este trabalho dedica-se a investigar, teoricamente, as razões pelas quais Theodor Adorno defende a arte hermética, partindo de seus diagnósticos sobre os problemas centrais da modernidade. Para alcançar este propósito, implementar-se-á uma leitura estética da indústria cultural, mostrando em que medida a dimensão estética foi instrumentalizada e passou a servir aos propósitos da racionalidade instrumental. Consequentemente, investigaremos como o gosto, sagrado à estética do século XVIII, é capturado pela lógica da racionalidade instrumental. Todavia, mostrar-se-á, igualmente, em que medida o gosto é importante para a estética e, por consequência, como Adorno teve de proceder para mantê-lo, de algum modo. Para isso, defender-se-á a ideia de que a sua Teoria Estética subjaz uma dialética negativa do gosto. Após compreender em que medida a estética está a serviço da dominação e da manutenção dos sujeitos em um estado heterônomo, passar-se-á à análise dos motivos pelos quais Adorno defenderia, segundo os elementos de sua própria teoria, a arte hermética e em que medida. A linha que une a defesa da arte hermética, a crítica do gosto, a leitura estética da indústria cultural e a exposição das contradições modernas é a questão da emancipação. Mas ela será lida dentro de uma esfera privilegiada para Adorno: a estética. Desta forma, expor-se-á em que medida a maioridade estética é um modelo de emancipação social, assim como o seu contrário está ligado à dominação social.

Palavras-chave: Theodor Adorno; Maioridade Estética; Arte Hermética; Crítica do Gosto; Dialética Negativa do Gosto; Indústria Cultural

ABSTRACT

This work is dedicated to investigate, theoretically, the reasons why Theodor Adorno defends the hermetic art, starting from his diagnoses on the central problems of the modernity. To achieve this purpose, an aesthetic reading of the cultural industry will be implemented, showing to what extent the aesthetic dimension was manipulated and began to serve the purposes of instrumental rationality. Consequently, we investigate how the taste, sacred to the aesthetics of the eighteenth century, is captured by the logic of instrumental rationality. However**,** will be shown, also, to what extent the taste is important for aesthetics and, consequently, how Adorno had to do to keep it somehow. For this, will be defended that a negative dialectic of taste underlies his Aesthetic Theory. After understanding how the aesthetics is at the service of domination and maintenance of the subject in a heteronomous state, the analysis of the reasons why Adorno would defend, according to the elements of his own theory, the hermetic art will be worked, showing to what measure. The line joining the defense of the hermetic art, the critique of taste, the aesthetics reading of the cultural industry and the exhibition of modern contradictions is the question of emancipation. But it will be read within a privileged sphere for Adorno: aesthetics. Thus, we will expose the extent to the majority (emancipation) in art is an aesthetic model of social emancipations, as well as its opposite is linked to social domination.

KEYWORDS: Theodor Adorno; Aesthetics Majority; Hermetic Art; Critique of Taste; Negative Dialectic of Taste; Cultural Industry

Sumário

Introdução.....9

1 Teoria Crítica da Sociedade: diagnósticos acerca da modernidade.....18
1.1 A Escola de Frankfurt.....20
1.2 Esclarecimento, Subjetividade e Sociedade Moderna.....24
1.3 Esclarecimento e Contrato Social.....29
1.4 Esclarecimento, Empobrecimento da Experiência e Indústria Cultural.....34
1.5 Breves Considerações.....38

2 Uma Leitura Estética da Indústria Cultural..... 39
2.1 Debate em torno da noção Aura: aura como totalidade e aura como constelação.....41
2.1.1 Breve exposição da teoria de Walter Benjamin.....42
2.1.2 Sobre uma nota de rodapé: aura como constelação.....44
2.1.3 Debate sobre a distância e a proximidade do ponto de vista da aura e da arte.....44
2.1.3.1 Aura e autonomia estética.....44
2.1.3.2 Aura e autoridade.....45
2.1.3.3 Aura e interdição.....46
2.1.4 Debate acerca da aparição única da obra de arte.....47
2.1.5 Aura, Atmosfera e "O Mais" da obra de arte.....47
2.2 Sobre a categoria estética de estilo: entre a diferença e a padronização.....50
2.2.1 As duas perspectivas.....50
2.2.2 A dimensão espiritual e a dimensão social do estilo.....52
2.2.3 Breve Ilustração.....56
2.2.4 Estilo, Moda e o Novo.....59

3 Crítica do Gosto e Maioridade Estética.....62
3.1 Categoria do Gosto.....63
3.2 Setecentos – o século das luzes, da estética e do gosto.....65
3.3 A Antinomia do Gosto.....67
3.4 A Crítica do Gosto em Adorno.....70
3.4.1 O ponto de visto da imediatidade.....70
3.4.2 Redução à dimensão sensível e o gosto como culinária.....74
3.4.3 O ponto de vista da universalidade.....77
3.4.4 O ponto de vista do lúdico ou da maioridade estética.....79
3.4.4.1 Adorno, Crítica do Gosto e Maioridade Estética.....79
3.4.4.2 Esclarecimento, Maioridade e Gosto – o ponto de vista kantiano.....86
3.4.4.3 Maioridade, Educação Estética e o Lúdico – o ponto de vista de Schiller.....88
3.5 Estética de Adorno como uma Dialética Negativa do Gosto.....93

4 A Defesa da Arte Hermética.....101
4.1 Origem do problema: estilo e crítica social e epistemológica em Adorno.....103
4.2 Defesa da Arte Hermética.....106
4.2.1 O ponto de vista da não-comunicação.....107
4.2.2 O ponto de vista do desprazer 109

4.2.3 O ponto de vista da técnica 112
4.2.4 O ponto de vista da autenticidade.....116

Conclusão: Estética e Esclarecimento.....126

Referências Bibliográficas.....133

INTRODUÇÃO

Quando contemplamos as duras críticas que Theodor Adorno, ao lado de Horkheimer, direcionou à cultura de massas, despindo-a de sua ingênua espontaneidade e vigiando-a com a mesma atenção com que os guardiões da sociedade vigiam toda espécie de desvio social, não é improvável que o taxem de elitista, intolerante ou mesmo incapaz de perceber o avanço que a emergência da cultura de massas exprime na relação da cultura com aqueles que, outrora, estiveram privados da chamada alta cultura.

Adorno observou o fracasso da esperança depositada na revolução do proletariado russo, como também teve de observar a ascensão do nazismo em sua nação, a Alemanha. Fez de seus escritos uma coletânea de fragmentos da barbárie moderna.

É este autor, vítima da tirania da identidade e da totalidade, que imprime uma dura crítica à cultura de massas, à sua vertiginosa aparição. Estaria Adorno, inconscientemente, apenas reproduzindo a tendência que conduziu, em suas próprias palavras, do estilingue à bomba atômica, apenas aperfeiçoando, na esfera do discurso, da estética e da crítica da cultura, a incontrolável ansiedade do pensamento identitário em extinguir tudo aquilo que lhe é diferente? Estaria ele próprio restringindo a liberdade individual, expressão que encerra dois valores que ele, em seus escritos, considerava como progressistas – o sujeito e a liberdade? Não estaria o autor que via na dimensão estética a possibilidade de medicarmos a razão doentia, agindo contra seu próprio método, ao pôr inumeráveis melodias, incontáveis pinturas, obras literárias como cúmplices da dominação e do interesse, quando nada nos parece mais desinteressado e espontâneo quanto a experiência destes bens da cultura?

A liberdade e o indivíduo são dois valores fundamentais para Adorno. Mas valor, aqui, não significa uma metafísica – mas forças históricas reais, capazes de alinhar a mudança do ponto de vista verdadeiramente racional. Entretanto, sua crítica à cultura de massas, imagina-se, imprime uma forma de restrição à liberdade individual – concebida especialmente no horizonte liberal e democrático.

A resposta é sim e não. Adorno foi um crítico da concepção burguesa de liberdade individual – concebida como uma propriedade privada, o eu interior, sem qualquer relação com a esfera pública, a sociedade, o que mascara em que medida o sujeito é condicionado e delimitado pelas relações sociais efetivas. Igualmente, foi defensor da liberdade e do sujeito. Mas, diferentemente do que a ideologia burguesa diz, talvez uma secularização da transcendência religiosa, isto é, que o sujeito é portador de uma essência que antecede a sua

vida histórica, que não é produto nem moldável segundo as condições históricas, Adorno não toma como dado o caráter único dos sujeitos – salvaguardado desde sempre. Pelo contrário, assim como não havia garantias de que a harmonia social, sugerida pelo projeto iluminista, de modo análogo, não há garantia alguma acerca do processo de individuação – de que o indivíduo se torne "si mesmo" a partir de suas relações sociais e que garanta sua singularidade em frente às pressões e exigências externas.

Em ambos os casos, a constituição de uma verdadeira comunidade e o desenvolvimento da livre e autêntica individualidade, o que existe é um projeto histórico permanente. E este mesmo projeto sofreu duras descaracterizações na modernidade.

O dilema, então, era calar-se, em nome de uma tolerância àquilo que existe, ou criticar, em respeito àquilo que a existência poderia vir a ser. A teoria crítica da sociedade, na qual se inscreve Adorno, da Dialética do Esclarecimento à Dialética Negativa, não fez do meramente existente um ídolo, como a ciência e como o comportamento realista fizeram. Buscou investigar a dinâmica contraditória da sociedade, que afirma e interdita a emancipação.

Este é o contexto histórico do debate a que se destina esta pesquisa. A princípio, visa esclarecer como, em oposição à cultura de massas, Adorno poderia defender a arte hermética, a intragável arte hermética, cujo predicado se usa, a torto e a direito, quase como uma ofensa àqueles que, vistos como pretensiosos demais, são incapazes de dizer o que quer que seja. Mas se a arte hermética é assim um enfeite que nada faz além de complicar o que poderia ser dito de modo simples, se ela já é esse esforço em favor da aparência, já teria algo de estético – o gosto pela aparência, para além de sua função comunicativa da linguagem. Todavia, este foi apenas um norte inicial para o projeto que se realizou e que, em seu desenvolvimento, integra debates diversos, que estão interligados.

O dilema da crítica é, então, duplo. Primeiro, pelo fato de a sociedade afirmar a liberdade individual como algo sagrado e efetivado, assim como exige a tolerância pelo que é diferente. Segundo, pelo fato de Adorno ter sido vítima do nazismo, ter sido privado de sua liberdade e, igualmente, ter observado o quão intolerante é a razão abandonada a si mesma.

Qual a possibilidade e necessidade de estabelecer uma crítica do gosto?

Esse apontamento é fundamental para esta pesquisa. A crítica do gosto nos conduzirá, ao término, à reflexão sobre a arte hermética. É um pressuposto.

Brecht dizia, "realmente, vivemos muito sombrios! / A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas / denota insensibilidade. Aquele que ri / ainda não recebeu a terrível notícia / que está para chegar". Apesar das disputas entre Adorno e Brecht, em torno de questões estéticas, a passagem exprime o problema em que igualmente Adorno se envolveu: a cultura

de massas, em sua aparente liberdade, ingenuidade e espontaneidade, lhe aparecia como não-livre, não-ingênua, não-espontânea. A razão técnica havia integrado o eixo da experiência estética, que subjaz a estes elementos: a experiência imediata. Kant dizia que o gosto – faculdade de julgar imediatamente o belo – era consequente de um acidental – não planejado, não intencional – ajustamento do objeto estético e a estrutura humana (sensível e intelectual). Adorno empenhou-se em mostrar em que medida a imediatidade – a base desse não planejamento, logo, da liberdade, da ingenuidade e da espontaneidade – estava marcada pela mediação, especificamente, a razão instrumental.

A ideia que subjaz ao importante papel do gosto nesta pesquisa se deve a dois recursos aqui implementados. Primeiro, a realização de uma leitura estética da indústria cultural. Segundo, a orientação da crítica de Adorno ao esclarecimento do ponto de vista da formação da subjetividade, afastando-se da relação entre natureza e sociedade, e pensar a questão da maioridade do sujeito no interior da maioridade estética, uma vez que Adorno faz da Estética um lugar privilegiado para a crítica racional do Esclarecimento.

Duarte (2011), em um artigo recente, "Indústria Cultural 2.0", após expor alguns dos elementos mais claros da estética que estavam a serviço da indústria cultural, comentava sobre essa relação. Todavia, ultrapassamos em quantidade e radicalidade essa leitura. Se houve um método artificial para isto, foi o uso do máximo de categorias estéticas possíveis na explicação de como a indústria cultural realiza um sofisticado processo de dominação social. Uniu-se as categorias e definições que aparecem nos escritos de Adorno, especialmente Teoria Estética, ao uso de um Dicionário de Estética. Espera-se, assim, mostrar em que medida a estética está a serviço da indústria cultural, e em que medida a Teoria Estética de Adorno opera uma outra dinâmica no que se refere à dimensão estética da arte autônoma e autêntica.

O argumento de que é possível ler esteticamente a indústria cultural, aqui defendido e efetuado, insere-nos no problema da reificação – tornar natural aquilo que é produto humano, tomar o imediato como essência e negar-lhe a dimensão histórica, a pré-história das suas determinações e mediações. A estética – que é uma experiência sensível e imediata – torna possível uma radicalização da submissão ao existente – comportamento criticado pela Teoria Crítica – especialmente através do gosto.

Alvares de Azevedo dizia, "digam e creiam o que quiserem: – todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos". O fascínio que o mundo sensível e material exerce ultrapassa a força das representações

abstratas, e a Indústria Cultural nisso se baseia, no mecanismo intrínseco ao gosto, para tornar a dominação ainda mais eficaz.

Somos igualmente inspirados pela obra de Terry Eagleton, *Ideologia da Estética*, a qual tem, como tese central, revelar em que medida a Estética exprime uma forma de falar sobre a sociedade e, igualmente, de afirmar um projeto de harmonia social: alcançar o consenso através do sentimento, unir os sujeitos em uma comunidade a partir de seus hábitos, gostos, preferências, ao invés de forçá-los através da lei bárbara e tirana. A indústria cultural exprime esse processo. Essa leitura – de pensar a estética como um projeto de harmonia social – estava presente na origem do gosto, o bom gosto como ligado ao sensus communis e à fundação da comunidade através da intersubjetividade, a partir de baixo. Igualmente presente em Schiller, para o qual a dimensão estética conduz do Estágio de Necessidade – da esfera das privações e do egoísmo, ligados à dimensão sensível – ao Estado Político – onde os sujeitos se colocam no plano da humanidade, da universalidade, da razão.

Perceber em que medida Adorno já pontuava a estética como instrumentalizada pela indústria cultural contribuirá para compreender as posições estéticas de Adorno, como no caso da defesa da arte hermética, e pensá-las como formas de falar sobre a sociedade de seu tempo. A dialética é esse esforço incansável de buscar nas mediações a origem da essência do presente. Adorno dizia que a essência das coisas é sua história sedimentada.

A crítica operada na esfera epistemológica – o positivismo como idolatria da imediatidade – reaparece na indústria cultural, o gosto como faculdade de julgar imediatamente. Igualmente, a crítica ao princípio de equivalência na economia, fundado no valor, reaparece do ponto de vista estético: o gosto como capacidade de perceber semelhanças e diferenças e orientar o sujeito para uma identidade. E, não menos importante, na esfera política e social, a onipotência do "eu interior", ligada a uma compensação da impotência do eu "no mundo exterior", surge como ideológica. Deste modo, a estética, tal como está instrumentalizada pela indústria cultural, está ligada à imediatidade, à identidade e à defesa da subjetividade como pura transcendência.

Temos de mostrar em que medida a arte hermética lida com estes problemas, como, ao término, para salvaguardar a experiência estética – pois ela é uma dimensão especial para Adorno – ele lida com essa conexão da estética com a imediatidade, a identidade e a subjetividade. Afinal, a arte não pode deixar de ser experiência imediata, que o gosto viabiliza, do contrário, tornar-se-ia ciência, algo que ela não aspira a ser, embora seja uma forma de conhecimento.

O segundo recurso implementado foi investigar a própria estrutura da subjetividade burguesa como maquinaria da razão calculadora e do pensamento identitário – a identidade como uma propriedade privada inviolável, uma essência aquém e além da história. Todavia, demos privilégio a essa leitura através do gosto, da estética, não da consciência.

Esta proposta fundamenta-se não apenas nos escritos de Theodor Adorno, especialmente sua Teoria Estética, como igualmente do conjunto de produções, presentes na literatura brasileira, nos quais se percebe que, após o diagnóstico sombrio da dialética do esclarecimento como uma forma de regressão à mitologia – forma de manutenção da dominação –, Adorno empenhou-se em apontar alternativas à má racionalidade, encontrando-as na esfera da arte autônoma e da arte autêntica, sendo ambos os termos ligados a formas diferentes – do ponto de vista quantitativo e qualitativo – de crítica da razão dominadora.

Tornava-se redundante, após examinar este material produzido, dedicar-se meramente a apontar em que medida a arte, do ponto de vista mais genérico e abstrato, serviria como contraponto à racionalidade instrumental.

O motivo pelo qual se corria o risco desperdiçar esforços naquilo que já se encontra satisfatoriamente debatido reside na orientação que se dá.

Se a opressão à natureza pela tirania da razão abstrata, dominadora e reificadora medicou-se com a dialética entre mímesis e racionalidade, como forma de crítica da razão no horizonte da relação entre sujeito e objeto; no caso da dominação do homem pelo homem, há uma transposição desses elementos, da falsa harmonia entre o todo e as partes, da falsa identidade entre sociedade e indivíduos, para a esfera da obra de arte, de sua ideia de totalidade como harmonia entre as partes e o todo, uma totalidade na qual a violência do todo está apaziguada com as singularidades das partes: harmonia estética como harmonia social.

Se, sem pretender esgotar os trabalhos nestas duas perspectivas, de um lado centra-se da dominação da natureza, se, por outro lado, se centra na perspectiva da dominação social através da razão técnica, do ponto de vista da relação entre sujeito e sociedade, há uma outra perspectiva em que tanto a primeira via quanto a segunda ocorrem e que é pouquíssimo trabalhada. O fato de que a própria subjetividade burguesa é tanto dominação da natureza – a interna – quanto uma forma de dominação social. É este ponto que liga o problema do esclarecimento à estética, de um modo geral.

A investigação sobre a subjetividade na sociedade burguesa exibe um diagnóstico específico e exige um tratamento igualmente específico.

O argumento central reside no fato de que a própria formação do sujeito o inscreve na dimensão negativa do esclarecimento: o aprisionamento na identidade, como mecanismo de

autoconservação, e aversão à alteridade. Do ponto de vista social, a subjetividade – a exigência de unidade e identidade do sujeito – aparece como um mecanismo de restrição da liberdade e do potencial dos sujeitos, reduzindo-os àquilo que o sistema deles demanda.

Do ponto de vista da indústria cultural, o elemento que melhor responde a esta relação entre identidade e dominação é o gosto, seguido pelo estilo, que é sua ampliação. Ao investigarmos este diagnóstico – a identidade como mecanismo de opressão – no horizonte da indústria cultural, deparamo-nos com o gosto como, argumento aqui defendido, a versão estética do primado da identidade, do princípio de equivalência. O gosto exprime uma racionalidade inconsciente que determina as escolhas dos indivíduos. Ele delimita o horizonte de "qual experiência é possível?", afinal, apesar da multiplicidade que ainda pudesse vir a existir, o gosto orienta-se – uma vez que é uma capacidade de perceber unidade na variedade – para a reprodução de experiências passadas. O gosto é a autoconservação do ponto de vista estético. Não apenas no ponto de vista da agência, mas igualmente da relação entre sujeito e objeto. O gosto – para Adorno, culinária – é o eu que devora o outro, reduzindo-o àquilo que o sujeito necessita. Está marcado pelo primado da identidade. Nesse sentido, é capturado pela razão técnica e inscrito na cultura de massas – ao mesmo tempo em que justifica a lógica do mercado por estar associado à ideia de liberdade do consumidor.

Entretanto, a constatação dessa relação – gosto como versão estética do princípio de equivalência e do primado da identidade – inscreve a arte, do ponto de vista da teoria de Adorno, em uma contradição. Se a experiência estética, ainda que esteja ligada à verdade e ao conhecimento, para não ser semelhante à ciência, deve ser uma experiência imediata, como conciliar a crítica do gosto – como faculdade de julgar imediatamente o belo – sem destruir aquilo que torna a experiência estética singular, que é a sua conexão com o mundo sensível?

Para solucionar essa contradição, ou apontar para uma possibilidade de conciliar o inconciliável, formulamos a ideia de que a Estética de Adorno, de um modo geral, mas especialmente segundo nossos propósitos, pode ser lida como uma dialética negativa do gosto – em que a experiência imediata deve ser, como a imagem do paraíso, desejada, como ideal, mas interditada, enquanto permanecemos no mundo real. No caso de Adorno, trata-se de interditar qualquer harmonização com o mundo bárbaro da sociedade administrada.

Nesse deslocamento – do diagnóstico da identidade individual como maquinaria da razão instrumental à constatação do gosto, sagrado à estética do século XVIII, como capturado pela indústria cultural – chega-se ao objeto desta pesquisa: a arte hermética. Excetuando o gosto pelo difícil, a arte hermética inscreve-se no horizonte da não identidade entre objeto estético e público. Sua marca original é a não-comunicabilidade, pois a

comunicação já exprimiria a cumplicidade entre objeto e sujeito, o fato de que eles pertencem a um mundo comum. A incomunicabilidade da obra de arte hermética, elemento básico e que moverá todos os demais, entra em contradição com o pressuposto do gosto – a adequação do objeto estético à subjetividade que o experimenta.

Deste modo, a forma pela qual adentramos no problema de pesquisa, seguiu a linha originária. O hermético interdita o hedonismo estético, o subjetivismo e a identidade imediata. Nesse horizonte, se opõe à experiência inscrita na indústria cultural, marcada essencialmente pelo agradável, pelo fácil e pelo que se ajusta ao sujeito. O gosto.

Todavia, se esta é a linha que conduz os argumentos principais, além de expressar maior coerência, cada capítulo presta-se a debates autônomos e fundamentais para a compreensão do todo. No tratamento destas questões, dispomos, assim, de tal estruturação.

No primeiro capítulo, dedicou-se a uma exposição mais introdutória. Introdutória em relação à Escola de Frankfurt, à oposição entre Teoria Crítica e Teoria Tradicional, das quais se pode deduzir formas opostas de comportamento perante a ordem existente, distanciamento ou submissão; introdutória, igualmente, com relação ao contexto histórico no qual a Escola de Frankfurt surge, sob o nome de Instituto para Pesquisa Social. E, por fim, com relação à Teoria da Indústria Cultural, apontando em que medida ela está ligada à constatação feita por Adorno e Horkheimer de que, naquele contexto, a realidade se tornava a própria ideologia – não mais como consciência falsa, mas como sua identidade.

Neste capítulo, deve-se dizer, esboçamos uma linha que leva do “Esclarecimento”, tema fundamental na reflexão sobre o caráter destrutivo da razão, à emergência da sociedade administrada, assim como à formação do sujeito burguês. Sua origem é marcada pela busca pela autoconservação e que, através do uso da razão calculadora, estabelece uma espécie de contrato com a sociedade: o sujeito, para prolongar sua vida, assegurar sua autoconservação, aceita submeter-se à ordem existente. Como uma espécie de digressão, ilustraremos aquele pacto entre os sujeitos que fundamenta e constitui a sociedade, tal como os jusnaturalistas fizeram – o contrato social. Nesse caso, trataremos de Hobbes, e apontaremos em que medida a relação entre sujeito e sociedade, através desse cálculo pela sobrevivência e prolongamento da vida, aparece como uma espécie de contrato social realizado segundo as diretrizes da razão instrumental. Hobbes poderia ser tomado como a expressão ideológica do que veio a ser a sociedade administrada.

No capítulo posterior, o segundo, daremos início a um tratamento específico da indústria cultural: realizaremos uma leitura estética da mesma. Nivelamos a dimensão estética e a indústria cultural. Deste modo, se é possível ler a indústria cultural do ponto de vista

estético, teremos conseguido mostrar em que medida a “Estética” é instrumentalizada pela indústria cultural e em que medida a dimensão estética possibilita uma forma de dominação ainda mais sublimada, mascarada e eficaz.

No tratamento da leitura estética da indústria cultural, também posicionaremos a dimensão propriamente estética destas categorias, mostrando em que medida Adorno teve que fornecer um funcionamento diverso para as categorias, quando estão nestas duas esferas. Afinal, para afirmar o lado negativo da estética, cúmplice da razão instrumental, deveria, igualmente, afirmar em que medida sua dimensão crítica ainda se mantém salvaguardada.

O capítulo terceiro é continuação lógica do segundo. Continua-se a leitura estética da indústria cultural, todavia, debruça-se sobre uma categoria em especial: o gosto. O gosto é uma categoria fundamental para a estética do século XVIII, século de seu nascimento, assim como é, também, o século do iluminismo, século da razão. Deste modo, abre-se uma multiplicidade de questões. Devemos mostrar em que medida o gosto opera na Estética do século XVIII, especialmente em Kant e em Schiller; igualmente, mostrar como ela opera na Indústria Cultura, razão pela qual Adorno a critica, tal como levantar um problema específico: se o gosto é fundamental à experiência estética, se ele é responsável pelo julgamento imediato das coisas, como é possível Adorno criticá-lo, interditá-lo e, ainda assim, manter a salvo a experiência estética, como operar sua crítica sem esvaziar a Estética do momento que lhe é intrínseco: a experiência imediata, a ênfase no sensível?

Com este intuito, formularemos a tese de que a Teoria Estética de Adorno pode ser lida, tal como a pensamos, como uma dialética negativa do gosto.

Por fim, no último capítulo, chegaremos ao objetivo inicial, mas preenchidos de informações fundamentais para compreender os pressupostos históricos e estéticos da defesa realizada por Adorno da arte hermética. O tratamento é mais interno e focamos nas características da arte hermética. Debateremos sua força de resistência, mas também seus limites perante a razão dominadora. Pretendemos, assim, estabelecer um vínculo ainda com os problemas anteriormente tratados.

Esperamos contribuir e fazer justiça à literatura existente em língua portuguesa, que em muito contribuiu para esta pesquisa. Igualmente, espero fazer justiça à dialética.

A dialética perdeu muito de sua força, pois, ao invés de tornar o pensamento e sua apresentação mais rigorosos e sutis, tornou-se mera “força de expressão”, que apenas suspende a compreensão mais profunda, expondo-a como jargão casual. Evocá-la é já traí-la, pois traz a falsa esperança de que somente seu nome dissolva o ainda não resolvido, que a

palavra se autonomize do pensamento (infidelidade a que, por imaturidade, também serei cúmplice).

Todavia, espero, mesmo que de maneira limitada e precária, fazer justiça ao pensamento de Adorno, que busquei esclarecer, mais do que inovar ou destruir.

1 TEORIA CRÍTICA DA SOCIEDADE: DIAGNÓSTICOS ACERCA DA MODERNIDADE

Este capítulo tem a difícil missão de introduzir o leitor, pois deve lhe fornecer um horizonte em que as questões futuras estejam, embora indeterminadas e desconhecidas, no horizonte do possível. Deve, igualmente, contribuir para a unidade da pesquisa, embora parta de questões que não são propriamente estéticas.

Se os debates posteriores referem-se à questão da leitura estética da indústria cultural, revelando seu mecanismo sofisticado de instrumentalização da cultura; à questão do gosto, categoria estética por excelência, especialmente no século XVIII, e à sua captura, tal como defenderemos, pela Indústria Cultural; à defesa da arte hermética, investigar e esclarecer os motivos pelos quais Adorno veio a apreciá-la; se estes são os temas gerais que estão no porvir, há um ponto que os equilibra. A leitura estética da indústria cultural nos leva à crítica do gosto. A crítica do gosto nos fornecerá indícios e pressupostos para a defesa da arte hermética. O ponto de equilíbrio é o gosto. O gosto é a capacidade individual de julgar as coisas imediatamente, uma espécie de síntese do sensível e do racional. Ele nos centra na esfera do sujeito. Igualmente, à questão de se ele é determinado em seus julgamentos – pois o gosto é um juízo estético – ou se ele é livre, se o gosto é autônomo, autodeterminado e espontâneo.

A reflexão sobre gosto é uma forma de refletir em nível estético sobre o sujeito e a sociedade. Se ele é ou não autônomo, se está ou não enredado em relações de dominação, se está ou não emancipado. Kant (2005) dizia que a maioridade referia-se à capacidade das pessoas emitirem julgamentos sem a intervenção de outrem, a partir da própria razão. O gosto, como faculdade de julgamento estético, também nos levará a esta reflexão, na esfera da cultura.

Deste modo, se mais à frente o debate é mais estético, aqui partiremos exatamente da reflexão sobre a formação da subjetividade, tomando Ulisses como seu protótipo, tal como Adorno e Horkheimer fizeram na Dialética do Esclarecimento, e sobre a subjetividade na sociedade burguesa. A intenção é mostrar em que medida o esclarecimento, que conduziu do estilingue à bomba atômica, que é comumente associado à tirania da razão reaparece na injunção entre “gosto” e “subjetividade”; que o anseio de preservar a vida, o impulso para calcular racionalmente as chances de autoconservação, que, enfim, o medo, do qual pretendeu livrar-se, aparece sublimado no sujeito, no gosto, como uma forma de manutenção da

identidade e intolerância à alteridade; que sob a aparente autodeterminação do julgamento estético, as mediações da razão instrumental e do pensamento identitário reaparecem.

Desta forma, não focaremos, como muitos trabalhos, na relação entre natureza e humanidade, entre a necessidade dos sujeitos de se emanciparem da natureza através da dominação da mesma e todas as consequências do ponto de vista histórico. A linha interpretativa, embora não possa abdicar dessa relação entre natureza e humanidade, quando se trata do esclarecimento, foca na questão de como a subjetividade é, ela própria, identidade, que visa sua manutenção, sua autoconservação, a unificação da multiplicidade. E o gosto aparecerá, no devido momento, como a forma estética desse mecanismo.

A razão é, enfim, não reduzir a visão crítica de Adorno ao problema da razão instrumental, da relação entre meio-e-fins, do ajustamento desse cálculo. Mas, igualmente, reconhecer o papel do pensamento identitário para a própria razão instrumental, para o próprio esclarecimento, e para as questões estéticas que serão postas, além de reconhecê-lo em seu funcionamento, o gosto.

Sendo assim, inicialmente será pontuada a origem da chamada Escola de Frankfurt, rememorando alguns dos principais eventos históricos que contribuíram para a sua formação e para a proposição de determinadas questões e soluções teóricas, especialmente, as contradições intrínsecas ao projeto emancipatório inscrito no esclarecimento.

Posteriormente, após esta breve introdução, passaremos às questões propriamente teóricas. Primeiro, o problema da racionalidade técnica do ponto de vista social, com a emergência das sociedades administradas. Do ponto de vista individual, trataremos da formação do sujeito e do estreitamento da liberdade e da agência humana nas sociedades administradas. Em uma breve digressão, mas afim a nosso propósito, esboçarei uma relação pouco trabalhada entre algumas concepções de Hobbes, inscritas em Leviatã, e as de Adorno e Horkheimer, presentes na Dialética do Esclarecimento. A razão pela qual Hobbes aparece é para exprimir, do ponto de vista do contrato social, a lógica da razão instrumental: os indivíduos, para prolongarem sua vida, devem renunciar à liberdade e submeter-se à ordem existente. Por fim, abordarei de modo unilateral a indústria cultural, quero dizer, não irei apresentá-la do ponto de vista de seu funcionamento geral, mas do ponto de vista da administração e da harmonização entre sujeito e ordem existente. Assim, se Hobbes exprime a visão política e ideológica da relação entre sujeito e totalidade social, a Indústria Cultural exprime a visão cultural dessa mesma relação igualmente ideológica.

Assim, evitaremos adentrar na leitura estética da indústria cultural e nas questões propriamente estéticas, que são objeto dos capítulos posteriores e que devem, ainda assim, nos manter no horizonte dos problemas encontrados no esclarecimento.

1.1 *A Escola de Frankfurt*

O termo "Escola de Frankfurt" não exprime, a princípio, a verdadeira história do grupo de pesquisadores que a ela se vincularam. Primeiro, pelo fato de o termo aparecer de modo significativo somente após 1950, muito tempo após formação do grupo. Segundo, pelo fato de o termo insinuar uma homogeneidade, que não havia. Outro termo que igualmente é impreciso em relação à "escola" é o de "Teoria Crítica" (Teoria Crítica da Sociedade), que se torna fundamental após 1937, com o artigo de Max Horkheimer intitulado "Teoria Crítica e Teoria Tradicional", anos após assumir, já em 1931, a função de diretor do Instituto, que era, desde seu início, vinculado à Universidade de Frankfurt. Eis aí o nome que antecede ambos os termos, o Instituto para Pesquisa Social, fundado em 1923, por Carl Grünberg e que, graças ao patrimônio do pai de Felix Weil, possuía relativa autonomia frente à universidade. Na época de sua fundação, chegou-se, inclusive, a cogitar o nome Instituto para o Marxismo (MATOS, 1993).

Deste modo, a partir de 1923 foram-se reunindo autores que se dedicavam à análise e crítica da época. Não possuíam, como foi dito, uma homogeneidade no tratamento e mesmo nas interpretações. Além de Max Horkheimer, uniram-se filósofos como Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, psicanalista como Erich Fromm e o caso especial de Walter Benjamin, crítico literário, mas também com importante contribuição no campo da filosofia e da crítica da cultura. Igualmente presente estiveram Leo Lowenthal, Otto Kirchkeimer, Friedrick Pollock e Karl Wittfogel, dentre outros (MATOS, 1993).

A princípio, quando Carl Grünberg era diretor – entre 1923 e 1930 –, havia uma tendência de explicar os eventos do ponto de vista econômico – Grünberg era um economista – e as publicações se davam no chamado Arquivos Grünberg. Quando assumiu Horkheimer, a orientação tornou-se mais filosófica e as publicações apareciam na chamada Revista para a Pesquisa Social. A primeira direção debruçou-se principalmente sobre o movimento operário e sua luta – razão pela qual cogitou-se o nome Instituto para o Marxismo. A perspectiva marxista esteve presente desde o início de sua construção. Todavia, o Instituto dedicou-se à dimensão acadêmica, às pesquisas e manteve-se em relativa distância frente às disputas políticas, a nível prático partidário. Sob a direção de Horkheimer, a interdisciplinaridade

tornou-se marcante – psicanálise, filosofia, estética, economia. Nessa época, o Instituto dedicava-se às contradições da modernidade – às desilusões com relação à emancipação individual e coletiva, a partir do projeto iluminista, assim como das esperanças depositadas, no caso de Karl Marx, no proletariado, como agente revolucionário e transformador da sociedade (MATOS, 1993).

Antes de sua fundação, em 1917, ocorreu a revolução russa, conduzida pelos bolcheviques – tendo como líderes Lênin e Trotsky. A partir desse evento, tinha-se, muitos acreditavam, um modelo para todas as demais revoluções socialistas porvir – independentemente de seu contexto histórico e cultural. Na Alemanha os principais eventos foram a proclamação da república, em novembro de 1918, e a insurreição em Bremen. Criou-se uma grande expectativa de mudança. A desilusão em torno dessas expectativas não reside somente no mero fracasso. Na Alemanha, a direita sufocou as forças de esquerdas – que se inspiravam no sucesso da revolução russa –, culminando na vitória de Hitler, em 1933, e ascensão do nazismo. Na Rússia, a revolução tornou-se mecânica sob o "stalinismo". Deste modo, a esperança em torno do proletariado tornou-se uma profunda desilusão: a revolução russa e a ascensão do nazismo confluíram no totalitarismo. Estes eventos são fundamentais às reflexões do Instituto, desde sua fundação até pouco mais dos anos 70. Buscava-se, então, a compreensão do fracasso das esperanças revolucionárias e a compreensão da, até então inesperada, emergência do nazismo. A esses dois eventos, une-se, ainda, a emergência da indústria cultural, em meio à sociedade norte-americana, como expressão de uma sociedade igualmente administrada (MATOS, 1993; NOBRE, 2004).

Por um lado, Stalin, no poder da União Soviética, esvaziou o poder emancipatório intrínseco à teoria de Marx e reduziu-a a um conjunto de dogmas – ideologia. O Estado tornou-se uma estrutura burocrática – tão mecânico quanto a leitura que se fazia dos escritos de Marx. Diferentemente da leitura instrumental que se fazia, surgiu, como aponta Perry Anderson, uma vertente do marxismo distinta: o marxismo ocidental (no qual se insere boa parte dos pensadores da Escola de Frankfurt, assim como Lukács) em oposição a esta "tradição clássica" que fez da obra de Marx um telos indiferente a qualquer contexto, devendo-se aplicar a fórmula da revolução russa a todos os demais países (MATOS, 1993). Na tradição clássica, a conexão existente entre "teoria" e "prática" é direta e imediata e, como se pode entender, a teoria é distorcida segundo os interesses partidários – não apenas uma esquematização da teoria de Marx, mas mesmo sua instrumentalização. Como foi dito, o Instituto sempre manteve um distanciamento frente aos partidos e ao engajamento político –

ainda que suas pesquisas possuíssem uma temática nessa orientação (MATOS, 1993; NOBRE, 2004).

Horkheimer afirma que “tampouco a situação do proletariado constitui garantia para a gnose correta” (1975, p. 142), afirmando que a relação entre a práxis e a teoria não é direta. O fato de o proletariado estar inserido no centro das contradições históricas, ser a classe oprimida e, por esta razão, exprimir a falsidade da sociedade burguesa – a não universalidade da liberdade, por exemplo – não significa que ela esteja, inevitavelmente, em condições de chegar à consciência verdadeira – em oposição à falsa consciência, que percebe a sociedade de modo distorcido. Chega mesmo a afirmar que, em determinados momentos, a condição miserável em que se encontravam, ao invés de potencializar a visão das contradições, poderia torná-los incapacitados para percebê-las. Além disso, desse distanciamento entre contexto histórico e gnose correta, Horkheimer não concordava com a visão afirmativa de alguns teóricos, inclusive de Marx, segundo o qual do sofrimento haveria de germinar a revolução, o que o justificaria, do ponto de vista teleológico.

A sua ideia de Teoria Crítica não significa, apesar desse distanciamento entre práxis e teoria, em um abandono de sua relação (HORKHEIMER, 1975). Diferentemente daquilo que ele chamava de Teoria Tradicional, que tinha no positivismo sua figura mais acabada, a perspectiva crítica não tinha um comportamento submisso e ideológico perante a realidade.

Do ponto de vista tradicional, os fatos devem ser percebidos passivamente, sem intervenção do pesquisador, registrados, catalogados, acumulados – a teoria deveria ser formada a partir desse material ou, pelo método dedutivo, deveria verificar sua validade através deste mesmo material. Invariavelmente, visa-se o estabelecimento de uma unidade entre fato e teoria, uma harmonia, o que implicava na rejeição de contradições – essencial ao pensamento dialético. Nessa atitude, a realidade aparece como algo dado e acima de toda investigação. Do ponto de vista social, isso exprime a divisão do trabalho social. A ciência, do ponto de vista do conhecimento, está ligada à consciência. Esta deve apenas contemplar o mundo tal qual existe. Por outro lado, do ponto de vista produtivo – ligado à economia, às indústrias – ela deve contribuir para a autopreservação e reprodução dos indivíduos e da ordem social. Estão ligados à totalidade social, através da divisão social do trabalho, não apenas aquela que está impressa na ciência – mas também a sua conexão com as demais estruturas de poder, como o Estado, os grandes empresários, etc. O cientista, que busca acumular e produzir conhecimentos, assim como aquele que se dedica ao desenvolvimento de determinados instrumentos, ambos, igualmente, colocam-se passivamente diante da ordem existente. O mundo existe e deve ser conhecido e dominado. Aquele que conhece, ignora em

que medida os fatos dependem da sociedade. Aquele que a domina, não se dedica à questão da finalidade de sua prática, de sua organização e consequências. Diversamente, o Teórico Crítico, opondo-se ao modelo de ciência natural, copiado inclusive pela ciência social, afirma a dimensão histórica dos fatos – a dialética entre natureza e sociedade – assim como da própria percepção. Aquilo que existe, nesse sentido, não é absolutamente estrangeiro como se afirma sob o nome de "natureza", como algo arbitrário, necessário, imutável. Essa visão é falsa – o que justifica a necessidade da teoria crítica. A realidade é, enquanto dialética entre natureza e sociedade, historicamente produzida. Desse modo, não bastaria somente "catalogar" os eventos. Esta atitude passiva – que se vangloria de ser pura e neutra – é tão parcial quanto a teoria crítica – que assume uma posição diante dos fatos. Se há uma cumplicidade entre a Teoria Tradicional e a ordem existente, a Teoria Crítica visa, exatamente, o contrário. Se "o mesmo mundo que, para o indivíduo, é algo em si existente e que tem que captar e tomar em consideração é, por outro lado, figura que existe e se mantém, produto da práxis social geral" (HORKHEIMER, 1975, p. 133), a teoria crítica coloca-se como interessada pelo controle racional da dimensão humana que está impressa não apenas na sociedade, como igualmente na natureza e nos próprios indivíduos. Nesse sentido, visa-se o controle daquilo que, do ponto de vista tradicional, deve-se apenas aceitar – a natureza, a sociedade e os próprios sujeitos. Todos estão igualmente impregnados pela dimensão histórica. O teórico crítico – atento à divisão do trabalho – visa servir-se igualmente da capacidade humana de conhecer – entendimento – e de produzir – através do trabalho. Não basta apenas conhecer, assim como não basta, do ponto de vista de um interesse, interferir. Deve haver uma permanente negociação entre práxis e teoria, do conhecimento da realidade – tanto das suas contradições quanto de seu potencial emancipatório – e do contexto em que os sujeitos estão imersos. Nisso reside sua dimensão crítica, como lembra Nobre (2004), de modo muito claro, na relação existente entre o que é – as coisas como são – e o dever ser – como deveriam ser. O reconhecimento de que um outro mundo é possível, assim como os fatos existentes vieram à existência através de um conjunto de forças históricas e, por esta razão, podem assumir uma nova figura. Horkheimer lembra que, no contexto em que estava inserido, a ideia de crítica aparece como absurda ou leviana, uma espécie de devaneio ou especulação frágil – o que a deslegitimaria do ponto de vista de um projeto racional. Entretanto, ele lembra que a consciência é sempre "consciência de...", está impregnada pelo mundo material e que o suposto "devaneio" – um pensamento que passa por cima da realidade – resulta exatamente do fetichismo proveniente da divisão do trabalho – de um lado, o trabalho material, de outro, o trabalho espiritual. Reconhecendo a gênese histórica das ideias,

não há razão para temer aquilo para o qual ela aponta. De fato, o pensamento é marcado, necessariamente, pela negatividade – ele é sempre o "outro" em relação à realidade. A ordem das ideias e a ordem das coisas não são idênticas para os teóricos críticos. Para Horkheimer, é fundamental impedir que "o pensamento abandone a sua própria essência" (1975, p. 162). O pensamento aponta para aquilo que a realidade – humana – aspira a ser. Logo, a sua dimensão emancipatória – utópica, de certo modo – tem a ver com exigências históricas, inscritas na própria sociedade. Mas, como foi dito, a relação entre práxis e teoria não é direta. É preciso investigar quais as potencialidades e quais estruturas e dinâmicas sociais impedem sua consecução. Como lembra Nobre (2004, p. 10), é "um ponto de vista capaz de apontar e analisar os obstáculos a serem superados para que as potencialidades melhores presentes no existente possam se realizar".

Ora, o que nos importa é mostrar que, a Teoria Crítica, como proposta por Horkheimer e assumida, ainda que não de modo idêntico, pelos demais teóricos, se alinha naquela denominação de "marxismo ocidental", como um marxismo não dogmático, que aponta para uma mudança de olhar em relação à teoria de Marx – que era ela própria, vale lembrar, uma forma de teoria crítica.

Diferentemente da ênfase dada aos processos que ocorrem na "infra-estrutura", Horkheimer e Adorno voltaram-se para outras dinâmicas. Afinal, a desilusão com o fracasso da revolução russa aliada à emergência do nazismo conduzia a reflexão a um nível mais abrangente. Se, a princípio, o Estado russo e as forças de direita alemã eram tão distintos, como foi possível terem se constituído em formas totalitárias tão próximas? Além disso, a própria emergência da cultura de massas aponta para algo que requer uma nova interpretação. O problema parece ser mais abrangente. Para Adorno e Horkheimer, reside no esclarecimento. Este processo é fundamental para compreendermos em que medida as potencialidades foram bloqueadas e quais potencialidades eram estas e que devem ser resgatadas.

1.2 *Esclarecimento, Subjetividade e Sociedade Moderna*

A revolução proletária – de um modo geral – inspirava esperança, assim como a razão iluminista, de que o futuro viesse a proporcionar, verdadeiramente, um mundo mais humano – mais próximo dos valores e ideais mais avançados da época, como a igualdade, a liberdade, a emancipação individual, a harmonia coletiva. A "Escola de Frankfurt", como foi dito, surge em um contexto específico: não apenas a frustração dessa esperança, como também a emergência assustadora dos sistemas totalitários. Desta forma, na Dialética do

Esclarecimento, Adorno e Horkheimer (1985, p. 11) se propõem a “descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie”. Se se pode partir de um termo como o responsável pelo desencadeamento destes eventos, este é o conceito de esclarecimento.

O termo <<esclarecimento>> difere-se tanto de <<iluminismo>> quanto de <<ilustração>>. Guido Antonio de Almeida, responsável pela tradução do termo, argumenta que o termo esclarecimento fornece uma chave mais justa – ele responde a um processo mais abrangente, uma tendência que vai além do Iluminismo, referente a uma época recente, e mais específico que o termo <<ilustração>>, pois este exprime a instrução – formação – pelo estudo, enquanto o esclarecimento liga-se ao uso da razão.

A importância desta escolha é direta. Remete a reflexão para um processo histórico anterior ao Iluminismo e exprime a tese principal da obra <<o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia>>. A explicação embora não passível de conversão imediata para a sociologia institucionalizada, que tem seus próprios métodos e exigências, é marcada pela interdisciplinaridade: psicologia, sociologia e teoria do conhecimento. Desta forma, embora a linguagem abstrata remeta a algo empiricamente vago, não trai a reflexão sociológica.

Por esclarecimento deve-se entender o processo histórico de desencantamento do mundo, o que revela a apropriação de ambos os autores da teoria weberiana da racionalização. Desta forma, afirmam que a tendência subjacente ao esclarecimento é “livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 17). Não é segredo para os teóricos a relação entre saber e poder, entre o processo de emancipação através do esclarecimento e a correspondente emancipação do mundo através de seu domínio.

O esclarecimento, segundo esta tendência, está inscrito no mito – “o mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 20). Do ponto de vista racional – entrelaçamento entre saber e poder – o mito assemelha-se àquilo que aspiravam os iluministas – emancipação através do conhecimento e do consequente controle que ele possibilita sobre a natureza, tanto interna quanto externa. Mas, se o mito é semelhante à razão iluminista, a razão iluminista visava emancipar-se da mitologia e de toda concepção afim à metafísica, de um mundo encantado. Todavia é semelhante ao mito – ela não é capaz de escapar da estrutura mítica. Isto pode ser percebido pela noção de destino que inscreve o mundo em uma ordem imutável, no mito, e que reaparece, segundo os autores alemães, na lógica formal, a lei – aquilo que se repete, eternamente, é o objeto da ciência. A verdade é a possibilidade de encontrar esse mecanismo

do qual não se pode escapar. Deste modo, tanto o mito antecipa o iluminismo quanto a razão iluminista – científica – não foi capaz de desembaraçar-se do mito.

A princípio, não há um problema social aí. Que o mito e a ciência visem ao conhecimento do mundo; que aspirem, igualmente, à emancipação dos seres humanos, como formas de esclarecimento; que, inesperadamente, o mito e a ciência lidem com estruturas fixas – o destino e a lei formal; tudo isto não explica o problema do ponto de vista social.

Todavia, as figuras históricas concretas nos conduzem a uma série de contradições. Primeiro, a relação existente entre esclarecimento (conexão entre saber e poder) do ponto de vista coletivo, da relação entre sociedade e indivíduo. Segundo, o ponto de vista da formação subjetividade moderna. Por fim, a dimensão totalitária que lhe é intrínseca: aversão a tudo que lhe é diferente.

Do ponto de vista social mais abrangente, o esclarecimento desembocou nas sociedades administradas. Nestas, a principal característica é a difusão da burocracia – da razão calculadora, que pondera a mais eficiente organização e adequação de meios e fins. O esclarecimento aparece como razão técnica, isto é, "o método, a utilização do trabalho de outros, o capital" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 18). Para Adorno e Horkheimer, se do ponto de vista histórico o esclarecimento realizou a emancipação humana frente a natureza através de sua dominação, igualmente, do ponto de vista social, esse mesmo esclarecimento não consegue desvencilhar-se de sua dimensão opressiva: é instrumento de dominação social. O "esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 21). A razão técnica é fundamental para o sistema capitalista. Deve maximizar a eficiência da exploração – o capital depende dessa organização e lhe é intrínseco esta finalidade.

Se, dessa forma, o esclarecimento desemboca – após o domínio da natureza – no domínio sobre os homens, logo, o projeto iluminista de emancipação e harmonia social através da razão se mostra falso. A razão torna-se instrumento puro – a finalidade torna-se irrelevante, como está expresso na crítica de Horkheimer à Teoria Tradicional. Sob sua aparente pureza, a razão técnica é fundamental para a ordem capitalista. Os indivíduos – reduzidos às funções da razão técnica – são coisificados e privados de tudo que os torna indivíduos, tudo que lhes é único e específico. Do ponto de vista da razão técnica, inscrita na ordem capitalista, os indivíduos não possuem um "em-si", mas são "para-outro", aquilo que podem fornecer para o sistema – sua força de trabalho. Este processo de instrumentalização só é possível através da capacidade de torná-los idênticos, substituíveis, abstratos. Os sujeitos só

existem na medida em que possuem força de trabalho, na medida em que podem ocupar funções – do ponto de vista produtivo e do ponto de vista do mercado, duplamente ajustados.

Desse modo, a razão – em seu sentido público, coletivo, social – não é propriamente um instrumento emancipatório. Em concordância com a tendência capitalista, a razão técnica é um avançado instrumento de dominação social.

Do ponto de vista da subjetividade, que não pode ser pensada fora de sua conexão com este contexto histórico, há algo que se deve focar: a própria subjetividade moderna corresponde, em grande medida, ao esclarecimento. Não como um produto – algo posterior. Tampouco como sua causa. Mas como algo paralelo. Opera uma dialética entre a subjetividade que vai se formando e a tendência coletiva de dominação sobre o mundo – magia, mito, ciência. A importância de se destacar a reflexão da subjetividade do contexto da burocratização e da razão técnica é exatamente em expressar a dimensão individual e social da dominação da natureza interna – objeto do esclarecimento.

Se há uma relação de progressivo desencantamento e racionalização, se a linha que vai do mito à ciência é a radicalização do esclarecimento, há, igualmente, uma linha que conduz de Ulisses, o protótipo do sujeito burguês, à subjetividade moderna. Isto nos importa, pois é fundamental para caracterizar a lógica própria da subjetividade, a partir do esclarecimento, e que reaparecerá na lógica do gosto, segundo nossa interpretação.

Um dos argumentos centrais da obra, acredito, é a ideia de que “o despertar do sujeito tem por preço o reconhecimento do poder como o princípio de todas as relações” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 21). Adorno e Horkheimer, quando falam sobre o esclarecimento, o colocam do ponto de vista da emancipação, da dominação da natureza, que, em um contexto de limitado desenvolvimento técnico, oferecia maiores perigos. Sendo os humanos seres finitos, destinados a se autoconservarem, a subjetividade que surge do reconhecimento das relações de poder – a desproporção entre a potência natural e sua constituição – revela que o sujeito é marcado pelo <<horror>>, o medo. É por esta razão que “os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 38).

O esclarecimento não é apenas uma orientação para a liberdade, ele tem sua dimensão negativa, e que é igualmente marcante para os autores: a conservação do eu, a defesa, a necessidade de dominar o que lhe é estranho. A ideia de que a autoconsciência, a emergência do “eu” e constituição da identidade residem na relação de poder é fundamental do ponto de vista histórico. O sujeito forma-se através de sua capacidade de exercer autocontrole, de dar forma às paixões, de estruturá-las, dominá-las, delimitá-las. “O desejo não deve ser o pai do

pensamento" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 55). Ao mesmo tempo, os sujeitos devem opor-se às circunstâncias externas – as circunstâncias e determinações que lhe são estranhas e, por vezes, das quais depende, como a natureza no alívio das carências físicas. Mas não é apenas frente à natureza interna e à natureza externa que o sujeito calcula as relações de poder, mas igualmente perante os outros homens, a sociedade. O sujeito burguês é aquele que é capaz de medir as forças que o todo, totalidade das relações sociais, é capaz de deslocar sobre ele próprio. Se o esclarecimento tem seu sentido negativo – autoconservação originado no medo de perder a vida –, do ponto de vista social, tem a ver com o receio de o sujeito perder aquilo que o constitui, a liberdade que imagina possuir, assim como os bens privados que conquistou. E se de Ulisses aos modernos há uma linha que os conduz, se Ulisses escapa das potências míticas através da astúcia, do <<perder-se para conservar-se>>, do ponto de vista social, os autores dizem que "a história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Ou por outra, a história da renúncia" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 54).

Outra vez, deve-se ter em mente a proposta positiva do esclarecimento – a liberdade do sujeito através do uso da razão – e sua subjacente dimensão negativa – a necessidade individual de se autoconservar através do cálculo. O que é a renúncia do ponto de vista individual? Ela é a expressão do sujeito que deve abrir mão da liberdade para poder existir. Tendo consciência de sua fraqueza perante a ordem existente, o sujeito deve calcular sua posição de acordo com suas forças e as do sistema. Não vendo condições de triunfar sobre aquilo que lhe transcende e lhe é opaco, o sujeito deve submeter-se. Perde-se naquilo que lhe é estranho para manter-se vivo. Não é por outra razão que colocam que o sujeito, em tais sociedades, é <<vítima que se sacrifica pela abolição do sacrifício>>. A sociedade burguesa não realiza sacrifícios mágicos. Mas o sujeito esclarecido ainda deve se sacrificar – deve controlar suas paixões racionalmente, deve reconhecer a disparidade existente entre o mundo e ele próprio. Sendo assim, "Ulisses vive segundo o princípio primordial que constituiu outrora a sociedade burguesa. A escolha era entre lograr ou arruinar-se" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 59).

Percebe-se, pelo que foi dito, que a razão técnica e a subjetividade moderna operam no sentido de conservar a ordem existente. Afinal, uma sociedade esclarecida prima pelos processos de autoconservação, não necessariamente pelos caminhos que conduzem à liberdade e à emancipação. Uma forma de caracterizar essa dinâmica do sistema é chamada, pelos autores, de dimensão totalitária do esclarecimento – sua intolerância àquilo que é outro.

O outro exprime tudo aquilo que é diferente e, por consequência, ao não identificar-se imediatamente com o "eu", aparece como algo que lhe contradiz. Se a sociedade administrada deve autoconservar-se, deve, para isso, impedir que outras formas de organização sejam pensadas e pensáveis. Para isto, aquilo que existe deve ser idolatrado. Através desse "amor pelo existente", da "exigência de sobriedade, realismo, avaliação correta de relações de forças" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 55), os indivíduos identificam-se com a sociedade da qual fazem parte e contribuem para reproduzi-la. O esclarecimento – desencantamento – justifica o realismo, a submissão àquilo que existe, como algo dado e que não deve ser questionado, como um destino. Como mito, a sociedade está presa à identidade – sua autoconservação –, ao sempre-semelhante. Para Adorno e Horkheimer, "o medo que o bom filho da civilização moderna tem de afastar-se dos fatos […] é exatamente o mesmo medo do desvio social" (1985, p. 13). A sociedade esclarecida é totalitária. Não suporta divergências. Os indivíduos devem – racionais que são – aceitar este tabu. O que existe deve ser aceito, nada além disso é permitido.

O pensamento, como foi dito na oposição entre Teoria Crítica e Teoria Tradicional, não é exatamente cópia do mundo – identidade com ele. Para ambos os autores, "não consiste no mero perceber, classificar e calcular, mas precisamente na negação determinante de cada dado imediato" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 34). A dialética exprime a verdade do conhecimento, como algo que não é pura e simplesmente idêntico ao mundo. A identidade já é um processo social específico.

É preciso ter em mente como, neste caso, o funcionamento do sistema social está em concordância com a subjetividade e o próprio controle das experiências. Mas antes de se pensar sobre esse modelo de harmonia social – concordância entre subjetividade e objetividade, marcado pela dinâmica negativa do esclarecimento, ainda que travestido de liberdade – passaremos a uma breve reflexão.

Pouquíssimos autores deram atenção ao fato de que estas teses de Adorno e Horkheimer se assemelham a alguns argumentos presentes na obra Leviatã, de Thomas Hobbes. Vejamos em que isso pode esclarecer e ampliar nossa compreensão, antes de adentrarmos no reino da indústria cultural.

1.3 *Esclarecimento e Contrato Social*

Gostaria de explicar ao leitor a razão pela qual, ao invés de introduzir a teoria da indústria cultural, antes nos deteremos aqui. Ao pretender dar ênfase à questão do

esclarecimento do ponto de vista da identidade, acredito que versão hobbesiana do contrato social exprime, do ponto de vista político e ideológico, a condição em que se encontram os sujeitos nas sociedades administradas. Acredito, igualmente, que esta digressão fornece uma modesta contribuição à interpretação do pensamento de Adorno, uma vez que tal relação parece ser escassa na literatura brasileira.

Thomas Hobbes, filósofo inglês, é responsável pela famosa obra *Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil*, de 1651. A Dialética do Esclarecimento, de Adorno e Horkheimer, por sua vez, foi publicada em 1947. Sabe-se que ambos os autores alemães foram influenciados por Nietzsche, Weber, Freud, Marx, Hegel e outros. Todavia, apesar das prováveis incongruências passíveis de existir, há uma linha que une estas duas obras: a tese segundo a qual determinados processos históricos decorrem da relação dos indivíduos e da sociedade com a autoconservação. Igualmente compartilham de uma consequência: a impotência individual como fundamento da onipotência social, no caso de Hobbes, o Leviatã.

O contrato social em Hobbes tem a marca da razão instrumental. Vejamos as razões.

Hobbes (1999) desenvolveu uma defesa da constituição de um Estado a partir de um pacto – o contrato social – entre os indivíduos, quando ainda estavam no Estado de Natureza. Essa concepção é conhecida como jusnaturalista e tem como elemento principal apontar para uma fundamentação histórica – relativa àquilo que é humano e não transcendente – para a existência de uma estrutura social como o Estado. Não apenas isto, mas, do ponto de vista de uma teleologia, inserir a humanidade em uma linha de progresso, a partir de um cálculo racional. Mais adiante, mostrarei qual é este cálculo e em que medida ele é consoante à leitura dos frankfurtianos acerca do esclarecimento.

Deste modo, a compreensão de sua obra, a partir do contrato social, pode ser sintetizada a partir do deslocamento realizado pela humanidade, evadindo-se do Estado de Natureza para uma organização política, o Estado Social.

Para Hobbes (1999), o homem, no Estado de Natureza, é egoísta, movido por interesses próprios e por suas paixões. Não havendo nenhuma legislação que os estruture do ponto de vista da ação e do comportamento, impera a lei do mais forte ou astucioso. A competição existente pelos bens insere, a todos, em um estado de permanente insegurança. Desse modo, a vida humana, que é frágil, acaba por tornar-se ainda mais incerta, seja pela dificuldade em prover as necessidades do corpo, seja em prover segurança perante a liberdade e poder dos demais humanos.

No Estado de Natureza, a liberdade aparece do ponto de vista meramente negativo: como poder para dominar outros homens e apropriar-se de tudo que for possível segundo sua força e astúcia. Diz expressamente que por liberdade "entende-se […] a ausência de impedimentos externos, impedimentos que muitas vezes tiram parte do poder que cada um tem de fazer o que quer [...] conforme o que seu julgamento e razão lhe ditarem" (HOBBES, 1999, p. 113). A liberdade está intimamente ligada ao poder e às paixões – por isso exprime sua dimensão negativa – pois conduz, inevitavelmente, ao conflito, não à organização racional do mundo. Por poder Hobbes diz que "consiste nos meios de que presentemente dispõe para obter qualquer visível bem futuro" (1999, p. 83).

Assim, tem-se: (1) a liberdade humana, naturalmente egoísta, passional e dominadora; (2) um estado de permanente insegurança, do ponto de vista de provimento e de autoconservação. A vida no Estado de Natureza é vista, pela ótica de Hobbes como uma vida precária e, como se pode deduzir, tem a ver com a liberdade de cada um, percebida como um fluxo incontrolável de vontades bárbaras. A alternativa, que é o que justificará a existência do Estado Soberano, o Leviatã, é a renúncia à liberdade, tal como está enunciada.

Uma vez que a autopreservação é o maior objetivo e que os demais bens vêm por acréscimo; uma vez que no Estado de Natureza todos se equivalem, do ponto de vista da liberdade e do poder, ou seja, do ponto de vista destrutivo; não há razão lógica para desejarem permanecer nesta condição, caso possam vislumbrar e efetivar uma condição de paz. Para Hobbes, "todo homem deve esforçar-se pela paz, na medida em que tenha esperança de consegui-la" (1999, p. 114).

O contrato social, então, deve viabilizar uma ruptura entre o Estado de Natureza e o Estado Social, uma vez que se vislumbra a possibilidade de fundamentar uma condição de permanente paz, que é a ampliação da autoconservação a nível coletivo. Para isto, os indivíduos devem renunciar àquilo que é a causa originária da permanente guerra do homem contra o homem: a liberdade, segundo sua conexão com as paixões e o poder.

Hobbes diz que, referindo-se ao contrato social, os indivíduos devem, cada um, livremente, dizer "cedo e transfiro meu direito de governar-me a mim mesmo a este homem, ou a esta assembleia de homens, com a condição de transferires a ele teu direito, autorizando de maneira semelhante todas as suas ações" (1999, p. 114). A renúncia à liberdade antecede à emergência do Estado Soberano. O Leviatã existe para fazer valer o pacto que cada um fez voluntariamente. Cada homem renuncia a si próprio para constituir um ser que supere a todos e, do ponto de vista hierárquico, esteja além e aquém de todo interesse particular.

A comunidade é possível através desta dialética: a impotência individual e a onipotência do todo. A grande finalidade deste Estado é fornecer segurança a todos, a paz, e maximizar as chances de sobrevivência. Sob a égide do Leviatã, onipotente, todos os indivíduos submetem-se a uma força que nenhum, isoladamente, pode contornar. Igualmente, ele nasce do medo, da necessidade de se autoconservar e da percepção de que o contrato é o cálculo mais racional do ponto de vista de tal finalidade.

Em que reside a racionalidade deste contrato? Na supressão das paixões e da liberdade negativa. No Estado de Natureza, embora os indivíduos detenham total poder de fazer aquilo em que se encontra em condições de alcançar – não há nenhuma limitação para a vontade a não ser a própria capacidade –, ele se encontra privado da segurança e prosperidade. Deste modo, só pode sobreviver através da permanente dominação – reafirmação de sua força. Sob o Leviatã, abdica-se dessa liberdade em prol da garantia de autoconservação.

Para compreender em que medida há racionalidade nessa hierarquização, basta recordar como Adorno e Horkheimer pontuam a emergência da subjetividade burguesa: capacidade de medir as relações de poder. No Estado de Natureza e sob o Leviatã, o indivíduo é racional pela sua capacidade de medir as relações de forças e, através de um cálculo racional, escolher aquilo que é mais vantajoso para, primeiro, sua autoconservação, segundo, para sua prosperidade. O Leviatã é racional pois deixa, claramente, o fato de que a disparidade de forças entre Estado de sujeito é incontornável. O Leviatã impõe regras e permite aos sujeitos, somente, aquilo que é necessário do ponto de vista da manutenção da ordem social. A paz, que é a forma coletiva da autonconservação individual, é intrínseca à manutenção do sistema.

Hobbes exprime, embora não seja nossa intenção medir em que nível as sociedades ocidentais sofreram sua influência, uma verdade histórica: os indivíduos conseguem, primeiro, conservarem sua vida, estando de acordo com as regras que lhe são impostas, assim como, dependendo de outras circunstâncias, podem vir a prosperar.

A liberdade – do ponto de vista frankfurtiano – tem a ver com a possibilidade de pensar o outro, aquilo que excede o que está imediatamente dado, tem a ver com a possibilidade de perceber no que já existe, aquilo que o transcende, que pode conduzir a vida humana para um estado mais humano. Em Hobbes, o Leviatã existe para conservar o que existe, primeiramente, e só depois, para prosperar. O que isto significa?

Sua obra foi escrita em um período de convulsão social. Fim do feudalismo, emergência da burguesia, revoltas e guerras, a Reforma Protestante, e a própria formação do capitalismo. O contrato social era uma forma de deslocar o poder de regular a sociedade da

esfera da nobreza para outro fundamento político. Deste modo, a justificativa lógica para a formação do Estado, que se apresenta em Hobbes, tem afinidade, direta ou indireta, com os próprios interesses da burguesia.

No Estado de Natureza, afirma Hobbes (1999, p. 109), "não há lugar para indústria, pois seu fruto é incerto; consequentemente não há cultivo da terra, nem navegação, nem uso das mercadorias que podem ser importadas pelo mar" e prossegue, apontando o quanto se perde, uma vez que "não há construções confortáveis, nem instrumentos […] não há conhecimento […], nem artes, nem letras, não há sociedade; e o que é pior do que tudo, um constante temor e perigo de morte violenta". Nesta condição, a existência é privada de qualquer prosperidade. Não há justo nem injusto, assim como não há propriedade privada, nem garantia de sua posse.

Assim, naquele contexto histórico, o Estado serviria à manutenção da nova ordem e permitir a prosperidade, que corresponde à reprodução contínua do sistema. Igualmente, os indivíduos precisam, para se autoconservarem enquanto figuras vivas, submeter-se à ordem existente e, ao mesmo tempo, renunciarem à liberdade.

A sociedade emergente, tal como se pode pensar inclusive hoje, é produto dessa autodemissão de poder individual em prol de um poder soberano. A impotência individual é percebida como justa, uma vez que, na ordem capitalista, todos desfrutariam da mesma liberdade. Estando a vida assegurada, o que resta é a prosperidade. E, segundo a ideologia burguesa, esta depende dos esforços individuais. Isolados, o indivíduo deve sempre ligar-se a estas duas imagens: prolongar sua vida e visar à prosperidade segundo as regras capitalistas. Prolongando sua vida, serve ao sistema. Prosperando, serve igualmente ao sistema.

Percebe-se, assim, como as concepções em Hobbes exprimem semelhanças com a teoria da sociedade administrada, desde seu impulso original – autoconservação da vida – até sua consequência mais brutal – a submissão dos indivíduos à uma ordem onipotente, por eles próprios fundada, e que não podem controlar racionalmente.

Há tanto esclarecimento em Hobbes quanto na sociedade burguesa. A idolatria do existente é a forma mais racional de conservar-se e prosperar. Só um tolo ousaria medir forças, só na demissão do uso da razão o indivíduo poderia ousar enfrentar o Leviatã, pôr em risco sua conservação e bens.

1.4 *Esclarecimento, Empobrecimento da Experiência e Indústria Cultural*

Em qual medida se pode ainda acrescentar algo ao que já foi dito, com relação ao comportamento submisso do sujeito, com relação à ordem existente, e instrumental, com relação à sua sobrevivência e prosperidade? Em que medida não estaremos apenas repetindo a mesma ladainha, ainda que fosse a necessária exposição de como a racionalidade técnica opera na totalidade das esferas sociais?

Existe um elemento fundamental nas reflexões de Adorno e Horkheimer. Ainda que a *Dialética do Esclarecimento* tenha um tom filosófico abrangente e, por esta razão, abstrato, o problema da experiência é fundamental. É a reflexão sobre a experiência do sujeito nas sociedades administradas que revela quão sofisticado é o controle operado pela razão técnica e pelo pensamento identitário. E, especialmente, o problema da experiência dos bens massificados e da experiência das obras de arte. Enfim, a experiência estética.

Todavia, não acredito ser vantajoso pensar a experiência estética – objeto dos capítulos posteriores – como estranha à experiência dos indivíduos da vida prática, seja em seu tempo livre, seja na esfera produtiva. A experiência possui uma estrutura similar. Esta é a razão pela qual retomamos, de diferentes ângulos, a questão da experiência do indivíduo, do ponto de vista do seu comportamento em relação às coisas. *A racionalidade técnica e o pensamento identitário estão presentes nos mais diversos contextos*.

Sendo assim, se não é nenhuma abstração secundária em relação ao pensamento de Adorno e Horkheimer, em que medida se pode acrescentar algo ao que já foi dito? Eu acredito que seja o problema do empobrecimento da experiência. Este termo anuncia as consequências da Indústria Cultural, assim como pré-anuncia os problemas da regressão da subjetividade, uma vez que esta se torna cada vez mais esvaziada do ponto de vista da vivência, do mundo sensível e material, e mesmo do ponto de vista das ideias e da imaginação.

Na Dialética do Esclarecimento Adorno e Horkheimer (1985, p. 23), pontuam: “Esse é o veredicto que estabelece criticamente os limites da experiência possível”. Mais adiante: “A unificação da função intelectual, graças a qual se efetua a dominação dos sentidos, a resignação do pensamento em vista da produção da unanimidade, significa o empobrecimento do pensamento bem como da experiência” (idem, p. 41). Em seu ensaio sobre o debate entre os positivistas e os dialéticos, referindo-se ao sacrifício da experiência subjetiva e sua redução ao modelo positivista – o experimento metódico –, questiona: “Este mundo é passível de uma experiência viva?” (ADORNO, 1996, p. 172).

Assim como as categorias sujeito e objeto não podem ser pensadas isoladas, tão pouco esses processos – liquidação do sujeito e esvaziamento da objetividade – ocorreram de forma separada. A experiência só existe no envolvimento de ambas. E esse duplo processo tem a ver com o modo de funcionamento da indústria cultural.

A racionalidade técnica restringe a experiência àquilo que é necessário do ponto de vista da autoconservação do sistema e de sua prosperidade. A realidade se torna cada vez mais delimitada ao horizonte de sua concordância. É por isto que Adorno se questiona pela experiência possível e experiência viva. Primeiro, pelo fato de que o que é possível experimentar dever ser dedutível do sistema, estar de acordo com ele, mesmo que apareça como uma forma de espaço livre. Mas este espaço livre em nada contradiz a ordem, logo, sua possibilidade não é problemática. Ela seria se possuísse um conteúdo novo. E este é o problema da experiência viva. Pois a esperança de Adorno, e isto não apenas do ponto de vista artístico, é a possibilidade e efetiva experiência do novo, do ainda-não-experimentado. É da experiência deste conteúdo e da sua possibilidade que os sujeitos estão privados.

A orientação da racionalidade técnica e a tendência do pensamento identitário conduzem a um mundo em que o novo está interditado, embaçado, exilado. O diagnóstico do empobrecimento da experiência reside no fato de que a realidade e o sujeito tornaram-se equivalentes e que, aquilo que os excede é violentado constantemente pelo seu ajustamento a outros fins ou pela sua integração. A ordem existente torna-se imagem do fim da história, onde nada novo pode vir a existir, ou a ser imaginado. Não apenas não se imagina a alteridade, como tampouco ela é desejável.

Como é possível que os sujeitos estejam assim submetidos àquilo que existe e tampouco se deem conta da privação e da limitação que esta dinâmica social produz, inclusive, no horizonte da experiência? A Indústria Cultural opera o mascaramento da violência que neles inflige. Ao dar um destaque à esfera do consumo, à experiência sensível, ao permitir o prazer e promover formas de consenso, ela torna-se fundamental para que, onde Adorno e Horkheimer enxergam instrumentalização, a experiência do mundo seja percebida como algo espontâneo e de acordo com seus próprios interesses pessoais.

Esse mascaramento liga a Indústria Cultural ao problema da ideologia. Mas nesse caso, trata-se de algo específico. A realidade se tornou ideologia. A novidade é, exatamente, o fato de que ela não se refere a uma distorção da realidade segundo determinados interesses. Agora, é a correspondência entre consciência e mundo que é taxada de dominação ideológica. Ideologia como reificação.

Se os fatos são tudo o que existe para a razão técnica, científica e subjetiva, elas exprimem o problema de regredirem à mitologia, de retirarem a dimensão histórica – a agência que produz e reproduz o mundo – da sociedade. Todavia, a indústria cultural ultrapassa a razão técnica do ponto de vista da dominação científica. A indústria cultural é a razão técnica que esvazia a cultura de sua autonomia. Para Adorno e Horkheimer, a cultura, segundo a divisão do trabalho material e intelectual, possuía, ainda que de modo relativo, autonomia perante o mundo. A esfera da arte, dos valores, das ideias possuíam, potencialmente, uma autonomia perante o existente, uma vez que não exprimiam uma identidade imediata com o mundo. Diferenciando-se dele, sempre havia o espaço para a contradição e, por consequência, para a esperança de que o que existe cedesse lugar a uma nova existência. Com a divinização do real, tudo aquilo que excede o existente, é sufocado.

Os autores dizem que "para demonstrar a divindade do real, a indústria cultural limita-se a repeti-lo cinicamente" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117 e 122), que "uma prova fotológica como essa, na verdade, não é rigorosa, mas é avassaladora", que "a nova ideologia tem por objeto o mundo enquanto tal", que "a indústria cultural volta a oferecer como paraíso o mesmo quotidiano", que "recorre ao culto do fato, limitando-se a elevar – graças a uma representação tão precisa quanto possível – a existência ruim ao reino dos fatos", que só há duas escolhas: participar ou omitir-se. A indústria cultural realiza o estreitamento entre o que existe e o que deveria existir. Ela os oprime, um contra o outro, de modo que não apenas o que deveria existir desaparece, mas, ao mesmo tempo, o que existe, aparece como sendo plenamente justificado e preenchido de sentido.

Não é apenas a esperança de um mundo melhor que desaparece do horizonte futuro, mas também a capacidade de afastar-se do mundo presente é suprimida. Os processos de distanciamento, que fazem do sujeito um ser autônomo, tal como a arte também exige distanciamento para sua autonomia, se tornam cada vez mais limitados.

Entretanto, há um problema com relação a esse direcionamento pois a indústria cultural é, como o nome diz, uma invasão e absorção da cultura pela lógica da mercadoria e, ao invés de ser espaço para as tensões, torna-se um instrumento de harmonização forçada: a falsa identidade do universal e do particular. Há uma fusão entre a cultura e o entretenimento que ocasiona a degeneração da força espiritual da cultura e uma elevação forçada da diversão para uma dimensão onde ela fracassa.

E se, para muitos humanistas, incluindo sociólogos, o enfraquecimento dos valores objetivos, transcendentais, como a própria religião fornecia, e, no campo da economia, a perda dos resquícios pré-capitalistas, conduziriam as sociedades a um caos cultural, Adorno e

Horkheimer negam que esta condição tenha se efetivado, já que, naquele momento, o que havia era uma estabilidade, possível pelo fato de que a "cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança" (1985, p. 99), cuja unidade decorre de um sistema, que é a indústria cultural. Esta, diferentemente das produções pretensamente espontâneas das massas, tem sua essência no caráter racionalmente organizado e industrialmente produzido de bens culturais, e que, enquanto atividade econômica, funcionava de acordo com os "padrões dos grandes conglomerados típicos da fase monopolista do capitalismo" (DUARTE, 2003, p. 50).

Para Adorno e Horkheimer, a harmonia existente entre os sujeitos e o mundo, possível através da razão técnica e da indústria cultural, não se exprime uma comunidade espontânea, definida como cultura de massas. Os autores preferiram o termo <<indústria cultural>> exatamente para expressar a conexão da cultura com a razão técnica. A indústria cultural não é o resultado de uma demanda dos consumidores, nem é a democratização da chamada alta cultura. Pelo contrário, como ideologia destinada a harmonizar o universal e o particular, deve promover uma hegemonia do real frente a qualquer forma de liberdade – considerada como possibilidade de crítica e afastamento frente às determinações externas e internas.

Do ponto de vista econômico, a produção deve repetir fórmulas bem sucedidas. Igualmente, deve produzir aquilo que melhor se encaixa à subjetividade dos sujeitos. O que é novo sempre é mais incerto e imprevisível que o velho e já conhecido, seja do ponto de vista produtivo, seja do ponto de vista do consumo. Em um pacto de maximizar os ganhos, o produtor e o consumidor buscam aquilo que melhor justifica o investimento. A racionalidade técnica e o pensamento identitário estão inscritos nas duas esferas.

Há algo interessante na relação existente entre ideologia e realismo do ponto de vista da teoria da indústria cultural. O ponto de vista da verdade. Ela aspira à verdade. O fato de que, reproduzindo o mundo nas obras, testemunhe a verdade, confirmando do ponto de vista produtivo e do ponto de vista do consumo aquilo que artistas e consumidores já concebem. Esse reforço que a indústria cultural produz é fundamental. O real é verdadeiro, e a transcendência dos bens culturais é o retorno à prosperidade que a ordem existente oferece aos bem sucedidos. Na indústria cultural, o belo, o bom, o verdadeiro e o útil estão em perfeita correspondência (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Por sua vez, nas sociedades administradas, se houvesse algo que pudesse sintetizar o espírito de suas cidades, se houvesse uma indicação, como aquelas placas que dão boas-vindas aos que são estrangeiros, nelas poderiam se escrever, "Deixai toda Esperança, Ó Vós que entrais", tal como Dante pôde ler antes de ultrapassar a portão para o inferno. A única transcendência possível já está ali, efetivada e é inescapável.

1.5 *Breves Considerações*

É preciso ter em mente que, ao tratar dos problemas futuros, é preciso carregar estas informações, por mais que a maioria delas não digam respeito ao tratamento estético porvir.

Não há como cancelar a relação entre a leitura estética da indústria cultural e tais diagnósticos. Na verdade, esta leitura visa a explicar como o mecanismo de dominação sofisticado apropria-se de determinadas dinâmicas. Igualmente, a crítica do gosto, que prolonga a leitura estética, não pode ser adequadamente percebida longe do horizonte emancipatório. Pelo contrário, como apresentaremos, a maioridade estética é uma forma de falar sobre a emancipação, real, de um ponto de vista estético, e, principalmente, do ponto de vista da crítica da cultura de massas, como algo que a impede. E, por fim, a defesa da arte hermética não pode ser adequadamente compreendida longe do contexto das sociedades administradas, da supremacia da racionalidade técnica e do pensamento identitário.

Por fim, a defesa da arte hermética é uma reflexão sobre os processos de autonomia e heteronomia do ponto de vista social, uma vez que as reflexões estéticas referem-se a problemas históricos reais.

2 UMA LEITURA ESTÉTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL

Se, no capítulo anterior, a ênfase dada foi à dimensão ideológica da Indústria Cultural do ponto de vista da identidade entre o particular e o universal, entre a subjetividade e a identidade; se recaiu especialmente para a dimensão técnica da racionalidade e para a dimensão totalitária do pensamento identitário; aqui, pretende-se expandir a compreensão de seu funcionamento. Assim, ao nivelar a estética e a cultura de massas, colocá-las em perspectiva, segundo os mesmos conceitos, aproximando-as, promovendo a junção do insolúvel, esperamos mostrar em que medida a indústria cultural apropriou-se (instrumentalizou) de determinados aspectos da estética e como, do ponto de vista de Adorno, a estética teve de lidar com isso, como ele próprio, teórico, teve de apontar as distâncias que as separam, a cada instante.

Deste modo, daremos continuidade aos diagnósticos da Indústria Cultural, a partir de sua leitura estética, e forneceremos indícios que, juntamente com o capítulo porvir, se unirão no intuito de fornecer uma base para a defesa da arte hermética.

Todavia, como procedemos neste nivelamento? Em que medida não violentamos o pensamento de Adorno? Em que medida isto contribui para a explicação sociológica e não apenas debates estéticos pontuais?

Esse nivelamento, tal como foi operado aqui, ocorre do ponto de vista estético. Busquei analisar a indústria cultural através de categorias notadamente estéticas, a exemplo de aura, estilo, atmosfera, gosto, distanciamento, etc. De fato, algumas são tanto estéticas quanto sociais, como o caso de moda e estilo de vida. Entretanto, se foi possível a realização desta leitura "niveladora", levando a uma extrema tensão tais categorias, é possível dizer que o que separa a esfera da arte autônoma e a esfera da cultura de massas não é um abismo, uma incomunicabilidade total. A meu ver, o que separa o que, do ponto de vista de Adorno, é verdadeiramente estético e o que é apenas um bem cultural a ser consumido é a forma como tais objetos levam determinados problemas e tensões a um extremo. O que as torna, essencialmente, incomunicáveis, a máxima distância entre elas, é um processo social por excelência, o fato de que em determinadas circunstâncias elas (as obras) são integradas à lógica da mercadoria, à lógica da racionalidade técnica e da hegemonia da identidade, ou o fato de que, em outras circunstâncias, elas conseguem manter relativa distância e opera uma crítica da racionalidade prática.

Isto explica o motivo pelo qual, quando se trata da arte, o menor descuido, na esfera do mercado, pode conduzi-la à terrível lógica da massificação – sua integração e instrumentalização.

Sendo assim, acreditamos que é possível ler esteticamente a Indústria Cultural, no sentido de revelar em que medida ela integrou, dentro de sua racionalidade técnica, elementos propriamente estéticos. Ao mesmo tempo, acreditamos que isto é consoante ao próprio pensamento de Adorno.

A Indústria Cultural fornece uma espécie de *estetização da vida*, o que já revela uma contradição em termos, pois estética era, do ponto de vista autônomo, oposição à realidade, afastamento, esfera própria. A integração da estética na esfera prática comum explica em que medida é possível haver música, livros, comportamentos que, apesar da afirmação de pertencerem à esfera da arte, para Adorno pertencem propriamente à esfera do consumo.

Com relação a este último ponto, Adorno (1985) diz que (1) a indústria cultural realizou a transferência da arte para a esfera do consumo; (2) a indústria cultural despiu a diversão de sua ingenuidade; (3) a indústria cultural aperfeiçoou o feito das mercadorias.

Assim, a possibilidade de ler esteticamente a indústria cultural aparece na primeira sentença, enquanto crítica à espontaneidade das massas emerge no segundo ponto, e, por fim, na última tese, Adorno fala sobre como as mercadorias se tornam mais enriquecidas e complexas, fazendo com que algumas delas aspirem ao estatuto de arte ou contribuindo para o fetichismo da mercadoria.

Sendo assim, se a cultura de massas é um tema sociológico, acredito que a leitura estética da indústria cultural é, ao mesmo tempo, a mais sociológica, pois ela expressa essa tríade elencada por Adorno e que exprime o modo de funcionamento da racionalidade técnica a nível cultural, exprime igualmente como a dominação se tornou mais silenciosa, perigosa e abrangente. A instrumentalização da estética e da diversão aparecem como mecanismos históricos a serviço da ordem existente, duas esferas anteriormente livres de finalidade prática.

Deste modo, passaremos à questão da suposta destruição da Aura. Se para Walter Benjamin a reprodução mecânica em massa destruiu a “aura”, uma categoria estética que exprime uma série de relações sociais, mostrarei como, na teoria de Adorno, a aura permanece tanto na cultura de massas, quanto na estética autêntica. Assim, mostrarei como ela opera de modo diferente e exprime formas de produção e consumo diferentes, no que tange à cultura.

Posteriormente, passaremos à questão do Estilo, à reflexão sobre os processos de diferenciação e padronização, tanto segundo a lógica da indústria cultural quanto segundo a lógica da estética autêntica.

No capítulo seguinte, daremos continuidade a esta leitura estética, com foco na categoria do gosto. Entretanto, uma vez que o debate é extenso e exige a participação de outros interlocutores (Kant e Schiller), dividimos por uma questão formal.

2.1 *Debate em torno da noção de Aura: aura como totalidade e aura como constelação*

A força das ideias de Walter Benjamin decorre não apenas de suas leituras sobre a modernidade, e a história de um modo geral, mas não menos importante: do caráter sedutor e imponente com os quais elas vêm à tona. Se, historicamente, é possível falar-se da aniquilação da aura da obra de arte, não é estranho nem novo encontrar nos escritos de Benjamin passagens em que a destruição da aura é celebrada como um festejo *"em memória de..."*, escritos aos quais tantos outros retornam e se reúnem para conjurar e regozijar-se neste feito. Pretende-se, na medida do possível, reparar as leituras mais apressadas que foram feitas tanto em torno da (suposta) destruição da aura quanto da teoria da indústria cultural.

Deste modo, aqui há de se refletir e debater acerca da tese benjaminiana da destruição da aura da obra de arte. Posteriormente, estabelecer, a partir da leitura mais estética, as posições valorativas de Benjamin e Adorno acerca do que é exposto. Por fim, tenho como objetivo apontar indícios da permanência da aura tanto na esfera da arte autônoma quanto da indústria cultural. Neste último ponto, minha intenção é estabelecer uma compreensão da aura como totalidade de conceitos, em Benjamin, e a aura como constelação de momentos, em Adorno. Para tal, espero expor de modo adequado em qual medida a aura se abriu a esta interpretação e como foi possível estabelecer uma conexão tanto com a esfera autônoma quanto com a racionalidade dominadora. Se tudo isto for bem sucedido, terei alcançado o objetivo maior que é estabelecer uma leitura da teoria da indústria cultural a partir das categorias propriamente estéticas e revelar como o que há de mais estético foi instrumentalizado.

2.1.1 Breve exposição da Teoria de Walter Benjamin

Sem aprofundar-se nas inúmeras interpretações possíveis, é possível encerrar a estrutura argumentativa de Benjamin (1975) acerca da destruição da aura no fato de que (1) determinadas mudanças e desenvolvimentos técnicos produzem (2) mudanças na esfera de produção da arte e, por consequência, (3) promoveriam uma mudança na própria noção de arte. Benjamin está trabalhando sobre os limites da arte, sua dimensão ontológica, naquilo que ela veio-a-ser em decorrência das condições materiais. Deste modo, é preciso ter em mente que, segundo essa perspectiva, a arte não é autônoma, e aquilo que ela é provém das suas condições materiais. Por outro lado, igualmente, deve-se manter a atenção sobre o fato de que, aqui, fala-se ainda em arte, não apenas sobre cultura de massas.

A reprodução das obras de arte não é algo moderno. Benjamin diz, claramente, que toda obra de arte pode vir a ser reproduzida. O que houve foi um progresso crescente nas técnicas de reprodução. Todavia, com a emergência da fotografia, as reproduções destroem algo muito especial: o original. A partir desse momento, torna-se impossível distinguir entre qual é o original, assim como também perde sentido falar sobre o aspecto falso ou não da imagem.

Outrora as obras de arte eram únicas e, por assim dizer, aprisionadas em um determinado contexto. Como havia o original (e as reproduções a ele associadas emergindo como falsas), as obras possuíam aquilo que se chama de autenticidade. Benjamin fala sobre o *hic et nunc* da obra: seu aqui e agora. A autenticidade indica que as obras possuem uma historicidade específica que as engrandecem e que nenhuma reprodução pode recriar, não pode ocupar a mesma condição, e aquela identidade, mesmo a mais material, é perdida: a historicidade modifica tanto a dimensão histórica quanto material da obra de arte.

Como foi dito, as obras de arte estiveram ligadas a um contexto social mais amplo: historicamente, ao contexto e rituais mágico ou religioso, o que lhes imprimia uma dimensão de poder, de autoridade sobre o, por assim dizer, público. Esta autoridade deve ser sempre refletida juntamente da noção benjaminiana de *valor de culto* das obras, que decorre, exatamente, da sua conexão com uma esfera sagrada, a uma estrutura hierárquica de poder, assim como à transcendência.

Aqui falou-se de autenticidade, de unicidade e de autoridade, sem que se fizesse uma menção direta e explícita à noção de aura. Qual seria a razão? Do ponto de vista a ser defendido aqui, aura é a totalidade destes momentos, ela é seu produto. Benjamin (1975, p.

15) assim a define: “poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”.

Com o desenvolvimento técnico, mudanças na forma de produção de arte imprimiram mudanças na própria noção de arte, afirma Benjamin. A partir do momento em que a forma de produzir destrói a noção de original, uma catástrofe em cadeia, no plano estético, ocorre: não há mais o único, não há mais a autenticidade. O outro evento é a perda da autoridade. Todavia, o enfraquecimento de sua autoridade está atrelado a algo paralelo à reprodutibilidade técnica: à secularização, à racionalização. Todavia, aqui, do ponto de vista de Benjamin, os momentos constituintes da aura são perdidos.

Todavia, como a arte para Benjamin não é autônoma em relação às condições históricas, a destruição da aura não implica no desaparecimento da arte. Se não existe uma essência eterna que a define e a constitui; se ela é, desde sempre, o produto de determinadas condições históricas, a destruição da aura, outrora fundamental às obras de arte, não implica no fim da arte, de um modo geral, apenas uma mudança – como tudo o que está sujeito à história. O que ocorre é a ruptura de sua conexão com a tradição. A partir desse momento, a arte volta-se para outra finalidade: a práxis política. Se outrora o valor de uso da arte, a sua finalidade, era sua conexão com o culto, com os rituais e com um contexto mágico ou religioso mais amplo, agora sua finalidade está embasada no *valor de exibição*.

Com a superação do *aparecimento único* da obra de arte e da sua *originalidade*, as obras de arte tornaram-se capazes de maior difusão, principalmente através do mercado. Assim, rompia-se também o aspecto inacessível da arte, da sua distância em relação ao público, tornando-se cada vez mais presente e fincada na experiência cotidiana e mais vulgar. Evadindo-se do contexto religioso, Benjamin previa um uso político para a arte nesta nova condição. Um dos argumentos para este uso político seria a forma pela qual nesta nova condição a arte poderia promover uma mudança na sensibilidade (na percepção de um modo geral) dos sujeitos. Deve-se ressaltar que tanto Benjamin quanto Adorno concebem a sensibilidade como uma dialética entre natureza e cultura, ou seja, ela é também historicamente produzida.

Deste modo, chega-se à dimensão sensível da experiência. Se na época regida pela aura as obras eram contempladas, dando primazia à dimensão visual (o olhar que captura mas ao mesmo tempo mantém o objeto distante e intocável), a partir da sua destruição, do deslocamento do valor de culto para o valor de exibição, abre-se mão do aspecto contemplativo em favor da dimensão tátil da experiência, a qual produz uma relação de

proximidade, de uso e que conduz a relação entre obra de arte e público para a esfera do hábito.

2.1.2 Sobre uma nota de rodapé: aura como constelação

Há uma nota de rodapé no texto de Benjamin (1975, p. 16), a sétima para que se seja preciso, em que ele fala sobre as categorias de espaço e de tempo como fundamentais para a elaboração e compreensão (ou seja, fundamentais para a própria existência) da aura.

> ao definir a aura como 'a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja', nós, simplesmente, fizemos a transposição para as categorias do espaço e do tempo da fórmula que designa o valor de culto da obra de arte. Longínquo opõe-se a próximo. O que está essencialmente longe é inatingível. De fato, a qualidade principal de uma imagem que serve para o culto é de ser inatingível.

É isto o que nos importa e nos revelará o que há de mais estético, pelo menos quando se lança um olhar retrospectivo das principais categorias da filosofia da arte (entenda-se: estética), e à qual ambos, Benjamin e Adorno, tiveram acesso e também foram partícipes.

Aura é uma teoria sobre o tempo ("*poder-se-ia defini-la como a única aparição...*") e o espaço ("*...de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja*") na esfera da arte. Isto conduz o debate para rumos diferentes.

2.1.3 Debate sobre a distância e a proximidade do ponto de vista da aura e da arte

2.1.3.1 Aura e autonomia estética

Em primeiro lugar, nos deteremos sobre a dimensão espacial presente na teoria da aura. A categoria principal a ser trabalhada, aqui, é a noção de distância (à qual pressupõe-se o debate também sobre a proximidade). Há, em Benjamin (1975), uma ênfase na inacessibilidade do objeto de culto, inacessibilidade que ele próprio julga como negativa, além de decorrer da conexão intrínseca que havia entre obra de arte e tradição. Todavia, para Adorno a distância não é algo negativo. Adorno (1970) retoma Kant para reafirmar sua posição: a esfera estética é consequência da sua separação do reino dos fins. A autonomia da arte, um valor essencial para Adorno, é conforme à aura enquanto distância: poder-se-ia dizer

sem traí-lo que o distanciamento estético é herdeiro secular da aura. A esfera estética é, na sua pressuposição, contrária a qualquer prática e finalidade prática. A arte não tem como objetivo a intervenção sobre o mundo. Se, por um lado, o mundo está fechado à arte, à distância, se ela não tem poder sobre ele, por outro, ela também está fechada ao mundo e aos sujeitos que a ele pertencem, à distância. Ou seja, justifica a distância existente entre a obra de arte e o público. A distância (no caso, a dimensão visual e contemplativa) é defendida por Adorno em detrimento das possibilidades táteis, de posse, usufruto, de proximidade. "A definição benjaminiana da aura captou bem este momento intra-estético, mas atribuiu-o a um estádio passado e considerou-o como sem validade para a época actual de reprodutibilidade técnica da obra", diz Adorno (1970, p. 341). Todavia, embora considere vantajoso e necessário o distanciamento – parte importante da própria aura – Adorno vai além da dimensão contemplativa e da dimensão tátil. Para ele, o adequado comportamento estético é o comportamento mimético, pois este é, ao mesmo tempo, manutenção da distância, mas, também, proximidade. Esta proximidade, todavia, é diferente do potencial tátil, dominador do sujeito sobre a obra. O comportamento mimético significa *o sair de si mesmo e perder-se na alteridade, naquilo que excede o sujeito, sua identidade*. Sobre isto mais será dito à frente e não é necessário nos anteciparmos.

2.1.3.2 Aura e autoridade

Benjamin acreditava que, com a destruição da aura, também se aniquilava a autoridade das obras, uma vez que a força do culto e da aura se tornavam menores devido à proximidade, à exposição, à superação do original. Do ponto de vista de Adorno, há um equívoco. A autoridade de outrora, de fato, ligava-se à tradição, todavia, devido às condições sociais da modernidade, à especialização e aos processos de autonomização, ao desenvolvimento técnico dentro da esfera artística, a arte acaba por tornar-se cada vez mais fechada à sociedade e não hesita em dizer que "nas obras mais autênticas, a autoridade, que outrora deviam exercer sobre as gentes as obras cultuais, tornou-se uma lei imanente" (ADORNO, 1970, p.29). O fechamento da arte frente à sociedade nada mais é que a manutenção e a afirmação da distância, como, por exemplo, no caso dos artistas da arte pura (ou a poesia pura) e que, ao se debruçarem sobre a linguagem, ao desenvolverem procedimentos específicos, não-convencionais, inovadores, acabaram, por consequência, a afastar a linguagem do uso comum e vulgar. Ou seja, a linguagem artística, ao mesmo tempo, produzia distância com relação à esfera do dia a dia, como também afirmava a autoridade dos artistas sobre os demais, através

de uma linguagem inacessível e privilegiada. Deve-se, então, ressaltar o fato de que a técnica é fundamental para a persistência da autoridade (um dos elementos constituintes da aura como totalidade). Assim Adorno define a aura, interpretando-a no contexto exposto: “o momento aurático que, de modo aparentemente paradoxal, se associa ao métier, é a lembrança da mão que, ternamente e quase acariciadora, roça os contornos da obra e, ao articulá-la, também a suaviza” (1970, p.241). A aura, deste ponto de vista, é intrínseca ao “fazer artístico”, do uso estético da técnica, de tal modo que, no adequado uso autônomo, a técnica moderna contribui para a manutenção da aura, não apenas para a sua destruição, como no caso da reprodutibilidade técnica.

2.1.3.3 Aura e interdição

Um último aspecto ligado à dimensão espacial da teoria da aura é a interpretação que se deu à dimensão social da inacessibilidade da arte: a interdição. Observamos que um dos aspectos ligado à autoridade e ao culto é que as obras são interditadas. Não se pode *tocá-las* no sentido de *possui-las*. Pertencem à esfera do sagrado, estão à distância do mundo cotidiano. Um dos objetos do interdito, no que se refere ao debate, é o *desejo de posse*. Adorno (1970) foi um defensor da interdição do desejo, naquilo em que esta tendência é conforme à razão dominadora. Para ele, a vontade dos sujeitos de se apropriarem das obras, de torná-las submissas, de integrarem-na na subjetividade, é relacionado a um comportamento pré-estético (lembrando que é estético aquilo que está separado do reino dos fins: neste caso a satisfação de desejos subjetivos). A interdição contribui para a adequada experiência estética. Todavia, seria um equívoco esquecer que a dimensão espacial da aura implica também na proximidade. Adorno (1970) não nega a “co-participação” do sujeito na obra. Lembre-se que o significado de aura, proveniente do latim, é *sopro*. Em concordância com Benjamin, ele diz que é preciso respirar a aura da obra. Todavia, Adorno defende a mímesis na dimensão espacial. Como foi dito, o sujeito deve perder-se na obra. O fato é que há uma distância muito grande entre o *perder-se na obra* e o *consumir a obra e integrá-la à subjetividade*. O primeiro movimento significa o << sair de si e avançar para a alteridade >>, enquanto o segundo implica na << manutenção de si e absorção do outro no si mesmo >>.

2.1.4 Debate acerca da aparição única da obra de arte

Com relação à dimensão temporal, a ideia de "aparição única", atrelada ao hic et nunc, Benjamin fala sobre como a reprodutibilidade técnica permite uma intensificação da exposição, acabando por desvalorizá-la e torná-la, ao mesmo tempo, mais próxima. De fato, a aparição única é fundamental para sua teoria da aura e, no contexto de sua teoria, está em vias de desaparecimento. Todavia, me parece possível refletir sobre uma conexão entre *aura*, *unicidade* e o *novo* – este último um ideal estético da modernidade. Numa época na qual inexiste a reprodução em massa, o original, o único e o novo estão quase indissociados. De fato, a obra de arte não se assemelha a nenhuma outra: (1) nem às cópias que aspiram à identidade; (2) nem às demais obras, das quais mantém absoluta distância. A obra é original não somente em relação àquelas que aspiram à identidade, mas que por serem desprovidas de autenticidade não o conseguem, como também o é em relação a todas as demais, por afirmar sua diferença, sua posição única em determinado contexto. Ora, em que medida o original e o único, se distanciam do novo? Evidentemente, o novo na modernidade está associado ao desenvolvimento de um campo, à ideia de novidade no mercado. Ou seja: insere-se no contexto mais amplo da autonomização e da racionalização. Todavia, numa época anterior à secularização e à autonomia estética, o novo poderia estar ligado, subsumido, ao original e ao único. Afinal, mesmo na modernidade, o novo é diferença, não-identidade. Deste modo, o novo enquanto "diferença", embora seja historicamente diferente para a época anterior à modernidade, não é algo inteiramente ausente. Afinal, a autenticidade não é aquilo que a torna absolutamente diferente das reproduções e jamais se abre à reprodução de tal modo que possa ser por ela substituída? Se a aura está atrelada ao original e à unicidade, o ponto de vista defendido aqui é o de que é possível encontrar uma conexão da aura com o novo na arte moderna, e o novo como aquilo cujo aparecimento irradia um brilho muito específico na modernidade (pensa-se no caso da novidade). A aura pode ter, em alguma medida, proximidade com o não-idêntico de Adorno, e a arte moderna é, para Adorno, refúgio do não-idêntico.

2.1.5 Aura, Atmosfera e "O Mais" da obra de arte

Em algumas passagens, referi-me à aura, na perspectiva benjaminiana, como totalidade (totalidade dos momentos de: autenticidade, unicidade, autoridade). Por outro lado,

gostaria de pensar a aura, em Adorno, como constelação (embora reconheça que o método constelatório de Adorno seja herdado das reflexões de Benjamin). Ora, é possível chegar à definição de aura através daqueles momentos. Não é impossível argumentar (e é o que tenho me esforçado em fazer) que a aura seja o produto daquilo, uma totalidade maior daquelas partes. Por outro lado, em Adorno, me esforço para pensar a aura a partir de sua constelação, como um conjunto de forças e categorias, sem jamais alcançar uma completa totalidade autossuficiente.

Entretanto, a pretensão é dupla: por um lado, mostrar como a indústria cultural realiza a captura da aura, contradizendo seu desaparecimento e destruição, através da instrumentalização da atmosfera das obras (lembrando que atmosfera é uma categoria estética); por outro, também apontando indícios da herança da aura ou manutenção da mesma, mostrar como a noção de "O Mais da obra de arte" usada por Adorno, expressa uma conexão entre aura e autonomia estética. De tal modo, se conseguido, apontaremos para diferentes *usos* da aura, seja na perspectiva da dominação histórica, seja na perspectiva de formas históricas de emancipação.

A noção de *atmosfera* escapa a qualquer definição categórica. No *Dicionário de Estética*, produzido sob a direção de Gianni Carchia e Paolo D'Angelo, inexiste o verbete. Pode acontecer de aparecer associado a alguma outra categoria. Mas, de todo modo, não aparece como central, como o próprio termo *aura* e *autenticidade* aparecem.

Em uma passagem Adorno (1970, p. 305) contorna: "'atmosfera' significa nas obras de arte a mescla turva do seu efeito e da sua composição enquanto algo que ultrapassa os seus momentos particulares". Certamente, esta noção de atmosfera é muito próxima da ideia de aura (*aura significa sopro*) como também da noção de *o mais da obra de arte*, ou seja, o fato de que as obras de arte apontem para além de si mesmas, algo que, como a noção da atmosfera, ultrapassa a simples facticidade (razão pela qual são refratárias a redução positivista de simples mercadorias). A afinidade entre as três noções, entretanto, abre-se a para diferentes usos.

O argumento aqui defendido é o de que a indústria cultural realiza a captura da aura e como não existe mais aquela totalidade que subsume as categorias (talvez a tradição fosse esta força unificadora) de tal modo que se faça justiça a este nome (aura), poder-se-ia falar na *reprodução mecânica da atmosfera*. Ora, a atmosfera, na indústria cultural, não realiza a diferença que estava atrelada à aura (autenticidade, unicidade, originalidade), mas existe como racionalização, no plano da razão instrumental, daquela *proximidade distante*. Além disso, a noção de atmosfera é próxima ao que se chama, na filosofia da arte, de

sentimentalismo, no sentido de se conceber um planejamento entre a produção de efeitos estéticos e suas consequências, ou seja, a experiência subjetiva destes mesmos efeitos (ADORNO, 1970). O sentimentalismo manifesta um envolvimento entre obra e público, uma afinidade, um envolvimento que, em certa medida, contradiz aquela a noção moderna de autonomia estética como distância entre obra e público.

De fato, inexiste arte sem efeito, mas a ênfase que a indústria cultural dá a este momento é que a torna diferente. Nela há uma racionalização da fachada que coloca a obra a serviço da dominação. A noção de atmosfera como forma de *captura da aura* está, também, no fato de que ela é tanto uma mistura do fugidio, do incerto, daquilo que envolve a obra e não se domina, mas também, no plano da indústria cultural, aquilo que reaparece a todo instante e remete a todas as outras experiências. Cada filme se alimenta de todos os demais, cada canção se rejuvenesce na repetição, cada livro parodia o best-seller, e a atmosfera nada mais é do que essa totalidade do sempre-semelhante, como um sopro carregado de identidade que se infunde no público, um sopro fluido e atraente, tão familiar e próximo, e que é passível de ser absorvido – consumido – sem dificuldades. A atmosfera é, também, aquilo pelo qual as obras, na indústria cultural, se tornam mais opacas, confusas entre si, provavelmente pela semelhança que há entre elas. Ela é um dos aspectos metafísicos usurpados pela racionalidade instrumental, afinal, ela é, em alguma medida, um sinal da transcendência – do que não é simplesmente empírico e factível.

Jameson (1985, p. 25) diz algo que nos serve, com relação ao que foi dito, afirmando que, “agora ouvimos não as notas elas mesmas, mas somente sua atmosfera, a qual se torna simbólica para nós: o caráter calmante ou estimulante da música, sua melancolia ou sua doçura” e continua dizendo que “tudo isso é sentido como um sinal para a liberação das reações convencionais apropriadas”. Assim, a ideia de que a atmosfera opera na indústria cultural não é pura abstração e está ligada à regressão da subjetividade.

Diferentemente, a relação entre *aura* e *o mais da obra de arte* é positiva, do ponto de vista de Adorno (1970). Com isto, afirma-se que a obra de arte não é apenas objeto material mas também participa na transcendência, no sentido de autonomia e emancipação, daquilo que está para além das exigências históricas, daquilo que escapada à finalidade da sociedade administrada: sua autoreprodução através da repetição. Ora, esse aspecto, por assim dizer, metafísico da obra, não é inteiramente estranho à aura como totalidade daquelas categorias que acaba por aproximá-la da transcendência. Por outro lado, a arte moderna não é ingênua com relação a este “momento aurático”, afirmativo, estando sempre atenta àquilo para o qual ela aponta, àquele “para além de si” que ela promete e afirma, sem que possa cumprir. Desse

modo, estão sempre em tensão a dimensão da transcendência, da autonomia, com o carácter fático, histórico. Friedrich (1991) considerava, na modernidade, um traço comum a existência de uma *transcendência vazia*, pois, ao mesmo tempo em que a arte apontava para este outro, um mundo inteiramente novo e desconhecido, inteiramente distante e independente do mundo real, ela não podia afirmar nada sobre ele. A secularização havia ocasionado, mesmo na esfera estética, danos ao caráter afirmativo da transcendência. Por outro lado, através da autonomia estética, a própria arte se tornou esfera transcendente, mas uma transcendência esvaziada de conteúdo. Não há mais paraíso.

***

Ora, percebe-se que, por um lado, a arte herda os elementos constituintes da aura e, por outro lado, que apesar da sua distribuição enquanto totalidade de momentos, seus elementos reaparecem, seja na arte autônoma, seja na cultura de massas.

Além disso, também espera-se ter clarificado um dos objetivos deste capítulo: revelar a tensão existente entre indústria cultural e a esfera estética, sobre como a indústria cultural realiza a instrumentalização da esfera estética. Dentre outros aspectos, argumentou-se acerca da captura da aura através da atmosfera, da manipulação da proximidade distante, e também da sua afinidade com o sempre semelhante. Por outro lado, ressaltou-se o caráter positivo de "o mais da obra de arte", "da distância" (como autonomia, como autoridade, como interdição) e do novo (naquilo que se liga ao original, ao autêntico e ao não-idêntico).

2.2 *Sobre a categoria estética de estilo: entre a diferença e a padronização*

2.2.1 As duas perspectivas

Argumentar a favor da presença de vestígios da diferença no interior da indústria cultural; avançar nesse objetivo contra algumas interpretações mais simplificadoras, também põe o empreendimento em um risco específico: perder de vista aquilo que há de mais bárbaro na emergência da indústria cultural. Todavia, inexiste a absoluta exclusão da diferença. O verdadeiro problema é como, nas sociedades administradas, a dialética entre *diferença* e *identidade* se desenrola.

A primeira possibilidade de leitura, a mais comum e não menos justa, refere-se às passagens em que Adorno (1985) sentencia o fato de que na indústria cultural, sob a aparência da diferença, o que existe é a identidade. Neste caso, a referência de Adorno recai no mecanismo de produção, naquilo que há de constituir o objeto. Afinal, é impossível separar o objeto, enquanto mercadoria feita e exibível, da forma como ela é produzida; a adequada análise não se dá, para Adorno, na esfera do consumo, mas da produção. Na sua perspectiva, a forma – naquilo que ela se liga à técnica na esfera da produção – encerra em si a dialética que há por trás da imediatidade dos objetos culturais, sejam eles as obras de arte, sejam eles os bens culturais.

Entretanto, o fato de haver a subdeterminação do *novo*, do *não-idêntico*, daquilo que se opõe à identidade, não significa o inteiro aniquilamento da diferença: o que ocorre é sua apropriação pela racionalidade dominadora.

Adorno (1985, p. 101), em outras passagens, e nestas revela a outra possibilidade de leitura, lembra que, na cultura de massas, "para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas". Ora, esta passagem aponta de modo inegável o fato de que, sob a totalidade da indústria cultural, a diferença (distinções) deve permanecer. Aliás, a diferença, apontada como distinção, revela aquilo que há de secreto na indústria cultural: a conexão existente entre a dimensão espiritual (estilo como categoria estética, e que era fundamental já na arte da sociedade pré-burguesa) e a dimensão social (estilo como identidade, daquilo que é ao mesmo tempo individual e coletivo).

Sobre o estilo, em sua acepção mais social, que é, também, estética, Adorno (1985, p. 103) fala que, na indústria cultural, "as pessoas devem se orientar por essa unidade que caracteriza a produção". O estilo, individual ou de determinados grupos, expressa uma racionalidade que unifica diferentes coisas sob uma identidade, a qual é condicionada pela indústria cultural. Desse modo, na esfera social, o estilo aparece intimamente ligado com a racionalidade dominadora e sua apropriação da esfera cultural.

O importante é perceber que a categoria estética de estilo, assim como a categoria sociológica, aponta para a permanência de alguns vestígios da *diferença*, daquilo que está além da simples padronização, o que corrobora para o ponto de vista de que a indústria cultural é mais sofisticada do que a simples redução à produção em massa e padronizada.

2.2.2 A dimensão espiritual e a dimensão social do Estilo

É preciso compreender que, partindo-se da sua dimensão espiritual, a categoria de estilo volta a desembocar na sua relação com a dimensão social da qual faz parte. Essa conexão é fundamental para compreendermos como a indústria cultural se apropria do estilo, ao mesmo tempo em que, na esfera da arte autêntica, o estilo entra em crise, segundo Adorno. No *Dicionário de Estética*, sobre o termo estilo diz-se muito (CARCHIA; D'ANGELO, 2009). A princípio, estabelece três diferentes acepções para o termo. A primeira, refere-se à unidade entre determinados objetos produzidos pelo homem – não há estilo quando se fala sobre paisagens e sobre o belo natural. Nesta linha, a unidade destes diferentes objetos conduz à pertença a uma determinada estrutura, como a uma época. O segundo sentido refere-se à dimensão individual, àquilo que produz uma unidade entre as obras de um mesmo artista. Assim, através da consumação de seu estilo, suas obras revelam a pertença a este artista, ao mesmo tempo em que o diferencia dos demais e, por consequência, das demais obras. A última acepção refere-se à dimensão mais coletiva da humanidade. Refere-se àquele conjunto de práticas, hábitos, costumes que caracterizam determinados grupos ou indivíduos. O termo é próximo da noção de Bourdieu de estilo de vida, noção que só se compreende adequadamente através da conexão existente entre habitus, gosto e estilo de vida. Esta última acepção revela o que há de mais sociológico ou antropológico, que exprime a unidade entre um conjunto de práticas e atividades distantes e diferenciadas.

Já para Adorno (1970, p. 232) aquilo que se chama de estilo são "as convenções, no estado do seu equilíbrio – por instável que seja – com o sujeito". No fazer artístico, o estilo autêntico jamais foi perfeita aplicação daquilo que é expresso e exigido sob determinado gênero ou estilo. A razão é simples: o estilo autêntico não se expressa na identidade que existe entre o conceito (aquilo que é posto como fundamental para a adequada fabricação do objeto de arte) e a factura do objeto. Uma vez que as convenções representam o poderio da sociedade sobre o sujeito, na esfera da arte não se passa diferente (mas lembrando que o estilo, na leitura de Adorno, tem relevância já antes da época anterior à burguesa).

O artista, deste modo, no seu fazer, está constantemente envolvido em contradições. O estilo é contradição daquilo que deve ser produzido e aquilo que é exigido. Deve visar seu conceito, embora isso lhe seja contrário. Ora, um dos mais importantes aspectos da arte moderna é a sua dimensão expressiva (daquilo que acaba por emancipar a arte da simples 'cópia da realidade' e contribui para sua autonomia). Todavia, a expressão está em constante contradição com a convenção (ADORNO, 1970). Por um lado, para que o objeto artístico não

seja simplesmente um objeto impotente, deve opor-se àquilo que já está convencionado, desgastado e implica no envelhecimento e empobrecimento de determinados materiais artísticos. Por outro lado, deve-se lembrar que nessa relação dialética, é impossível prescindir da convenção: não existe expressão artística que não se dê através das convenções, sem que se lide com outras formas, sem que se aproprie em alguma medida do que já pertence à tradição e à história. A contradição permanece.

Hegel (2001), em seus Cursos de Estética, estabelece uma hierarquia. Em ordem ascendente, estabelece a noção de *maneira, estilo e originalidade.* Todos os três termos referem-se à forma pela qual o artista lida com a composição da obra. A *maneira subjetiva*, assume a mais baixa posição devido ao fato de que, na tensão entre a subjetividade do artista e a objetividade do conteúdo presentes na exposição da obra, referir-se à sobredeterminação, à unilateralidade, dos traços individuais na produção da obra. Nesta tendência, a *maneira subjetiva* pode tornar-se um vício. Hegel fala que a maneira é perigosíssima ao artista pelo fato de que, à sua tendência a tornar-se "mania", "hábito" contradiz o fazer artístico, sua dimensão espiritual, expressiva, tornando-a apenas um esquema subjetivo e fazendo da produção não algo artístico, mas artesanal, artificial e sem alma. Se, por um lado, a *maneira subjetiva* é a unilateralidade do ponto de vista da particularidade limitada do artista, o *estilo* é um voltar-se à dimensão mais objetiva da produção. Para Hegel (2001, p. 294), "o estilo refere-se então a um modo de exposição que igualmente segue as condições de seu material, ao corresponder completamente às exigências de determinados gêneros artísticos e às leis decorrentes do conceito da coisa". O estilo está ligado à capacidade do artista de dominar o material artístico ao mesmo tempo em que é uma forma de frear os vícios que desgastam a maneira subjetiva. No ponto mais alto, está a originalidade. Antes de tudo, é preciso entender que, para Hegel, a originalidade não está ligada à inovação, tal como a estética moderna concebe. A originalidade em Hegel é substancialmente a harmonização entre o aspecto subjetivo e o objetivo, entre a subjetividade do artista e a objetividade da coisa na exposição. A originalidade é a forma pela qual o subjetivo e o objetivo se reconciliam, não se tornam mais estranhos um ao outro. A inovação radical, para Hegel, é muito mais próxima da noção de *maneira subjetiva*, daquele entregar-se ao livre jogo da subjetividade e, deste modo, afastar-se do adequado e consequente desenvolvimento do material artístico. A subjetividade é importante, para Hegel, como uma passagem da verdade objetiva para sua aparição sensível – isto é, o artista como produtor da obra de arte e possibilitador de sua experiência.

Esta hierarquia de Hegel expressa, em grande medida, os dilemas entre a convenção e a expressão, entre a criação artística e as tradições, à tensão entre a dimensão estética e à dimensão coletiva, social, da arte.

Para Adorno (1970), na época pré-burguesa, o estilo aparecia somente como promessa: não realizava a reconciliação entre o particular e o universal, entre a dimensão expressiva e particular do que vinha a ser produzido e as exigências e obrigações impostas pelas convenções e tradições. O estilo é tanto a busca pela afirmação da diferença, sua proteção, quanto, por outro lado, o peso exercido pelas tradições, pelas padronizações.

Observando esta dialética, e principalmente pelo peso maior que era atribuído às tradições em detrimento dos aspectos particulares da composição, Adorno argumenta que, através das tradições artísticas, revela-se o quanto a noção de estilo esteve, secretamente, ligada à dominação social. Todavia, a partir do momento em que as "categorias da ordem social e as categorias espirituais delas derivadas perdem a sua vinculatoriedade, tanto menos é possível encontrar um equilíbrio entre o sujeito e as convenções. O crescente corte entre interior e exterior conduz ao derrube das convenções" (ADORNO, 1970, p. 230). Assim, à medida em que o sujeito, o particular, foi se afastando da totalidade, mais se revelou a conexão entre estilo, como categoria repressiva, e a tradição, como força heterônoma, social, na esfera da arte.

Essa tendência histórica, que separa a época pré-burguesa e a burguesa, e que ocasiona o crescente desligamento do sujeito do interior da sociedade, é por Adorno (1970) chamada de *principium individuationis*. Sobre essa ligação da arte com a sociedade através das tradições, ele estabelece uma distinção entre o fechado e o aberto, importante para toda a teoria das formas, e que, de algum modo, possui semelhanças com a teoria durkheimiana da passagem da solidariedade mecânica à solidariedade orgânica, da abertura histórica do desabrochamento da subjetividade a partir de determinadas condições históricas que ocasionaram um certo estreitamento da consciência coletiva.

As formas abertas significam o adequado equilíbrio entre as convenções e as potencialidades do objeto estético a ser feito, enquanto que as formas fechadas apontam para a imposição do universal, daquilo que deve ser subsumido ao conceito dos gêneros, ao uso de técnicas dentro de determinados estilos. Ora, a possibilidade da "forma aberta" implica na existência de um grau considerável de liberdade, ao menos como resistência, como também de individualidade. Esta ideia se manifesta claramente quando, diz Adorno (1970, p. 233), que "sem a estrutura objetiva de uma sociedade fechada e, portanto, repressiva, não pode conceber-se o estilo obrigatório". Na época da arte burguesa, com o crescente corte entre

sujeito e sociedade, com o crescente desenvolvimento de técnicas e da sua disponibilidade, com o alargamento das possibilidades de seu uso adequado à lógica do tema e às possibilidades do material ao invés da sua adequação a esquemas universais, enfim, com a crescente autonomização da arte (Bourdieu fala em anomia estética!), da sua oposição e distanciamento frente à sociedade, o estilo torna-se uma categoria negativa, a ponto de que se passa a julgar aqueles artistas, que contentes por terem encontrado seu estilo como, de imediato, perdidos, uma vez que o estilo, naquilo em que ele se liga à identidade, se opõe aos valores estéticos modernos, como a novidade, a experimentação, à autonomia frente às demandas sociais e, em Adorno, à defesa do não-idêntico. Esta valoração do estilo como algo ligado à padronização e à dimensão repressiva é semelhante ao julgamento de Hegel sobre a *maneira subjetiva*, embora, neste caso, a unilateralidade esteja na dimensão subjetiva. Ao término de sua reflexão, Hegel (2001, p. 298) diz, em concordância com Adorno, que "não possuir nenhuma maneira foi desde sempre a única grande maneira, e somente neste sentido Homero, Sófocles, Rafael e Shakespeare hão de ser chamados originais".

Ora, pelo que foi dito até agora, percebe-se que Adorno interdita, em grande medida, o estilo enquanto aquilo que expressa uma imposição da tradição sobre o artista, o que implica em heteronomia, ao mesmo tempo em que, do ponto de vista do artista, expressa o enrijecimento de sua produção em determinados esquemas, no estabelecimento de convenções e padrões que freiam o impulso em direção ao novo, ao desconhecimento, àquilo que ainda não foi dito nem experimentado. Sendo assim, fica mais claro evidenciar em que medida esta categoria estética se torna adequada à finalidade da indústria cultural, em como ela se apropria de algo mais espiritual do que a simples massificação bruta, imposta pela esfera econômica e, por fim, justificar o ponto de vista de Adorno.

Na esfera da indústria cultural, realizou-se a superação da distinção entre estilo autêntico (aquele que mantém a tensão entre expressão e a convenção) e o estilo artificial (aquele que realiza a adequação perfeita da produção segundo as exigências da tradição). Para Adorno (1985, p.107) "o estilo autêntico torna-se transparente na indústria cultural como um equivalente estético da dominação". Desta forma, a manutenção do estilo pela indústria cultural realiza não somente a conexão funesta e transparente da dimensão espiritual e a dimensão social, como também permite uma racionalização mais ampla, que vai além da simples padronização, mas invadindo o campo das diferenças sociais e culturais, daquilo que é registrado segundo diversas perspectivas, integrando sob a mesma lógica a própria diferença.

2.2.3 Breve ilustração

Não é meu objetivo realizar uma análise aprofundada, a nível literário ou histórico, por assim dizer, de como a categoria de estilo se abre, por um lado, à dimensão autêntica da arte e, por outro, à dimensão mecânica da produção mercadológica da cultura.

Todavia, contradizendo inclusive as exigências da crítica de Adorno, de modo breve espero apontar, ainda que de modo incompleto, a possibilidade de se refletir sobre como este processo pode ocorrer e em que medida ele é uma dinâmica social e histórica.

Todos que conhecem Charles Baudelaire, pensador e poeta francês do século XIX, provavelmente, conhecem-no como o autor de *Les Fleurs du Mal* (1857), e não sem razão. De fato esta é uma obra assombrosa para a cultura moderna, por sob vários pontos, e não é sem razão que, por exemplo, Walter Benjamin tenha lhe dedicado inúmeras análises, incluindo o livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Por outro lado, o que me interessa é mostrar um projeto histórico: a prosa poética.

"Quem de nós não sonhou, em dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e variada para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações da fantasia, aos sobressaltos da consciência?", escreve Baudelaire em uma carta a seu amigo Arsène Houssaye. O livro, póstumo, é intitulado *Pequenos Poemas em Prosa* (1869) e exprime, através deste novo conceito, inúmeras facetas da vida e literatura modernas.

Aparentemente, a prosa poética originou-se na própria França, com Baudelaire, no século XIX. Além dele, Arthur Rimbaud e Sthephane Mallarmé, poetas franceses contemporâneos a Baudelaire, foram fundamentais para a, por assim dizer, elaboração desse projeto.

Friedrich (1991), em sua obra *A Estrutura da Lírica Moderna*, considera Rimbaud e Mallarmé, naquilo que eles estão ligados a Baudelaire, como os fundadores da lírica moderna. Do seu ponto de vista, esta seria marcada pela obscuridade e pelo fechamento perante o leitor. Isto seria consequência da emancipação da linguagem em relação a sua dimensão comunicativa. Desse modo, ao opor-se à comunicação, ampliava-se a distância entre obra e leitor. Inúmeras técnicas estilísticas, como a ênfase na metáfora e na fantasia, foram desenvolvidas.

Entretanto, onde se pretende chegar? Ora, a prosa poética, naquilo que ela se aproxima tanto de um gênero ou de um estilo, já tem alguma história própria, embora aqui não se pretenda analisá-la de modo aprofundado. De *Pequenos Poemas em Prosa*, de Charles

Baudelaire; de *Uma Estadia no Inferno* (1873), de Rimbaud, assim como, também de sua autoria, *Iluminações* (1872-1873); até, espacial e temporalmente distante, *Lavoura Arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978), ambos do escritor brasileiro Raduan Nassar, não há dúvida de que se possa perceber a dialética existente entre aquele conceito expresso por Baudelaire, além de outros que vieram a contribuir para a história da prosa poética, e as obras destes outros dois líricos, Rimbaud e Nassar.

É também, fundamental, perceber como, nesta história, inúmeros problemas estéticos são tratados, alguns resolvidos e outros novos aparecem. O *Pequenos Poemas em Prosa* tem, não se pode negar, menos energia que a prosa poética de Rimbaud (1998, p. 133), que seu terrorismo contra a beleza e o mundo da arte, em passagens como <<Um dia, sentei a Beleza no meu colo. – Achei-a amarga. – E injuriei-a.>>, tão marcantes pela intensidade e pelo uso da metáfora (que o tornou conhecido como um precursor do surrealismo, exatamente pela fantasia desenfreada, pelas associações distantes, pelo engrandecimento da imaginação frente ao mundo real, lógico, mecânico e inorgânico), pelo brilho e, pelo não menos marcante, horror ao mundo social <<Tenho horror a todos os empregos. Operários e patrões, todos rústicos, ignóbeis. A mão que escreve vale a mão que lavra. – Que século de mãos! – Jamais darei as minhas>> (RIMBAUD, 1998, p. 135).

Em Rimbaud, a tensão entre a alienação e a imersão no mundo moderno explodem em suas frases, curtas e impactantes, assim como ele só chegou ao conhecimento do que é este mundo moderno, de modo semelhante a Baudelaire, exatamente através da experiência histórica, do mergulho no destino de sua época. Afastava-se do mundo moderno, marcado pela ciência e pelo racionalismo, atribuindo grande valor à fantasia criativa. Friedrich (1991, p. 81) denominou de fantasia ditatorial esta força infreável, concebida pelo próprio Rimbaud, afirmando que ela "não procede observando e descrevendo, mas sim com uma liberdade ilimitadamente criativa". Sua linguagem buscava destruir as linhas da lógica e reestabelecer uma nova possibilidade de percepção e de experiência do mundo. A dimensão obscura, enigmática e mágica da linguagem se tornara mais prestigiosa do que a dimensão comunicativa, à dimensão humana do sentimento e da lírica emotiva.

Assim, é possível perceber em Rimbaud como a prosa poética é trabalhada de modo que se aproxima mais do conceito de Baudelaire, mais do que este próprio havia conseguido. Por outro lado, não se pode negligenciar como em *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar, opondo-se à tendência da época, como a grande tendência à poesia concreta, produziu uma obra lírica na qual a metáfora não é pura e simplesmente utilizada. A obra inteira é uma tensão entre natureza e história; dialética sobre como a história, o mundo humano, pode vir à tona, à

consciência, através da natureza, mas não como coisa, mas como linguagem, ao mesmo tempo em que esta só consegue se exprimir através dos objetos pertencentes à natureza. Os elementos da rima e do ritmo, que Baudelaire negava, reaparecem de um modo que, todavia, não se opõem ao conceito visado pela prosa poética e pela lírica moderna.

Assim começa sua obra << Olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero>> (NASSAR, 1989, p. 7). Ora, como ignorar os diversos capítulos sem parágrafos, a sensualidade da linguagem, sua capacidade de trazer para a linguagem o mundo natural e, exatamente, através do uso desenfreado de metáforas, do desenvolvimento de uma sonoridade que lembra o encantamento mágico da prosa poética de Rimbaud, e todas as inúmeras técnicas utilizadas para que se chegasse à factura desta obra, às passagens que, para manter a intensidade e continuidade, retornam como um descontrole, seguem a um novo rumo, como se tudo fosse movido por um impulso infreável e que excede a vontade dos sujeitos, como negar que, mesmo contradizendo determinados elementos do programa de Baudelaire, mesmo entrando em contradição com alguns de seus preceitos, como negar que não estejam eles, Baudelaire, Rimbaud e Nassar ligados a um estilo, a um conceito, ao mesmo tempo em que suas obras mantenham uma distância que lhes garante a autonomia e a não-identidade?

É a isto que se deve manter atento. Boa parte da análise empreendida neste capítulo visa a mostrar como, por um lado, inúmeras categorias artísticas e estéticas (da esfera propriamente artística assim como da esfera da filosofia da arte) são problemáticas e como elas envolvem inúmeras contradições e a arte é um esforço de respondê-las, silenciosamente, de realizar ou não, segundo o visado, determinadas reconciliações; e, por outro, mostrar como, na esfera da cultura de massas, não se fala somente sobre massificação, ideologia, mas, algo mais sutil, a transição imposta pela razão dominadora da esfera espiritual, de inúmeros aspectos esfera artística, para a esfera econômica e para a cultura, a cultura como aquilo que, também, em boa medida, é, ela própria, dialética entre o particular e o universal, entre a liberdade e a convenção. É por isso que a <forma>, a esfera da produção da arte, é importante para a análise do sociólogo e do filósofo, pois nela inúmeros problemas estéticos estão ligados às contradições históricas e a arte, de algum modo, aspira à reconciliação, pois sem isto ela não é bem sucedida.

Se, por um lado, vê-se que a prosa poética tem uma própria história e como, neste sentido, inúmeros problemas são tratados a nível técnico, por outro, pode-se apontar como, na esfera da cultura de massas, inúmeras soluções são petrificadas, reificadas e reproduzidas,

forçosamente, desembocam no kitsch, na ênfase no efeito estético como estímulo consumível pelo público, na sua conexão com a dimensão sensual, como inúmeras músicas ou literaturas que se alimentam umas das outras sem que, em nenhum momento, a dimensão artística seja trabalhada, ou seja, sua história interna. A comunicabilidade dos bens culturais é plena, enquanto que, entre as obras de arte, o que existe é uma oposição, pois, ainda que exista uma conexão entre elas, cada qual buscará afirmar-se como modelo único e absoluto, o que implica na oposição mortal com todas as outras (ADORNO, 1970).

2. 2.4 Estilo, Moda, e o Novo

O estilo, tanto em sua dimensão estética quanto em sua dimensão social, está também em conexão com a noção de moda e do novo: nisso também se percebe alguns vestígios da diferença na indústria cultural. A moda é, para Adorno (1970), contraditória, na esfera da arte: por um lado, ela exprime a tendência progressista, o caráter atraente daquilo que é novo, o não-envelhecido; por outro, expressa a força do mercado, da sociedade, sobre a esfera da arte e sobre os sujeitos, daquilo que liga a produção ao consumo segundo uma lógica extra-estética, e que conduz ao consenso, à universalidade do julgamento e da experiência. Na indústria cultural, a moda está intimamente ligada à universalidade do julgamento e da experiência, assim como também à experiência da arte como objeto de prestígio, de distinção, de consumo: da arte como mercadoria (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Por outro lado, a indústria cultural não suprime aquilo que irradia o brilho da novidade, o frescor do não-envelhecido. Mas ela alcança este efeito sem que precise ligar-se ao substancialmente novo, àquilo que vai além do pré-existente.

Na arte autônoma, Adorno (1970) argumenta que é preciso defender-se do caráter manipulador da moda, daquilo que aspira ao consenso, porém manter-se igualmente íntimo dela, daquilo que aponta para o novo, para o curso da história, lembrando que mesmo autores como Rimbaud e Baudelaire estiveram atentos àquilo que historicamente emergiu como tendência literária, como alguns temas.

Mas, certamente, o que há de mais interessante na análise da moda, em Adorno, é sua crítica aos tabus estéticos da: *interioridade*; *atemporalidade*; *profundidade*. A moda dá ênfase ao caráter aparente dos objetos, àquilo que aparece e é sensivelmente percebido e experimentado; a moda revela a historicidade da arte, indo além do desejo impossível de alcançar a imortalidade; a moda realiza a crítica da profundidade, reconduzindo a experiência

às coisas mais mundanas, fugazes, efêmeras. Ora, se na arte autônoma isto contribui para seu caráter dinâmico, na indústria cultural a moda, nesta oposição, aponta para outros caminhos. Primeiro, a ênfase da indústria cultural no caráter aparente dos objetos conduz àquela ditadura da atmosfera, à idolatria do efeito, reduzindo a arte (enquanto constelação de momentos) à ditadura do estímulo; segundo, ao não aspirar à duração, a arte poderia abrir-se àquilo que é novo, mas, ao mesmo tempo, a indústria cultural imortaliza determinadas técnicas e efeitos conduzindo a arte para o kitsch; por fim, a indústria cultural, ao negar aquilo que há de profundo, nega também à arte sua possibilidade de autonomia, de que ela seja algo além da mercadoria, de que ela possua alguma relação com a transcendência.

A moda, naquilo que ela tem de leviana, diz Adorno, contribuiria para que a arte, naquilo que ela se liga ao sofrimento e à seriedade, participe também do curso da história e, nesta imersão, experimente-o e tome conhecimento das contradições históricas. Na indústria cultural, a moda é estrada que desemboca no consenso, na imitação, no kitsch e na diversão.

***

No início do texto sobre a teoria da indústria cultural, Adorno (1985, p. 99) diz:

> *na opinião dos sociólogos, a perda do apoio que a religião objetiva fornecia, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um caos cultural. Ora essa opinião encontra a cada dia um novo desmentido. Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança.*

Em que medida esta nova unidade não se alimenta da captura da atmosfera; em que medida ela não se apropria da categoria estética de estilo, naquilo que ela tem de mais próximo com a noção de estilo de vida? Como ignorar os processos que tornam a experiência futura dedutível das antigas? Como não lembrar dos questionamentos de Adorno sobre os limites da experiência possível e a possiblidade de se ter experiência viva?

***

Se a *Aura* e o *Estilo* servem aos propósitos tanto da arte autônoma quanto dos objetos da indústria cultural, devemos prosseguir nossa leitura estética. Agora, do ponto de vista do gosto e dos elementos aos quais sua reflexão nos remete.

Se o estilo é uma ampliação do gosto, e se ele opera uma estruturação da vida social, uma forma de organização e de administração, uma forma de pensá-lo do ponto de vista do indivíduo (estilo como unidade de preferências) e do ponto de vista coletivo (estilo como algo

que une as pessoas a partir de suas preferências), a reflexão sobre o gosto nos levará à lógica social, administrada, e à lógica individual, marcada pelo pensamento identitário.

Invariavelmente, o estilo e o gosto aparecem como uma forma de identidade e, ligados que estão à indústria cultural, revelam uma cumplicidade com a ordem existente.

3 CRÍTICA DO GOSTO E MAIORIDADE ESTÉTICA

A reflexão sobre a categoria do gosto, em sua acepção estética, é fundamental. Em torno dela uma série de problemas vêm à tona. Através dela, torna-se possível pensar como Adorno, ao mesmo tempo em que fez da arte e da experiência estética um espaço de resistência e crítica à razão instrumental, teve de lidar com o que há de mais específico à experiência estética: a experiência imediata. Exatamente ela, a imediatidade, a qual é tão afim ao positivismo – na esfera epistemológica – e às inúmeras outras formas de reificação, além de estar vinculada aos danos ocasionados pelo pensamento identitário.

Desse modo, espero mostrar como, por um lado, ela é instrumentalizada na indústria cultural e como, para manter a arte salvaguardada, Adorno teve que, de algum modo, conservá-la, uma vez que, sem essa dimensão mais imediata, espontânea, a arte tornar-se-ia semelhante à ciência, sem ser capaz de fazer o que esta faz – produzir conhecimento discursivo. A arte, que para Adorno (1970) é uma forma de conhecimento, não pode abrir mão desse momento – o imediato.

Assim, vamos, através da problematização do gosto – que é, em um de seus sentidos, a faculdade de julgar imediatamente o belo –, expor uma constelação de problemas.

Primeiro, apresentar a categoria do gosto e, a partir daí, expor e refletir sobre a posição da categoria do gosto na estética de Adorno, ao mesmo tempo em que, por outro lado, apontamos para sua posição em outras estéticas (Kant e Schiller) e na indústria cultural. Em um segundo momento, pensaremos a conexão existente entre <<gosto>> e <<jogo>>, estando este último ligado à ideia de que a arte está aquém e além da realidade, não visa ligar-se a ela, mas tornar-se uma esfera própria. Por fim, tematizaremos uma série de posições de Adorno com relação a aspectos históricos e sociais, nem sempre manifestos em sua estética.

Nessa tematização, insere-se tanto a questão da regressão da subjetividade quanto a antiga oposição existente entre o modo de conhecimento dialético e tudo aquilo que é pressuposto e proposto pelo positivismo. Nesta última proposta, para muitos, é bastante conhecida a posição entre Adorno, e a Escola de Frankfurt de um modo geral, e o positivismo. Entretanto, aqui tem-se um objetivo diferente da exposição desse debate. Quer-se mostrar como esta oposição – entre dialética e positivismo – reaparece na dimensão estética, de modo direto ou sublimado, estabelecendo uma distinção, segundo a perspectiva de Adorno, entre a arte, como lugar privilegiado para a persistência da dialética (parafraseando Jameson), e a indústria cultural, como modelo cultural do positivismo.

3.1 *Categoria do Gosto*

Segundo o Dicionário de Estética, o termo <<gosto>> é definido como "tendência para julgar corretamente os objectos do sentimento" (CARCHIA; D'ANGELO, 2009, p. 162). Nesta acepção deve-se ter em mente que o gosto é tanto um sentimento (o prazer sentido diante de determinados objetos como o belo) como também é um juízo, uma avaliação. Do ponto de vista que nos interessa, o da arte, o juízo estético é tanto subjetivo – o sentimento e o juízo são individuais – quanto aspiram à universalidade – respondem à expectativa e exigência de um acordo com relação ao julgamento, assim como à comunicabilidade do prazer sentido subjetivamente.

Para Gadamer (1997, v. 1), a origem do gosto é mais moral do que estética. De fato, há uma tradição anterior à do gosto, a qual ele sucede: é a do termo <<sensus communis>>. Nessa perspectiva, há tanto uma dimensão moral quanto gnoseológica. Segundo sua visão, sensus communis significa "não somente aquela capacidade universal que existe em todos os homens, mas, ao mesmo tempo, o senso que institui comunidade" (GADAMER, v. 1, 1997, p. 63). Sua força reside na crítica à universalidade abstrata, de caráter exterior e impositiva. O sensus communis é esperança, possibilidade e efetivação de uma universalidade concreta, ligada à esfera da vivência, dos sentimentos, preferências, hábitos, costumes e valores. Está ligado à capacidade de escolher e decidir sobre algo específico e que tende ao consenso, à universalidade. Essa diretriz Gadamer associa, entre outros, a Vico. Através dessa universalidade concreta – e aí reside sua dimensão moral historicamente relevante – chega-se, ao mesmo tempo, à constituição da comunidade, da solidariedade coletiva, não mais através de uma metafísica, mas através da dimensão sensível. Ao mesmo tempo, implica em uma forma de saber prático. Não é algo que pode vir a ser demonstrado, transmitido através de uma lógica ou de um programa de instrução – é uma recusa pregnante a qualquer semelhança à autoridade externa. O sensus communis visa à possibilidade de que os sujeitos, através do que eles próprios são, ainda que sem compreenderem formal e discursivamente o que ocorre, sejam capazes de estabelecerem julgamentos subjetivos, mas que aspiram à universalidade, através da esfera sensível. É um saber prático – inconsciente mas seguro. Para Franzini (1999, p. 105), mais tarde, "a questão do taste (em Inglaterra) é sinal de uma <<crise da cultura>>", exatamente dessa recusa às questões metafísicas, reconduzindo a reflexão para uma esfera mais empírica e prática. A dimensão gnoseológica reside, exatamente, na capacidade de estabelecer julgamentos – de conduzir um caso particular ao universal, ainda que não exista

nenhuma regra pré-determinada, nenhum preceito formal, a ser aplicado. Essa dimensão abre-se a um conceito importante, o <<juízo>>.

Percebe-se, como o próprio Gadamer (1997, v. 1, p. 77) pontua, o quanto a noção de sensus communis é próxima do <<juízo>>, como a capacidade de "subsumir o particular no universal, de reconhecer algo como o caso de uma regra" ainda que não possa ser demonstrada do ponto de vista lógico. Se não pode ser demonstrado segundo esse ponto de vista, não pode ser transmitido do ponto de vista racional. O juízo, enquanto capacidade e procedimento, é importante para a noção de sensus communis, assim como para o gosto <<que é o juízo estético>>. Gadamer (1997, v. 1, p. 78) lembra-nos que o "sensus communis não é, em primeira linha, uma capacidade formal, uma faculdade espiritual que se tem de exercitar, mas já abrange sempre a síntese do julgar e dos padrões de juízo".

Deve-se observar algo importante. Por um lado, o sensus communis e o juízo, naquilo que estão ligados ao juízo estético, são formas de se opor à tradição. O juízo estético aparece como algo para o qual não existe uma regra delimitada e que deve ser aplicada. Não pode ser deduzida de nenhum esquema. Ela está pronta e deve ser confirmada caso a caso, sem jamais conseguir chegar a uma exaustão de seus pressupostos operativos. Ela funciona como um saber prático inconsciente. Ora, por um lado, ela é uma forma de oposição à razão e ao racionalismo. Por outro, embora defenda a dimensão da experiência individual, ela também se afasta do empirismo. E é nisso que o gosto <<juízo estético>> acumula ainda mais força: aparece como uma terceira possibilidade. Está entre as regras da razão e a contingência e incerteza da esfera sensível da experiência subjetiva. Para alguns, o gosto é, ele próprio uma espécie de síntese destes dois momentos, ou, ao menos enquanto um terceiro caminho, uma alternativa autônoma para a cisão cartesiana entre sensível e racional.

Entretanto, Gadamer (1997, v. 1) lembra que, em Kant, o sensus communis perde sua vinculatoriedade com a moral. Nesse caso, a moral está ligada à razão pura prática, não à esfera do sentimento, como se poderia derivar dessa perspectiva. Por outro lado, a ideia de um senso comum reaparece, exatamente, na esfera do juízo estético. Para Kant, o gosto é faculdade de julgar, imediatamente, o belo – assim como da possibilidade de sentir prazer, o qual está atrelado à representação do objeto belo.

Por um lado, Kant (2010) retira a conexão existente entre sensus communis e moralidade. Por outro, afasta a dimensão cognitiva da esfera da arte. Não há mais relação entre gosto e conhecimento. Ele é sentimento, ainda que universalizável, é uma universalidade diferente do saber.

Além da dimensão cognitiva e moral, o gosto possui uma outra acepção que nem sempre aparece: que é a questão do sabor. Adorno associa o gosto, na maior parte das vezes, a este sentido. Gosto é sempre o culinário. Satisfação de desejos. Tem a ver com a ordem da necessidade, do desejo, do agradável. Como mostrarei, é esta acepção que, dentre outros argumentos, o faz criticar a estética do gosto.

Antecipo-me, apenas, em apontar algo: de fato, Kant expulsa o conhecimento da relação entre gosto e arte, todavia, essa relação existia e existe em outros pensadores e pertenceu à uma época. Como ignorar o fato de que o gosto seja, também, uma crítica à abstração? Como ignorar sua conexão com o conhecimento? Se Adorno era crítico da abstração, da razão instrumental, do peso da totalidade sobre o particular (das estruturas de poder sobre o sujeito), por qual razão não salvar determinados aspectos do gosto? Se o gosto era uma via que lidava tanto com o sensível quanto com o racional, qual a razão de negar sua potencialidade em criticar a razão abstrata e em relacionar-se com o mundo sensível?

Enfim, a problematização do gosto é inevitável, e mostrarei, de outras formas a mais, como é possível fazê-la. Entretanto, antes de avançarmos em direção a essa constatação, é preciso atravessar dois breves momentos. Primeiro, a origem da estética. Segundo, a antinomia kantiana do gosto. Só então apresentar sua crítica do gosto, que, em parte, é uma recusa à sua posição dentro da indústria cultural, e, noutra parte, é um afastamento da estética do gosto, a qual é, em grande medida, a estética em sua origem, ainda no século XVIII. Além disso, a própria origem da estética, sua constituição e sua consolidação, envolve alguns paradoxos quando se pensa a crítica de Adorno ao esclarecimento e à razão instrumental.

3.2 *Setecentos – o século das luzes, da estética e do gosto*

O termo <<Estética>> tem sua origem no século XVIII, sendo cunhado pelo filósofo Alexander Baumgarten em 1735 em sua *Meditações Sobre as Questões da Obra Poética*. Em 1750 foi lançada sua obra *Aesthetica*. Nesta obra, a estética é definida como <<ciência do conhecimento sensitivo>>, “como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogon da razão” (BAUMGARTEN, 1993, p. 95). É como “análogon da razão” que a estética estabelece conexão com o conhecimento. Desse modo, Baumgarten defende o fato de que existe uma verdade que é estética, a qual difere da verdade da filosófica e matemática (CARCHIA; D’ANGELO, 2009). A especificidade dessa verdade é, exatamente, o fato de que ela é conhecida através dos

sentidos, é uma verdade sensível. Para ele, a finalidade da estética é a <<perfeição do conhecimento sensível>>, ou seja, a beleza.

Essa breve passagem exprime uma tensão de todo o século XVIII. A tentativa do iluminismo de se apropriar da dimensão fugaz, sensível, material, concreta. No Dicionário de Estética, sobre o termo <<estética>> encontra-se: "é uma disciplina que pretende dotar de universalidade e necessidade uma determinada experiência que, em geral, se encontra privada de tais condições" (CARCHIA; D'ANGELO, 2009, p. 109). Ou seja, apesar de existir uma tendência da razão alcançar um conhecimento progressivamente mais formal, a estética aparece, exatamente no século das luzes e de sua tendência racionalista, como uma forma de pensar (ou mesmo se apropriar) de uma dimensão que se lhe recusa – a dimensão instável dos sentimentos, dos gostos, da arte – e elevá-la à esfera da razão, da universalidade.

Um dos elementos mais erradios à razão acabara se lhe tornando objeto: o gosto. Por um lado, esse debruçamento dos iluministas sobre o gosto tem a ver com a tendência da crítica de libertar-se dos dogmas e tradições. Assim, a <<crítica do gosto>> era uma forma de libertá-lo de sua dimensão passiva, do gosto como mera aplicação de regras herdadas, reduzindo a experiência estética a uma dimensão mais operativa e menos sensível-mimética. Por outro lado, era uma forma de, como foi dito, elevar a esfera contingente e instável do gosto à dimensão de universalidade, a uma validade, para além do subjetivismo do gosto e das preferências. Nisso, segue a ideia do bom gosto, como um gosto que está acima dos preconceitos e dos interesses privados – embora, nesse caso, a dimensão universal esteja mais ligada à moral, à solidariedade e à comunidade. (CARCHIA; D'ANGELO, 2009).

A estética surge, então, como uma resposta a uma necessidade histórica:

> a estética nasce precisamente da exigência mediadora de um contexto cultural no qual se procura colocar o mundo da contingência no plano da razão e, simultaneamente, no qual valores absolutos como o da beleza são relacionados com faculdades subjectivas como o justo, e ao bom senso do senso comum (CARCHIA; D'ANGELO, 2009, p. 110)

Na sua origem, a estética volta-se, em grande parte, à questão da beleza e do prazer subjetivo a ela associada – às vezes, a beleza aparecendo como definição para um prazer específico e diferente de todas as outras formas de prazer. Além disso, refere-se à questão da sensibilidade, da imaginação, teorias da arte, do gosto. Há, assim, uma totalidade de conceitos e categorias que vão se acumulando e dando forma àquilo que se constituirá de modo mais

sólido sob o nome de <<estética>> e que, atualmente, mais tem a ver com a perspectiva formulada por Kant em sua terceira Crítica do que a formulação originária de Baumgarten (FRANZINI, 1999).

Franzini (1999, p. 110) diz que, principalmente a partir da centralidade da categoria do gosto e da crítica do gosto para a estética, a terceira Crítica, é "a mais extrema reafirmação da posição de Kant na sua tentativa global de superar a alternativa entre racionalismo e empirismo, isto é, entre a aceitação de pressupostos dogmáticos e a aceitação irreflectida dos meros dados subjectivos".

Deste modo, uma forma interessante de se pensar essa tensão originária é, exatamente, focar na categoria do gosto, pela posição que ela ocupa na estética do século XVIII, o século de seu nascimento, assim como também, o século do iluminismo. Nesse contexto, de um modo geral, o gosto não está reduzido nem à esfera empírica e contingente da subjetividade, nem está entregue à dimensão heterônoma das regras abstratas. A Estética exprime uma tensão entre o sensível e o abstrato, entre o empirismo e o racionalismo. Ao mesmo tempo, em alguns pensadores, aponta para a dimensão moral, em outros à dimensão cognitiva, assim como, por fim, à dimensão estética.

Essa aparente contradição do gosto, que o torna peculiar e importante, pode ser melhor compreendido na teoria kantiana, mais especificamente, em sua antinomia do gosto. Aí o gosto aparece tanto como algo subjetivo quanto universal. Após esta exposição, passaremos à adequada exposição do modo pelo qual o gosto é criticado por Adorno, tanto pela sua posição dentro da estética quanto da sua relação com a racionalidade instrumental na indústria cultural.

3.3 *A Antinomia Kantiana do Gosto*

Em sua Crítica da Faculdade do Juízo, Kant (2010, p. 64) afirma que a experiência da arte é uma experiência imediata, que "belo é o que agrada universalmente sem conceitos". Esta tese reúne um grande problema para a filosofia da arte. Qual é a possibilidade da universalidade uma vez que a experiência do belo é um sentimento subjetivo?

Esta é a famosa antinomia kantiana do gosto: como é possível a universalidade e o consenso, no julgamento do belo, uma vez que ele é um sentimento subjetivo?

A antinomia kantiana do gosto diz: (1) cada um tem seu próprio gosto; (2) não se pode disputar sobre o gosto; (3) pode-se discutir o gosto (embora não se possa disputar) (KANT, 2010).

O primeiro ponto (cada um tem seu próprio gosto) diz que o gosto é subjetivo. Sendo assim, estabelece uma barreira contra a necessidade de concordância entre as pessoas, quando se trata de gosto. Entretanto, o terceiro ponto fala sobre a possibilidade de discuti-lo, ou seja, estabelecer uma relação com o gosto para além da simples subjetividade privada, entrando em um campo de dialogo intersubjetivo, aspirando a um possível consenso. Por outro lado, o segundo ponto entra, aparentemente, em choque com o terceiro. Todavia, há uma diferença de significados. A disputa, em Kant (2010), tem a ver com o fato de que, apesar de o gosto e seu sentimento aspirarem à universalidade, ao consenso, não podem ser argumentados nem demonstrados por conceitos nem pela ciência, uma vez que sua própria experiência é i-mediata, não requer a mediação de conceitos. Por outro lado, a discussão é possível. O motivo é que a discussão visa somente a um acordo hipotético. Mas não somente isso. Se existe a possibilidade de discussão, é inevitável que o gosto esteja fundado em algo semelhante ao conceito. Entretanto, Kant lembra que o gosto não está relacionado a um juízo determinado, mas reflexivo, ou seja, para o qual não há um conceito determinado. O juízo de gosto, uma vez que reivindica a universalidade a priori de sua experiência, refere-se a um conceito, embora este não seja determinável.

Ora, mas como é possível haver universalidade se o que existe é algo centrado na experiência subjetiva? A alternativa kantiana para a antinomia do gosto é que deve haver algo semelhante à universalidade do conceito para que seja possível imaginar, ainda que não se consiga, o estabelecimento de um consenso universal acerca da beleza. Este problema da intersubjetividade, da comunicabilidade da experiência subjetiva, é contornado através do seu conceito de sentido comum. Para Kant, é possível que os humanos partilhem de uma estrutura comum, a qual possibilitaria uma universalidade baseada no sentimento, não no conceito. Além disso, lembra que não se pode confundi-lo com o termo entendimento comum, pois neste caso, não se julga mediante o sentimento, mas mediante conceitos.

É verdade que, em Kant, o gosto é o gosto puro, diferente do que agrada aos sentidos. O gosto kantiano é o desinteressado, distanciado, finalidade sem fim. E o prazer não é, também, o prazer vulgar, mas o contentamento proporcionado pela experiência do objeto belo: a acidental coincidência entre a estrutura do mundo (do objeto belo) e a estrutura humana (que percebe o belo). Para Kant, o belo é o que agrada sem conceitos e o sentimento de prazer que ele desencadeia não tem a ver com a existência material do objeto, mas do jogo entre as faculdades da imaginação e do entendimento. Esse jogo decorre do fato de que, uma vez que o objeto belo não tem uma verdadeira finalidade, mas nos aparece como se tivesse algum propósito; uma vez que ele não tem um fim, mas aparece organizado de tal modo como

se tivesse, o entendimento e a imaginação esforçam-se para encontrar qual seria o sentido desse perfeito ajustamento do objeto à estrutura humana. É a experiência imediata que sugere a ideia de finalidade, embora não se compreenda bem qual ela seja.

O problema é que, nessa perspectiva, a experiência estética está reduzida à dimensão sensível e intuitiva. Para Kant, a arte nada tem a ver com o conhecimento e com a verdade. Por outro lado, a sua experiência, segundo sua teoria, prescinde de qualquer conceito, de qualquer mediação. E, por fim, o belo, mesmo que Kant distinga o sentimento estético do prazer vulgar, está reduzido à sua dimensão subjetiva.

Há mais coisas em jogo para que a universalidade seja possível. A analítica do belo, da terceira Crítica, chega a quatro momentos fundamentais. O primeiro diz que o gosto "é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse" (KANT, 2010, p. 55). O belo é o objeto em questão. O segundo, fala que "belo é o que apraz universalmente sem conceito" (KANT, 2010, p. 64). O terceiro, que "a beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim" (KANT, 2010, p. 82). E, por fim, o quarto momento, que o "belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária" (KANT, 2010, p. 86).

O primeiro, refere-se à questão do desinteresse, do fato de que o belo é autônomo em relação ao bom e ao agradável ; o segundo, à universalidade, a qual difere da universalidade dos conceitos determinados; o terceiro, ao fato de que, apesar da conformidade da representação do objeto belo com as faculdades, não há finalidade alguma (finalidade sem fim), não se chega a uma resposta irrefutável sobre a razão pela qual ocorre o perfeito ajustamento; e o quarto, por fim, sobre o fato de que, o juízo estético, no que se refere ao belo, a relação necessária entre prazer e beleza (KANT, 2010).

Estes quatro momentos podem ser percebidos de forma encadeada no que é, de fato, a experiência estética em Kant: o jogo livre das faculdades da imaginação e do entendimento. E é esta que é reivindicada a priori como universal.

Sendo assim, fica mais claro compreender que, uma vez que o juízo estético é um juízo reflexivo, para o qual não há um conceito dado e que deve ser buscado; uma vez que ele não está ligado à esfera privada dos interesses e das inclinações, mas com a representação do objeto; e uma vez que o prazer é consequência dessa busca; enfim, neste caso, como foi dito, não há muitos fatores contingentes que restringem o gosto à dimensão privada e egoísta. Pelo contrário, o que está em jogo, em Kant, é exatamente um conjunto de circunstâncias a priori e que, segundo uma semelhança ontológica entre os sujeitos, tal como poderia ser extraído da

noção de sentido comum, opera como uma universalidade do conceito. Sendo assim, a antinomia kantiana do gosto não é, como ele próprio diz, uma contradição empírica, pois não se refere à possibilidade de se interferir no julgamento individual, mas nas condições que possibilitam a universalidade.

O problema é que a experiência estética está reduzida à dimensão sensível e intuitiva. Para Kant, a arte nada tem a ver com o conhecimento e com a verdade. Por outro lado, a sua experiência, segundo sua teoria, prescinde de qualquer conceito, de qualquer mediação – o que implica em abstrair uma série de pressupostos históricos e sociais na experiência da arte. E, por fim, o belo, mesmo que Kant distinga o sentimento estético do prazer vulgar, está reduzido à dimensão subjetiva – isto é, à experiência subjetiva do prazer decorrente do objeto belo, embora, como foi dito, exista o espaço para a intersubjetividade, a comunicabilidade, o consenso. Não há um abismo intransponível.

O fato é que, apesar da contribuição kantiana para a autonomia do belo e da arte, em Adorno, como mostrarei, a experiência estética necessita estar ligada à dimensão da crítica, do conhecimento e da verdade. Além disso, a questão da universalidade do gosto, da abstração dos pressupostos históricos da experiência e a defesa da imediatidade são profundamente questionadas.

3.4 *A Crítica do Gosto em Adorno*

Dentre tantas possibilidades para se introduzir a crítica adorniana do gosto, a mais abrangente parece ser a ideia de que o gosto é a faculdade de julgar imediatamente o belo, especificamente pela sobredeterminação da imediatidade da experiência em questão – tanto a que está presente na estética, como a kantiana, como a imediatidade que está presente, como será mostrado, na experiência dentro da cultura de massas. Aliado à ênfase na imediatidade, que ocorre através do gosto, há também a sua conexão necessária com o prazer – puro ou vulgar – e com a dimensão da universalidade, isto é, a comunicabilidade dessa experiência, o fato de que ela é, ao mesmo tempo, individual e coletiva.

3.4.1 O ponto de vista da imediatidade

Em sua teoria da sociedade administrada, Adorno (1985) argumenta que, segundo a lógica da razão instrumental, tudo torna-se meio para um fim e tudo está planejado. Desse

modo, a arte perde sua autonomia (concebida como “ser-em-si e para-si”) e tende a reduzir-se, mais e mais, a simples mercadoria. Isso é possível a partir do momento em que, havendo o primado da identidade, o aprisionamento da experiência no sempre-semelhante, a arte torne-se cada vez mais delimitada – sua autonomia depende da alteridade e da diferença, da sua distância em relação ao mundo e às estruturas de poder. Sem esse distanciamento, a arte dificilmente tem força para entrar em contradição com a ordem existente. Afinal, uma das consequências da razão instrumental e do pensamento identitário é o aniquilamento do novo, da alteridade, da experimentação, de tudo aquilo que abra espaço para qualquer contradição. Sendo assim, produz-se apenas modelos já bem sucedidos, rentáveis. E, por fim, a cultura, de um modo geral, torna-se um eficaz instrumento de integração social dos sujeitos, havendo o máximo possível de um ajustamento dos indivíduos às necessidades do sistema.

Ora, se para Adorno o princípio de equivalência é o primado da identidade na esfera econômica, baseado no valor; se o pensamento identitário é o primado da identidade na esfera epistemológica e na prática do conhecimento, sendo o conhecimento e a verdade a identidade entre sujeito e mundo; qual seria o elemento que responderia pelo primado da identidade na esfera da cultura e, mais especificamente, da estética? O gosto. Eis a versão estética do primado da identidade. Este é o argumento aqui defendido.

Desse modo, o gosto está vinculado a um ajustamento entre meios-e-fins, segundo os interesses das estruturas de poder, ao mesmo tempo em que deve realizar o aprisionamento dos sujeitos na identidade (no mito, no sempre-semelhante) e, assim, integrá-los de tal modo que se ajustem à ordem dominante.

O que torna o gosto tão adequado às finalidades das estruturas de poder é, exatamente, o fato de referir-se à capacidade do sujeito de realizar uma experiência imediata, prazerosa e universalizável das coisas.

A arte é marcada por um paradoxo. Sua autonomia está ligada ao seu fechamento em si mesma, ao voltar-se para si, de não ter nenhum fim além de si mesma, de recusar-se a atender qualquer fim exterior. Ao mesmo tempo, é intrínseco à arte o fato de que ela seja não apenas <<ser-em-si-e-para-si>>, não apenas distância em relação ao mundo. A arte é, também, e inevitavelmente, ser-para-outro. Deve vir à existência e ser experimentado. Não importa o quanto se debata sobre “qual a experiência estética é a ideal?”, o fato é que, em todo o caso, a arte é um objeto da experiência, é ser-para-outro, destinada a um público.

O público não é, em sentido rigoroso, uma categoria propriamente estética. Todavia, é fundamental para a arte em geral enquanto instituição social e momento intrínseco à esfera da arte. O problema reside, exatamente, no fato de que, enquanto “ser-para-outro”, exige-se que

a arte comunique-se com os humanos, como uma essência que deve vir a seu encontro e atender a alguma demanda. Essa exigência é, para Adorno (1970), uma ruptura da distância entre obra e público (entre arte e sociedade). E, não se deve esquecer, como foi mostrado no debate sobre a aura, que a distância é um momento constituinte da autonomia estética.

Ao mesmo tempo em que a comunicabilidade entre obra e público manifesta um indício de estreitamento da autonomia estética, na indústria cultural, este indício se torna ainda mais forte.

Kant (2010) acreditava que a experiência imediata do belo era uma acidental felicidade, uma vez que o belo não tem finalidade alguma (ou seja, a de causar prazer ou de agradar quem quer que seja) ou, como dizia Bourdieu (2011), uma experiência milagrosa de um perfeito ajustamento entre objeto e sujeito. Para Adorno (1985), essa comunicabilidade, que é consequência desse ajustamento entre obra e público, que é ocasionada pelo peso do primado da identidade, não é acidental.

A forma mais agressiva dessa adequação se dá através do que Adorno e Horkheimer (1985) chamaram de <<deciframento do esquematismo kantiano>>. A sua função (esquematismo, em Kant) refere-se à capacidade do sujeito de adequar a multiplicidade sensível a conceitos fundamentais, ou seja, organizá-los, classificá-los, de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura, que é desprovido de qualquer conteúdo sensível. Assim, o esquematismo realiza a mediação entre o sensível (o fenômeno) e a categoria (desprovidas de qualquer conteúdo empírico); esta mediação é que possibilita a relação com os objetos e, por conseguinte, de significado (DUARTE, 2003).

Decifrar este processo significa que a indústria adéqua o “em-si” dos produtos, suas potencialidades, à capacidade dos sujeitos, a qual, devido aos processos de integração social, não só foi regredida como expropriada. A captura do esquematismo significa tanto manipulação da capacidade de julgar quanto da produção dos objetos: a identidade entre ambos decorre da subjugação ao mesmo poder.

Se o livre jogo do entendimento e da imaginação dependia da indeterminação, do esforço para encontrar essa unidade, na indústria cultural a experiência do gosto, tal como postulada por Kant, aparece como decifrada, e se o gosto é mantido, ao mesmo tempo, é expropriado de sua dinâmica positiva.

A instrumentalização do gosto excede a dimensão da experiência imediata dos objetos pelo sujeito. Há, como peso do primado da identidade, um círculo de dominação mais extenso. De fato, o gosto refere-se à capacidade do sujeito de realizar uma experiência imediata das coisas. Consequentemente, há uma redução da arte à sua dimensão sensível,

como também corrobora para o aniquilamento de todo “o mais” da experiência estética, que é associado à dimensão espiritual, segundo Adorno. Já em Kant o gosto nada tinha a ver com o conhecimento. Sendo assim, há um estreitamento da dimensão estética à dimensão sensível. Mais adiante argumentarei sobre essa redução. Por outro lado, há o fato de que o gosto é, também, um norteador de experiências. Se o gosto é o pressuposto e a finalidade da experiência estética, aquilo que orienta e que se busca satisfazer na esfera do consumo, o gosto exprime uma afinidade com a racionalidade instrumental. Através do gosto, experimenta-se coisas semelhantes, pois esta é uma das garantias de que haja satisfação. O gosto é, ainda que inconscientemente, uma capacidade de estabelecer semelhanças (e diferenças) entre as coisas, de perceber uma unidade na variedade, e, neste caso, de estabelecer um conjunto de projetos, de experiências semelhantes, de tal modo que, em cada uma delas, o sujeito encontre-se apto a realizá-las i-mediatamente. O gosto é aprisionamento na imediatidade, o que só é possível através do aprisionamento na identidade. Enquanto capacidade de perceber a unidade na variedade, associa-se à crítica de Adorno (1985) de que, sob a aparência da diversidade, o que existe é a identidade. O gosto é esse saber prático adequado. E, por fim, o gosto aparece, no estreitamento da distância entre sujeito e obra, em sua dimensão mais animal. Para Adorno, o gosto é culinário. Esta interpretação será trabalhada mais adiante, junto à sua constatação de que a indústria cultural reduz a arte à dimensão sensível – isto é, a um sabor, um gosto.

Do ponto de vista da produção não se passa de modo diferente. Segundo Ferry (1994, p. 25), o próprio Kant teria dito que o “gosto rói as asas do gênio”. O gosto (ou a capacidade do público de perceber e julgar os objetos de arte) estabelece uma série de limitações no processo criativo, afinal, sem que haja essa harmonia entre objeto e sujeito, sem que haja uma simetria, como é possível que haja uma concordância (supostamente) inesperada entre objeto e sujeito?; como é possível que haja prazer sem que o sujeito seja capaz de conceber e experimentar o objeto em sentido pleno?; como seria possível fundamentar a estética no gosto se as criações fossem muito além da capacidade do público? Não é sem motivos que, na teoria kantiana, o gosto é impotente diante do sublime. Adorno percebe claramente que o rentável depende do que o público gosta. Mas gostar não é pura e simplesmente uma questão da preferência. É uma dinâmica histórica mais abrangente. A partir do momento em que se encontram limitados do ponto de vista subjetivo, são privados da possibilidade de experimentarem uma série de coisas. A lógica econômica, assim, ao prescrever o mútuo ajustamento como lei (o gosto como fundamento da experiência) implica em restringir o processo criativo à capacidade do público, que, por sua vez, é, do ponto de vista social mais

geral, reduzido ao mínimo (pense-se em todas as mutilações que a indústria cultural imprime na experiência estética). Assim, tanto a criação está aprisionada na identidade, ainda que variada, quanto os sujeitos. O estilo aparece, aqui, como uma forma de expressar essa <<unidade na variedade>>. Razão pela qual <<estilo>> e <<gosto>> são tão afins.

A crítica de Adorno à imediatidade é tão abrangente que mesmo valores estéticos como o belo e a harmonia foram integrados a ela. Para Adorno (1970), ambas são formas sublimadas de se falar da mesma coisa, da equiparação entre sujeito e mundo – basta lembrar que em Kant o gosto é a faculdade de julgar o belo, mas nada diz com relação ao sublime, àquela experiência desproporcional entre o mundo e a estrutura do sujeito. Segundo essa afinidade, a indústria cultural teria capturado não apenas o gosto, mas também aquilo que há por trás da experiência do belo e do caráter positivo da harmonia para a experiência imediata.

3.4.2 Redução à dimensão sensível e o gosto como culinária

Foi dito que fundamentar a experiência estética no gosto implica no abandono de sua conexão com o conhecimento e com a verdade. Para Kant, a partir do momento em que a experiência estética é i-mediata, não é mediada por conceitos, e também não possui qualquer finalidade, é improvável que ela tenha conexão com o saber. Desse modo, a experiência se torna reduzida à dimensão sensível, segundo Adorno (1970). Todavia, em Kant (2010), é verdade, o gosto refere-se à representação do objeto e do livre jogo entre a faculdade da imaginação e do entendimento. Por esta razão, Adorno chama a estética kantiana de um hedonismo castrado. Ela opera a redução da arte à dimensão sensível, ao mesmo tempo em que a suspende, uma vez que ela facilmente se confunde com a dimensão vulgar do agradável aos sentidos. Por sua vez, Adorno não considera a dimensão sensível negativa à arte. Pelo contrário. O problema é a exclusão da relação da arte com o conhecimento, com a verdade e com a crítica. Essa tríade está relacionada ao momento espiritual da arte, à sua autonomia frente ao mundo, ao fato de que, a arte eleva-se sobre o mundo tal como ele é. É este estar além e aquém do mundo que, para Adorno, explica o fato de que todas as obras são, a priori, polêmicas. A razão é que, mesmo a obra de arte mais frágil eleva-se sobre o mundo empírico. Ao mesmo tempo, todas são, também, afirmativas, uma vez que esse “estar além dos fatos” implica em anunciar um “algo a mais”, tão semelhante à utopia, mas que é, em um sentido menos pretensioso, a <<lembrança do possível>>, do que poderia vir à existência e ainda não pertence à ordem do mundo social.

O fato de as obras serem afirmativas e polêmicas tem a ver com a ideia de Adorno de que toda obra de arte é, ao mesmo tempo, fait social e autonomia. Por um lado, são mercadorias produzidas e, por outro, são algo de espiritual; ao mesmo tempo em que são simples produtos fabricados, aparecem, de outro modo, como se não fossem feitas pelos homens, de nenhum modo, fazendo com que aquele "outro mundo, o mundo possível" aparecesse como se fosse real.

Ao reduzir-se a arte à dimensão sensível aniquila-se aquilo que responde pela sua autonomia: o seu ser outro, em relação ao mundo.

É nesse sentido que Adorno fala sobre o gosto em sua acepção gastronômica, como culinária, à questão do sabor – o gosto como relação entre sujeito, desejo e objeto. Na esfera gastronômica, o gosto é apenas aquilo que viabiliza, de modo prazeroso, a satisfação de determinadas necessidades. O prazer que o sujeito sente está relacionado com o fato de que a arte jamais ouse exigir dos sujeitos mais do que eles são, ao mesmo tempo em que os sujeitos exigem que a arte nada mais seja do que aquilo que eles desejam. O gosto é a garantia de que, através de sua centralidade e de sua lógica, o sujeito jamais se emancipe da relação entre desejo e prazer, uma vez que, para Adorno (1985), a lógica da mercadoria trabalha exatamente em cima desse fator: a redução da arte à esfera do sensível, à questão de gosto, de paladar, ao mesmo tempo em que nunca se alcança uma verdadeira satisfação.

Sobre essa conexão entre gosto, identidade e gastronomia, Eagleton (1993, p. 250) diz:

> Para Adorno, como para Nietzsche, o pensamento identificatório tem sua fonte nos olhos e no estômago, nos membros e na boca. A pré-história dessa violenta apropriação da alteridade é a dos primeiros humanos predadores sempre preparados para devorar o não-Eu. A razão dominadora é 'a barriga transformada em mente' e esta ira atávica contra a alteridade é a marca registrada de todo idealismo altaneiro

O gosto, culinário, exprime a conexão entre estética e a tendência dominadora da identidade perante aquilo que lhe é outro, a alteridade.

Além disso, a redução da arte à dimensão sensível estabelece uma cisão entre a dimensão espontânea da arte – o sensível aparece como justificado pelo intuitivo – e a intencionalidade. O sujeito torna-se passivo. Não há mais razão para se falar na contemplação, naquela atenção do sujeito, em sua admiração perante aquilo que é inteiramente novo, inesperado, que o excede. Nessa linha, Adorno desenvolve sua tese da regressão da subjetividade e que mostramos através da sua crítica do gosto.

Se em Kant o belo é o que agrada universalmente sem conceitos, na indústria cultural, o belo aparece, para Adorno, como modelo da ideologia: uma forma de se adorar a imediatidade, cegamente, ao mesmo tempo em que se abandona as mediações que a precedem. Basta lembrar a ideia de que a realidade existente é a própria ideologia. O belo aparece como imagem da imediatidade esquecida de suas mediações, ou seja, um processo de reificação. Mas não somente o belo, do ponto de vista objetivo, mas o gosto, do ponto de vista subjetivo. Este aparece como se fosse natureza – imediatidade – quando, para Adorno, é história: imediatidade esquecida de suas mediações.

Nesse sentido, há uma relação entre arte e dialética. Para Adorno (1970), a arte encerra a possibilidade de que, em sua autonomia, do outro mundo para o qual aponta, mediatize a ordem existente e, assim, ao mostrar o possível, mas ainda não existente, igualmente mostra que o mundo existente é, ele próprio, na sua imediatidade, uma possibilidade tornada efetiva. Na direção da experiência subjetiva, a arte é lembrança do mundo objetivo; por outro lado, há a lembrança de que o mundo objetivo é um mundo fabricado, mediato, mas também necessário.

É exatamente através dessa abertura à dialética que, ao mesmo tempo, a arte liga-se à possibilidade da verdade, do conhecimento e da crítica (está além do sensível e intuitivo). Como oposição ao mundo, expressa sua distância em relação a ele – distância que só é possível através do próprio caráter social da arte. Ao mesmo tempo em que se coloca distante, como ficção, como jogo, como ilusão, ou mesmo como realidade possível, a arte contribui para a possibilidade da reflexão – a existência de um outro, da contradição. Entretanto, esse outro que a arte promete não é fantasmagoria, é possibilidade historicamente condicionada.

Percebe-se, assim, que a arte, para Adorno (1970), está ligada à dialética (e, especialmente, à sua dialética negativa) ao mesmo tempo em que a indústria cultural, em sua defesa incondicional da imediatidade e da identidade é, em certo sentido, o modelo cultural do positivismo – em uma leitura adorniana deste termo.

A passagem mais firme de sua defesa da relação entre arte com o conhecimento, com a crítica e com a verdade é expressa por ele, em sua Teoria Estética, quando diz que toda experiência estética deve tornar-se filosófica. Para isso, há de se emancipar a arte da esfera egoísta do prazer subjetivo. Desse modo, se opunha ao positivismo e à estética intuitiva. Adorno (1970, p. 152) lembra que “a consciência actual, fixada no concreto e na imediatidade, é manifestamente muito difícil de adquirir essa relação com a arte, embora sem ela não surja o seu conteúdo de verdade”. A indústria cultural, ideologia da realidade,

promove o sufocamento da dimensão estética, ao mesmo tempo em que se apropria de alguns elementos dela.

A filosofia é, de um modo geral, o representante do conhecimento discursivo crítico, da reflexão subjetiva e, nesse sentido, visa alcançar aquilo que a arte aspira – a verdade – mas que não pode dizer sem a filosofia. Se o gosto é imediato, sensível, sabor, ele está distante desse horizonte, da crítica, do conhecimento e da verdade.

3.4.3 O ponto de vista da universalidade

Um dos momentos da antinomia kantiana do gosto referia-se à possibilidade de se estabelecer um consenso acerca dos objetos do gosto – em questão, o belo. Nesse caso, seria um consenso diferente do estabelecido através da razão. Uma vez que o juízo estético é imediato, que prescinde de conceitos, e, ao mesmo tempo, que não tem nenhuma conexão com o conhecimento, compreende-se que este consenso seja baseado em algo além da razão. Para Eagleton (1993) a estética, de um modo geral, é um projeto de harmonia social que visa o estabelecimento de consensos através do sentimento, uma vez que as demais estruturas de poder (mercado, estado) não são capazes de instaurá-lo e, ao tentá-lo, facilmente exprimem sua exterioridade em relação à subjetividade dos sujeitos.

Eagleton não está exagerando. Os filósofos do gosto estiveram, em alguma medida, posicionados de forma crítica à cisão cartesiana entre sensação e razão, ao mesmo tempo em que criticavam o consenso derivado do exterior – da autoridade das tradições, da metafísica e da razão abstrata. O consenso através do gosto era uma forma de tornar possível que, através da vivência e da intersubjetividade, fosse possível fundar uma comunidade, de colocar-se em um nível comum, uma humanidade, acima do egoísmo e dos interesses privados. O gosto era, assim, tanto em sua dimensão sensível quanto cognitiva, algo que ligava as pessoas para além das estruturas de poder e que, nesse sentido, lhes era conveniente (GADAMER, v. 1, 1997).

Na Dialética do Esclarecimento, Adorno e Horkheimer (1985) negam veementemente a posição durkheimiana de que as formas de pensamento sejam expressão da mais imediata solidariedade. Neste caso, Durkheim referia-se ao <<conformismo lógico>>, isto é, à homogeneidade das categorias do entendimento na vida social. Para Durkheim, essa universalidade derivaria da própria sociedade, ao mesmo tempo em que é fundamental para sua conservação e continuidade.

De modo análogo, se a homogeneidade do entendimento (como foi mostrado na captura do esquematismo kantiano) exprime uma relação de poder, uma forma de dominação

social, o consenso baseado no sentimento, embora seja estético e afim à defesa que Adorno estabeleceu da experiência estética contra a razão dominadora, também pode ser visto como consequência da intervenção do social sobre o individual – não apenas com relação às categorias e conceitos do entendimento, mas também em referência outra dimensão, a sensível ou mesmo à faculdade da imaginação.

Na Dialética Negativa, há uma passagem famosa de Adorno. Segundo Hegel, <<o todo é a verdade>>. Em oposição a esta tese, afirma que <<o todo é o falso>>. Isso se refere tanto à universalidade proveniente do entendimento – o conhecimento – como também pode ser aplicado à dimensão estética – a universalidade do juízo estético, principalmente, na cultura de massas. Desse modo, o consenso estético não está distante das demais formas de imposição da totalidade sobre as partes. Já foi mostrado como a universalidade é obtida.

Nesse sentido, é importante lembrar como a cultura foi reduzida a uma função meramente instrumental: integração social e reconciliação entre particular e universal através da mercantilização da produção simbólica massificada, assim como através da adequada equiparação entre <<mercadoria>> e <<subjetividade>>. A coesão social – em nível de entendimento e sentimento –, na sociedade administrada, é resultado da reconciliação forçada – razão pela qual é falsa, para Adorno (1985) – e é fundada na identidade entre o particular e o universal, ou seja, através da liquidação do sujeito, em sua singularidade, passando a enformá-lo de modo que possa se reconhecer, imediatamente, com a realidade social objetiva.

A antinomia kantiana do gosto, todavia, fala que essa universalidade é apenas uma esperança e tem a ver mais com as condições a priori do juízo estético. Mas, como já foi dito, Adorno tem uma leitura sociológica da experiência subjetiva do mundo. Entretanto, o fato de questionar e suspeitar da universalidade do gosto e de seu caráter positivo, Adorno realiza aqui um dos pressupostos kantianos: a possibilidade de discutir o gosto. Talvez, de algum modo, em sua teoria, haja mais do que simples discussão, uma vez que o gosto está inserido em uma crítica social mais abrangente e, do ponto de vista de Adorno, tenha a ver com a questão da verdade, do conhecimento, da crítica. Entretanto, a pergunta é: se a universalidade é indesejada, do ponto de vista de Adorno, por qual razão ele se esforça em seus escritos por discutir o gosto, se isto é, em alguma medida, a esperança de conseguir o assentimento de terceiros?

O motivo mais convincente é, exatamente, o fato de que a discussão sobre o gosto é uma discussão sobre a sociedade, ou seja, a dimensão estética como sublimação da dimensão social. Nesse sentido, a crítica do gosto aparece como uma forma de revelar sua origem pré- e extra-estética. Além disso, essa universalidade através do sentimento lhe aparece como pré-

determinada por motivos sociais e não tem a ver, essencialmente, com a experiência propriamente estética. Talvez, o consenso verdadeiramente estético lhe fosse bem visto.

Um exemplo disso é a questão da moda. Ela é normalmente vista como tendo uma origem <<espontânea>> e, ao mesmo tempo, <<necessária>>. Aparece como uma tendência que, embora provenha do exterior, aparece como adequada aos indivíduos. A moda aparece como uma forma de tensionar a capacidade dos sujeitos de estabelecerem julgamentos estéticos: tensionar sua dimensão livre e determinada. A moda não é, necessariamente, negativa, como já foi mostrado. Um dos argumentos de como a moda não é, essencialmente, heterônoma, é afirmação de que ela deve ser <<adequada ao estilo de cada um>>. Assim, apesar da tendência social mais ampla, encontra-se uma harmonia entre o <<particular>> e o <<universal>>, entre sujeito e sociedade.

Adorno manteve inúmeras suspeitas sobre o caráter positivo da harmonia e, nesse caso, não se passa diferente.

3.4.4 O ponto de vista do lúdico ou da maioridade estética

3.4.4.1 Adorno, Crítica do Gosto e Maioridade Estética

O que se deve perguntar, agora, é: de fato há uma afinidade entre o gosto e a razão dominadora (em sua acepção instrumental e identitária). Entretanto, o gosto era, assim como a estética de um modo geral, uma forma de oposição à razão abstrata, à metafísica e à autoridade externa. Era uma ênfase na dimensão sensível, no mundo rejeitado pela racionalidade. Ao mesmo tempo, do ponto de vista moral, é possibilidade de a comunidade ser constituída através da intersubjetividade, a partir da experiência subjetiva e não como uma estrutura estranha aos sujeitos. Agora, é preciso tensionar em que medida o gosto abre-se à dimensão emancipatória e em que medida o gosto abre-se à dimensão meramente passiva, afinal, o próprio Adorno empenhou-se em discuti-lo, embora não a partir de uma estética do gosto.

Há um motivo pelo qual Adorno critique o gosto e que não se deve ignorar. Do seu ponto de vista, a arte tem uma necessidade que a faz entrar em contradição com determinados aspectos da defesa incondicional do gosto. Para Adorno (!970, p. 348) a arte tem uma "necessidade histórica de […] atingir a maioridade" e ela "opõe-se ao seu caráter lúdico sem,

no entanto, dele se desembaraçar de um modo completo". E afirma, dizendo que "a emancipação do sujeito na arte é a da sua própria autonomia" (ADORNO, 1970, p. 222).

Deste modo, devemos considerar a relação existente entre arte e emancipação do sujeito, de um modo geral, mas, também, de um modo específico, segundo a relação existente entre arte, gosto e maioridade (especialmente, maioridade estética).

Do ponto de vista estético, lembrando sempre que o estético é um falar sublimado sobre o próprio social, o gosto aprisiona o sujeito na experiência do agradável e atraente à sensibilidade, ou seja, àquilo que se ajusta ao "eu". Nessa perspectiva, a arte aparece como apenas uma projeção do sujeito ou, outro modo de dizer praticamente o mesmo, a experiência da arte é apenas uma duplicação da subjetividade – a obra aparece como ajustada ao sujeito, seu espelho, sua cópia.

Desse modo, há uma conexão entre o subjetivismo estético, o gosto e a ênfase na dimensão sensual da arte. Esta conexão mostra-se, mais uma vez, capturada pela razão instrumental.

O problema reside, exatamente, no fato de que, segundo a ideologia, o sujeito e o gosto aparecem como dados – ordem da natureza. Aparecem como simplesmente existentes. Como se não possuíssem uma história imanente, uma pré-história, quando, na verdade, para os teóricos críticos, como Adorno e Horkheimer, tanto a sensibilidade quanto o entendimento são enformados historicamente, logo, o próprio gosto também o é.

No texto fundador da Teoria Crítica, Horkheimer (1975), em sua controvérsia contra a teoria tradicional – entre eles os positivistas – critica a postura passiva destes diante da realidade. Segundo essa compreensão teórica, o "sujeito (é) uma sinopse de faticidades; esse mundo existe e deve ser aceito" (idem, p. 125). Entretanto, a crítica cabível não incide somente sobre a redução do sujeito a mero receptáculo que, através do método, deve organizar os dados externos percebidos. Este problema deve-se a uma dupla dimensão: "os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo" (idem, ibdem). Aqui deve-se perceber o que está realmente em jogo: a enformação histórica tanto da sensibilidade – da percepção sensível – quanto do entendimento – que é a atividade do pensamento. Além desse caráter histórico da constituição da subjetividade, deve-se, também, dar ênfase ao próprio caráter histórico da objetividade – tanto aquilo que se tornou concebido como mundo natural, quanto os objetos que povoam a sociedade, são produtos da práxis humana geral.

Além disso, há uma distinção importante na teoria da subjetividade, que se une à tese da enformação histórica da sensibilidade e do entendimento, e que é fundamental para a crítica do gosto, do ponto de vista estético e do ponto de vista social.

É preciso distinguir, aqui, individualismo e individuação e compreender como cada uma exprime uma visão específica da relação entre subjetividade e sociedade e, assim, demonstrar como o individualismo torna possível a falsa reconciliação entre particular e universal, neste caso, através do gosto, que é algo histórico, e cuja função é, ao invés de possibilitar a existência de uma dimensão de liberdade e autonomia para a expressão subjetiva, torna-se uma forma de dominação social por meio da sua instrumentalização pela racionalidade técnica.

O individualismo é, pode-se dizer, ideologia, pois é consciência distorcida. A promessa burguesa era a emancipação do sujeito por meio do esclarecimento, por meio de sua autodeterminação consciente. Dessa forma, pode-se ver o individualismo enquanto falsa consciência da promessa de liberdade ao tomá-la como já realizada, quando ainda não a efetivou. Isto pelo fato de que ela está atrelada a uma visão do eu enquanto propriedade natural, como que se confundindo com a própria existência física: sob o desígnio do individualismo, todo indivíduo empírico nasceria como portador da liberdade, dotado de um conteúdo imanente e cuja expressão seria resultado de pura espontaneidade. Há um fetichismo do mundo interior. Isto implica que, em parte, perde a capacidade de perceber como no espaço-corpo (sua sensibilidade e entendimento, além do próprio corpo) há um excedente, isto é, algo que o transcende, e esta transcendência é exatamente aquela enformação histórica, a sociedade. O individualista não percebe que o sujeito é constituído historicamente a partir de um conjunto de mediações, dessa forma, facilmente identifica como “seu” toda forma e conteúdo da experiência de seu corpo, o que, na verdade, lhe foi (im)posto; para-além disso, considera o seu isolamento social como a forma efetiva de liberdade e não como uma alienação. Assim, resigna-se à identidade com a realidade existente a partir da confusão que surge a partir do momento em que identifica como produto de seu “eu” tudo que experimenta do ponto de vista subjetivo. Pode-se, ainda que precariamente, dizer que, sob essa forma de conceber o “eu”, o indivíduo passa a, inconscientemente, efetivar as exigências coletivas, submetendo-se a elas, acreditando que, na verdade, é tudo resultado de uma vontade imanente. Assim se compreenderia a sua servidão voluntária.

Por outro lado, a promessa de emancipação segundo a ideia de individuação é bem diferente, embora em alguns pontos tenha concordância com a ideia de individualismo, como a busca pelo que é único ao sujeito. Individuação significa a consciência de que o sujeito não

é pura imanência: percebe-se como sujeito no mundo. É uma visão dialética, o indivíduo é percebido enquanto produto de determinadas forças históricas e, ao mesmo tempo, resíduo de liberdade, singularidade. Percebe, através disso, que aquilo que o constitui é um conjunto de mediações sociais: a totalidade de sua experiência com outros humanos, objetos. É a negação de uma visão essencialista ou reificada que confunde o indivíduo empírico, enquanto ser existente dotado de qualidades e direitos abstratos, com a própria ideia de sujeito autônomo e livre, o qual só pode se realizar na sua imersão no mundo (em sua experiência real) e não em sua transcendência formal ou lógica. O sujeito é a extrema tensão entre o particular e o universal, o subjetivo e o coletivo. O sujeito é um projeto, assim como a experiência estética imediata, ele não é uma origem dada, mas um objetivo. Jung (2008, p. 49) lembra-nos que individuação é um movimento, cujo fim é o de "nos tornarmos o nosso próprio si mesmo" ou mesmo "o realizar-se do si mesmo". Para isto, reforçando aquilo que dissemos, deve-se "despojar o si-mesmo dos invólucros falsos da persona, assim como do poder sugestivo das imagens primordiais" (JUNG, 2008, p. 50). Não é o retorno a um eu-puro, mas a progressiva libertação do si-mesmo ao confrontar-se com as tensões do que lhe é singular com as exigências coletivas, padronizadas; o que não significa seu isolamento, como no individualismo. Assim, através dessa divergência, só o sujeito consciente é capaz de distinguir o que é "papel social" e o que é "espontaneidade". E deve-se lembrar que a confusão – ou seja, a dificuldade em distinguir – decorre exatamente do imbricamento entre ambos e da negação da ideia de que o indivíduo é, desde sempre, inteiramente autoconsciente, mas sim, que a consciência de si é um devir.

Ora, através dessa confusão entre "eu empírico" e "liberdade", que nada mais é que, de algum modo, a sublimação entre mundo interior (propriedade privada) e mundo exterior (espaço público), sem perceber que um se dá através do outro, o gosto aparece, igualmente, como ordem da natureza – é algo puro, transcendente e imanente ao sujeito. O gosto apenas é. Comumente, não se abre à análise, à investigação de seus pressupostos, à sua crítica.

Todavia, é exatamente isso o que Adorno faz. Para ele, o gosto opera juntamente com a ideologia do sujeito como imediatidade. Se o sujeito é puro, o gosto também o é, logo, não há razão para freá-lo. Mas é exatamente isso que Adorno espera. Seguindo a tese de que a arte moderna busca também sua maioridade, ao mesmo tempo em que pressupõe a maioridade do sujeito, Adorno (1970, p. 222) diz que a "espiritualização [...] procurou à arte o que, desagradável e repelente para a sensibilidade, antes lhe era tabu, o que é sensualmente desagradável possui afinidade com o espírito. A emancipação do sujeito na arte é a da sua própria autonomia". A dúvida permanece: em que medida a crítica do gosto tem a ver com a

maioridade estética e a autonomia do sujeito? Como o feio, o desagradável, o dissonante pode, ao mesmo tempo, conduzir à maioridade estética e à emancipação do sujeito? Qual a importância de fazer da arte algo que está além do belo, do gosto, do harmônico?

Do ponto de vista estético, a emancipação frente ao gosto envolve, exatamente, a emancipação da arte frente ao público e, por outro lado, através desse distanciamento, um voltar-se a si mesma e, consequentemente, a possibilidade de que a arte consiga, através de si e da sua distância frente ao mundo, apontar para aquele "outro", o ainda não efetivado ou aquilo que é rejeitado pela ordem social. Sem isso, jamais poder-se-ia imaginar como a arte poderia chegar ao novo, ao ainda-não-conhecido, àquilo que não é convencionado – e que é uma necessidade da arte, uma vez que a convenção, ao mesmo tempo que contribui para a expressão das obras, também a faz congelar.

Por outro lado, o gosto também liga-se à maioridade estética através da sua conexão com a verdade e com o conhecimento. Emancipar-se frente ao gosto significava, para Adorno (1970), colocar a arte, mais uma vez, em conexão com o conhecimento – ir além da diversão e assumir uma posição social mais elevada: a crítica histórica através da sua própria autonomia. Isso era possível exatamente através daquela distância entre arte e sociedade, entre obra e público, fazendo com que a experiência da arte não esteja mais fundamentada na identidade, mas sim na distância, na diferença, na desproporção – àquilo perante o qual o gosto se mostra incerto: o estranho, o diferente, o novo.

Do ponto de vista do sujeito, a maioridade tem a ver com a possibilidade de que o sujeito, ao perceber a dimensão histórica da sua subjetividade, a dimensão objetiva que atua na formação do seu entendimento e da sua sensibilidade, seja capaz de perceber o gosto, e a própria identidade, como associadas, em alguma medida, às estruturas sociais e de poder – ou seja: que o "eu", a subjetividade, seja um agente interno da opressão, uma vez que realiza, no "mundo interior", supostamente espaço puro e livre, aquilo que é imposto pelas "estruturas exteriores" (ADORNO, 1970). A suspeita de que a subjetividade internalize e mascare a dominação.

Uma vez que a sensibilidade é enformada pela sociedade, o próprio gosto é orientado através da experiência histórica, ainda que não determinado perfeitamente pela sociedade. Não é à toa que a ideologia se empenha em defender a ingenuidade subjetiva, isto é, afirmar e reafirmar que os sujeitos não precisam se preocupar com suas próprias ideias e sentimentos, como se fossem garantias transcendentais de sua liberdade. A defesa implacável da subjetividade, nesse sentido, é conforme aos interesses dominantes. Basta que os sujeitos sejam aquilo que são e a possibilidade de mudança do mundo objetivo se torna cada vez

menor. Basta que os sujeitos aceitem a sua subjetividade como inviolável, tal como a propriedade privada, que perceba os sentimentos e as ideias como incorruptíveis, e assim não haverá necessidade de se empenharem em questionar qual a relação existente entre o seu modo de ser e o mundo existente – como se houvesse um abismo entre o que os sujeitos são e o mundo social em que vivem, quando um é, na verdade, mediatizado pelo outro, ainda que às vezes isso se dê de modo contraditório.

A crítica do gosto, nesse sentido, é a esperança de Adorno de que o sujeito seja, mais uma vez, posto em tensão: heteronomia e autonomia. Só através da tensão é que ele seria capaz de, mais uma vez, realizar o projeto burguês: a emancipação do indivíduo.

Se o gosto aparece como associado à dominação, à internalização da opressão, se o prazer é posto sob suspeita, se a identidade e a subjetividade aparecem como reificadas e reificadoras, qual é a possibilidade de a arte, tão afim ao prazer, ao imediato, ao subjetivo, ao gosto, apontar para uma alternativa? Adorno traz alguns indícios de como a experiência estética pode apontar tanto para a maioridade estética quanto para a emancipação do sujeito social, mas devemos, em igual medida, nos perguntar se a arte poderá livrar-se desses elementos.

Para Adorno (1970), a experiência estética fundamentada na projeção – projetar a subjetividade na obra e com ela identificar-se – é uma experiência pré-artística. A verdadeira experiência estética, para ele, envolve um movimento contrário ao sujeito. Razão pela qual não é de estranhar-se todo o seu empenho em criticar a estética do gosto – órgão privilegiado da estética subjetiva.

Essa contrariedade com relação ao sujeito, nada mais é que outra forma de afirmar a autonomia da arte. Sai-se do subjetivismo estético para a defesa da objetividade estética: a obra de arte aparece como o eixo de toda a experiência estética. Assim, ao invés de projetar-se na obra e dela extrair aquilo que é capaz de identificar como igual a si mesmo, o sujeito adota, agora, o comportamento mimético: o sujeito deve sair de si mesmo, perder-se na obra e, só então, retornar a si mesmo. Esse movimento envolve tanto o perder-se no “diferente”, no “estranho”, quanto perceber aquilo que a obra tem de semelhante em relação ao sujeito. A identidade do sujeito com a obra, no movimento de “perder-se nela”, é a possibilidade de, após abandoná-la, perceber aquilo que ela tem diferente dele próprio. Essa tese significa que: o sujeito deve ir além de si mesmo, abandonar sua identidade, sua autoconservação. A experiência da arte é, como o jogo, uma experiência de algo a que ele deve se submeter, mesmo que seja contrário a seu gosto. Só através dessa submissão à obra, à sua autoridade (submeter-se à autoridade da obra é, não apenas, submeter-se à distância entre obra e sujeito,

mas também a possibilidade e necessidade de respirar a obra, sua aura, mesmo que não lhe seja agradável, do ponto de vista do prazer subjetivo).

Adorno (1970, p. 274) diz que a experiência estética é a do "abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer" e continua dizendo que "é antes um momento da liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude". Essa atitude, por outro lado, não significava, para ele, a do enfraquecimento e destruição do sujeito – mas a crítica da subjetividade como identidade e autoconservação do idêntico, ou seja, do que ele próprio é. A violência realizada pela obra é a de exigir que o sujeito seja mais do que identidade consigo mesmo, mais que autoconservação. É a de que ele, através da obra, da sua mediação, mediatize, através da sua subjetividade, aquilo que é objetivo. Ou seja, é a de fazer o mundo social reaparecer através do que há de mais subjetivo. Por essa razão Adorno (1970, p. 275) diz que a obra de arte não é apenas o "porta-voz histórico da natureza oprimida", tese muito trabalhada por seu comentadores e estudiosos, mas também "crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão". A obra de arte é tanto lembrança da natureza oprimida pela humanidade, quanto lembrança de que a subjetividade é, também, oprimida pelas estruturas de poder, razão pela qual, a seu ver, a "experiência subjectiva oposta ao eu é um momento da verdade objectiva" (ADORNO, 1970, p. 275).

Ora, nesse movimento mimético, o perder-se no outro, no que lhe é estranho e que lhe contradiz (lembre-se a dialética implícita entre eu e outro, entre identidade e diferença, entre ego e alterego), não implica no desaparecimento do sujeito. Adorno considera que esse comportamento apenas faz o sujeito tensionar sua dialética interna entre subjetividade e objetividade. A subjetividade aparece como o caminho para a objetividade. Através desse esforço, através da experiência subjetiva da obra, pode-se ter, também, uma relação com o conhecimento e a crítica do mundo social.

A totalidade dessa experiência, fundamentada na crítica e contrariedade do sujeito, é positiva para os indivíduos enquanto seres humanos que aspiram à liberdade e à felicidade, à extinção das formas de dominação e opressão. A maioridade estética, através da crítica do gosto, da crítica do eu e da crítica da identidade, é, para Adorno (1970), uma forma de falar sobre a possibilidade da emancipação dos sujeitos. A crítica do eu é a esperança de "olhar apenas um pouquinho para lá da prisão, que ele próprio é" e para isto "o eu precisa, não da dispersão, mas da mais extrema tensão; isso preserva o abalo profundo, de resto um comportamento involuntário, da regressão" (ADORNO, 1970, p. 274). A crítica do sujeito é,

tal como a crítica do esclarecimento, interna, e não visa abdicar de ambos os projetos (individuação e emancipação racional), mas recuperá-las e impedi-las de caírem na barbárie.

3.4.4.2 Esclarecimento, Maioridade e Gosto – o ponto de vista kantiano

Em um texto breve intitulado "Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?", Kant (2005) afirma que o <<esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade>>, a qual, segundo ele, é ocasionada pelo próprio homem. Sendo assim, o esclarecimento é uma marcha rumo à maioridade. Por menoridade compreende a incapacidade dos homens de serem auto-determinados, de fazerem <<uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo>>.

Embora pareça, do ponto de vista histórico, uma vantagem tornar-se emancipado, Kant lembra que um dos grandes empecilhos à maioridade reside na preguiça e na covardia e lembra o quão cômodo é <<ser menor>>, principalmente quando se pode, através do dinheiro, fazer uso de terceiros para a consecução de determinados objetivos. Sendo assim, de um modo geral, essa comodidade tem a ver com o estabelecimento de intermediários em uma constelação de práticas, desde o próprio fazer até o mais simples processo de decisão, julgamento, escolha. Essa totalidade exprime como a mediação, o estreitamento da autodeterminação, contribui para que os homens permaneçam <<menores>>.

O problema não reside apenas nesse <<uso autodeterminado do entendimento>>, mas no fato de que a condição contrária << não usá-lo de acordo consigo próprio>> tem a ver com uma condição de heteronomia – a ausência de liberdade. Pois, para Kant, <<para o esclarecimento […] nada mais se exige senão liberdade>>.

Em um momento interessante do texto, Kant afirma que na esfera da ciência e das artes o controle por parte de terceiros não é tão intenso, uma vez que não existe um interesse (disputa de poder) tão grande como, por exemplo, no caso da esfera da religião. Mas há algo que pode ser trazido para o debate sobre o gosto, embora aqui, como se tenha lido, o esclarecimento refira-se ao uso do entendimento.

Kant diz que um dos grandes empecilhos à maioridade tem a ver com os esquemas abstratos herdados historicamente pelos indivíduos, ou seja, os preceitos, os dogmas e as fórmulas. Segundo sua visão, estes operam como instrumentos mecânicos e tendem a violentar o que há de mais intrínseco aos sujeitos – a liberdade e sua tendência histórica e natural para maioridade.

Se há a possibilidade dos sujeitos saírem do estado de heteronomia (ainda que haja fatores intrínsecos aos próprios sujeitos como a preguiça e a covardia) e entrarem num espaço de autonomia através do uso da razão; se a maioridade é a ultrapassagem da submissão a um governo que, do ponto de vista racional, é estrangeiro e avançar em direção ao autogoverno, tornando-se capaz de, por um lado, sobrepor-se às determinações sociais e, por outro, às determinações da natureza – as paixões, as inclinações, os vícios; se, enfim, a maioridade significa a capacidade de suprimir o máximo possível as influências estranhas ao sujeito no processo de decisão e ação, se ele deve ser a causa, princípio e o fim, ser o juiz de si mesmo, como não pensar, ainda que de modo análogo, a relação entre maioridade e gosto, principalmente do ponto de vista kantiano do gosto puro?

Já foi dito o quanto a <<crítica kantiana do gosto>> tinha a ver com um processo de deslocamento do gosto, enquanto faculdade de julgamento, da esfera da tradição para um espaço mais intersubjetivo. Kant afirma que não existem regras que determinem o gosto – logo, não pode ser uma fórmula, nem preceito, nem um esquema determinado a ser aplicado em todos os casos. Pelo contrário, é a própria <<indeterminação>> de qual seja o conceito a que ele corresponde que desencadeia, como já foi dito, o livre jogo das faculdades do entendimento e da imaginação. E, se o gosto não é algo preciso, delimitado e conhecido, tampouco pode ser ensinado, ou seja, transmitido do ponto de vista de uma educação racionalmente planejada.

Nesse sentido, pode-se, em alguma medida, associar a própria noção de gosto, em Kant, com a noção de maioridade. Pelo que foi dito, ele demonstra uma oposição à heteronomia: recusa qualquer herança das tradições em questão do gosto. Ao mesmo tempo, coloca a experiência subjetiva – o juízo estético é sempre subjetivo – como o eixo da experiência do belo. E, por fim, há o fato de que o gosto não pode ser transmitido do ponto de vista de uma educação convencional. Este último fator nos remete ao fato de que o gosto pode ser discutido, mas não disputado.

Além desses elementos que contribuem para a autodeterminação do sujeito e da esfera intersubjetiva de sujeitos livres, há outro aspecto: o gosto, em Kant, é o gosto puro. Ou seja, se a maioridade tem a ver com a autodeterminação do sujeito em relação às estruturas sociais (às tradições, que Kant recusa, e às finalidades utilitárias); se a maioridade tem a ver com a supressão dos poderes da natureza (da natureza externa e da natureza interna); como não ligar essas teses ao fato de que o gosto puro é, ele próprio, um julgamento que coloca em parênteses os interesses privados dos sujeitos, suas inclinações subjetivas e seus interesses objetivos? De fato, em Kant o próprio gosto, e sua possibilidade de universalidade, tem a ver

com a capacidade dos sujeitos de se colocarem em um horizonte acima do seu ser empírico, privado e, nessa medida, é uma forma de centrar-se somente em sua humanidade, acima de seus interesses e necessidades. Kant diz que a própria experiência estética só pode ocorrer após a supressão das carências, seja pela satisfação empírica, seja pela supressão delas através da autodeterminação. O gosto é, assim, manifestação de autonomia, de maioridade.

Isto pode ser percebido, por exemplo, junto à percepção de que, em Kant, a maioridade, na esfera da autonomia da subjetividade e da moral, tem traços semelhantes com a esfera da autonomia estética. A sua percepção do que é um sujeito autônomo é similar à de qual seja a obra de arte autônoma – e de como esta deve ser percebida. A subjetividade e a estética aparecem como estruturas análogas. A obra de arte autônoma deve ser autodeterminada, lei para si mesma, assim como deve ser o sujeito. Deve também ser fim em si mesmo, estar acima do prazer vulgar, não ser meio para nenhum fim e não ser causada por nada que lhe seja estranho: a arte deve ter como princípio a própria arte, assim como o sujeito ter como fundamento o uso de sua própria razão. A autonomia opera de modo semelhante na esfera estética e na esfera moral.

Sendo assim, ao menos nessa perspectiva, em Kant o gosto, gosto puro, enquanto expressa uma <<maioridade na estética>> parece, de um modo geral, positivo para a maioridade do sujeito. Como contrabalancear essa visão com a crítica que Adorno faz ao gosto, se Kant e Adorno visam a maioridade do sujeito? Entretanto, antes disso, é necessário mostrar mais um ponto de vista sobre a relação entre estética e emancipação do sujeito: a visão de Schiller.

3.4.4.3 Maioridade, Educação Estética e o Lúdico – o ponto de vista de Schiller

Uma das características da reflexão sobre a arte, principalmente pelos pensadores modernos, especialmente Schiller, é o de associar – e no caso deste pensador, positivamente – a dimensão estética com a esfera lúdica, através da noção de jogo, abertura à imaginação e de aparência estética.

Em sua famosa obra A Educação Estética do Homem, de 1794, Schiller (2013) argumenta sobre a importância da estética para a formação dos sujeitos e, por consequência, para a sociedade como um todo. Sua queixa incide, primeiramente, na cisão existente entre o mundo empírico, da experiência viva, sensível e material e o mundo abstrato, dos valores e imperativos, formal e racional – cisão hierárquica, em Descartes, com a sobrevalorização da razão em detrimento da sensibilidade, a qual influenciará inúmeros pensadores. Esta cisão,

percebe Schiller, exprime a própria cisão existente do ponto de vista econômico, embora sua explicação seja cultural.

Schiller distribui estes dois polos (o material-sensível e o formal-racional) em duas classes sociais. As classes mais baixas estão aprisionadas no Estágio de Necessidade, inscritas nos limites da guerra com a natureza externa e interna. Nesta condição, os sujeitos revelam "impulsos grosseiros e sem lei, que pela dissolução do vínculo da ordem civil se libertam e buscam, com furor indomável, sua satisfação animal" (SCHILLER, 2013, p. 33). Contrariamente, as classes altas – Schiller as chama de classes civilizadas – são detestáveis por, apesar de estarem emancipados frente às urgências naturais, serem "ainda mais repugnantes" e de "uma depravação do caráter" (SCHILLER, 2013, p.33). Não estão vinculadas ao Estágio da Necessidade, mas tampouco exprimem o verdadeiro Estado Político, que é o último a ser alcançado. A razão é que as classes civilizadas não realizam uma harmonia entre o sentimento e o entendimento. Elas, pelo contrário, exprimem a queixa que Schiller faz à sua época e à tirania da razão e do entendimento frente ao mundo da vida sensível, dos sentimentos, dos gostos. De um lado, está uma classe presa à sua dimensão natural, de outro, uma classe igualmente unilateral, presa à dimensão formal, mas que, segundo Schiller, está igualmente distante da liberdade, que é o objetivo da humanidade.

Esta polarização – detestável unilateralidade, para Schiller (2013) – exprime a condição do homem moderno. Seguindo as determinações naturais e as regras do capitalismo emergente, o utilitarismo e o egoísmo predominam. Além disso, o desenvolvimento conduziu a formas cada vez mais racionalizadas de organização social, política e econômica. Em contraposição à força da sociedade, na sua totalidade, Schiller lamenta o enfraquecimento dos sujeitos, dos indivíduos que, concebidos como potencialidades diversas, aparecem limitados e determinados por apenas aquele talento ou afazer que é condizente com as exigências da estrutura do trabalho, à qual são forçados a se submeterem. Sendo assim, além do problema da utilidade e do egoísmo – que estreitam o homem –, igualmente estão marcados pela fragmentação e pela destruição do potencial que lhes é inerente. O homem moderno é limitado, determinado e unilateral demais.

E, por fim, há relação existente entre Estado e Sociedade Civil. O primeiro exprime a unilateralidade da razão, das formas abstratas, a tirania da abstração. O segundo, de um modo geral, exprime o mundo da vida, dos interesses privados e da deterioração dos potenciais humanos. Schiller lamenta que o Estado e a Sociedade Civil não se harmonizem, que o mundo dos sentimentos, da experiência, não esteja em harmonia com as leis, com as estruturas mais amplas que organizam a vida. Por um lado, os indivíduos, presos à ordem

sensível, são incapazes de adentrar espontaneamente no mundo ético e político. Por outro, o Estado não é capaz de fornecer-lhes uma adequada formação que viabilize a transição do Estágio da Necessidade para o Estado Político. Pelo contrário, como um bárbaro estrangeiro, oprime a sociedade, impondo-lhe regras que os sujeitos não compreendem adequadamente, contribuindo para as contradições e desarmonias.

Se este é o diagnóstico que Schiller (2013, p. 23) dá de sua época e se, como disse, não pretende "viver noutro século, nem […] ter trabalhado para outro", então, propõe-se a pensar uma alternativa para a formação ideal dos indivíduos, erradicando a fragmentação, desenvolvendo seus potenciais de um ponto de vista mais abrangente e total, tentando suprimir a unilateralidade – seja do sensível, seja do racional –, e, desse modo, fornecer o caminho que conduz os homens do estágio inicial, o Estágio da Necessidade, em que o homem encontra-se quando não se emancipou das urgências naturais e da visão egoísta e interesseira, para o estágio final, o Estágio Político, em que os sujeitos se tornam capazes de um ponto de vista universal, sem que esta universalidade seja uma agressão àquilo que eles próprios são, do ponto de vista autônomo e livre.

Para estabelecer uma resposta, Schiller diz que há dois impulsos. O impulso sensível, esfera das sensações, desejos, sentimentos, da dimensão privada da experiência do sujeito, a própria vida, e há o impulso formal, que responde pela ação da razão, das leis, das formas. Schiller (2013, p. 60) diz que "enquanto o primeiro impulso constitui apenas casos, o segundo fornece leis". Todavia, percebe-se, como já fora dito, que o grande problema moderno é na conciliação destas duas forças, por assim dizer. De chegar à dimensão racional sem ter mutilado e destruído tudo que é sensível, de chegar a uma harmonia (o ponto de vista do todo social) sem ferir a multiplicidade (o ponto de vista da diversidade individual).

Schiller diz que o Estado é incapaz de fornecer esta transição, assim como a estrutura econômica. A sua alternativa, uma vez que há, por assim dizer, um abismo qualitativo entre os dois impulsos, é o estabelecimento de um terceiro, no qual ambos atuem. Este é o impulso lúdico.

Percebe-se que em Schiller há um telos, que leva do Estágio de Necessidade ao Estado Político, passando pelo Estado Estético, nos quais, respectivamente, atuam o impulso sensível, o impulso formal e o impulso lúdico. A grande questão, agora, é pensar qual é o significado do impulso lúdico, e o que ele tem que permite fazer do Estado Estético o caminho que conduz o homem do ponto de partida ao ponto final. A intenção de Schiller é explicar o desenvolvimento do homem a partir desse caminho, de chegar a uma adequada formação do homem que dê conta de explicar como ele pode sair do estado físico, em que o

homem sofre o poder da natureza, e chegar ao estado moral, dominando este poder da natureza, sem privar-se dela. Segundo seu argumento, é pelo estado estético que o homem primeiro exprime a ideal libertação do domínio da natureza e abertura para o mundo formal.

Este caminho é assim descrito por Schiller (2013, p. 43):

> assim também no homem ético, o conflito dos elementos, dos impulsos cegos deve ser primeiro acalmado, e a oposição grosseira há de ter cessado antes que se possa ousar favorecer a multiplicidade. Por outro lado, antes que se possa submeter sua multiplicidade à unidade do Ideal, é preciso que a autonomia do caráter esteja assegurada e que a submissão a formas estranhas e despóticas tenha dado lugar a uma liberdade decorosa.

Deste modo, Schiller espera que a razão se inscreva na esfera da multiplicidade, sem violentá-la, e a conduza à sua esfera, a formal, sem perdê-la no caminho. A seu ver, "o caminho para o intelecto precisa ser aberto pelo coração" (SCHILLER, 2013, p.46). Como foi dito, isto é possível pelo impulso lúdico, no reino da beleza, do jogo, da aparência estética. Vejamos como isto está encadeado.

O ponto que unifica estes elementos é o que Schiller chama de formação da sensibilidade. O problema da tirania da razão é não permitir aos sujeitos que se enriqueçam através da experiência, pois em Schiller o mundo sensível é fundamental para isto. Assim, o primeiro passo exige que a cultura permita máximo de contato entre sujeito e mundo, o máximo de experiência. Através da dimensão passiva da sensibilidade, da percepção, o sujeito se enriquece do ponto de vista da multiplicidade de fenômenos. Igualmente, deve-se viabilizar a força ativa da razão ao extremo, para que conduza a infinita (ideal) multiplicidade a uma unidade, a unidade da razão.

Desse modo, visa ativar ambas as dimensões, a passiva e a ativa, a sensível e a racional. Para Schiller (2013, p. 70) se o "impulso sensível quer ser determinado, receber o seu objeto", se o "impulso formal quer determinar, quer engendrar o seu objeto", "o impulso lúdico, então, empenha-se em receber assim como teria engendrado e engendrar assim como o sentido almeja por receber". No impulso lúdico, existe uma ativação de ambos os impulsos. Não chega a ser, na verdade, uma harmonia. Para Schiller, essa harmonia é ideal. Todavia, nessa ativação, nesse guerreamento, "ambos os princípios são, a um só tempo, coordenados e subordinados um ao outro, isto é, estão em ação recíproca" (SCHILLER, 2013, p.63). Desse modo, destrói-se a cisão e a unilateralidade ao abrir espaço para que ambos os impulsos operem.

Se é o impulso lúdico que realiza esse despertar total, como isto ocorre do ponto de vista da beleza, do jogo, da aparência estética?

Ora, como o próprio termo exprime, Schiller diz que o objeto do impulso lúdico é a beleza, a qualidade estética dos fenômenos. A beleza é como o jogo. Ela exprime a tensão entre o necessário e a liberdade. Não é mero acaso, pois tem regras. Não é pura determinação, pois há espaço para liberdade. Em um mundo marcado pela ênfase nos interesses privados – como a esfera do mercado e as disputas de poder – o jogo aparece como um espaço em que a prática instrumentalizada aparece neutralizada. O espaço do jogo é, apesar de suas regras internas, um espaço lúdico, livre, inútil, finalidade sem fim. O jogo aparece como sinônimo para aqueles conceitos fundamentais que compõem a estética autônoma em Kant. Ao mesmo tempo em que aparece como um mundo à parte, em que estimula o desenvolvimento das potencialidades, o jogo é, também, uma espécie de propedêutica para o Estágio Político, em que a dimensão formal é inerente, sem abolir a dimensão sensível do mundo.

A disposição estética concilia, assim, um espaço de indeterminação, afinal, não visa a fim algum, mas também um estado de maximização, no qual estão ativos os impulsos sensível e formal. Desse modo, rompe-se a unilateralidade que é a causa principal para a persistência dos homens em um estado não livre. Enquanto a energia dos sujeitos está indeterminada – ele permanece livre – e enquanto os impulsos permanecem ativos, ele torna-se total. Assim, a estética permitiria uma completa formação do sujeito, ao mesmo tempo em que melhor o conduziria do estado de necessidade para o estágio político. Afinal, para Schiller, o caminho à liberdade é o da beleza. Pelo jogo, pela beleza, pela aparência estética, os homens estão além da necessidade, libertam-se do poderio da natureza, ao mesmo tempo em que não recai na prática unilateral da sociedade de seu tempo. Uma forma de exprimir essa condição de não-determinação (a liberdade) é vista na atividade da imaginação. Schiller (2013, p. 115) diz que "nas asas da imaginação o homem abandona os limites estreitos do presente, em que o encerra a mera animalidade, para empenhar-se por um futuro ilimitado". A liberdade tem a ver com a emancipação frente à existência, àquilo que está posto, dado e que exerce influências sobre o sujeito – influências, mas não determinações.

A aparência estética é uma forma de emancipação frente à mera existência. Se a não-liberdade está na ligação submissa do homem ao mundo, na passividade da mera sensibilidade, no comportamento estético, segundo Schiller (2013, p. 119), "ele o coloca fora de si ou o contempla, sua personalidade se desloca dele, e um mundo lhe aparece porque deixou de ser uno com ele". Assim, a contemplação estética é já uma expressão de liberdade perante a realidade, é um estar além do meramente existente, do imediatamente dado, é uma

emancipação frente à realidade. O distanciamento, como manifestação de liberdade, pode ser percebido na esfera da sensibilidade. Schiller diz que a visão e a audição, ao manterem distância do objeto em relação ao tato e ao paladar (formas de contato material e de domínio), exprimem uma condição em que há uma força ativa do sujeito (o olhar e a audição) em direção ao objeto, um aprazer-se nessa relação, sem que haja uma proximidade e uma dominação, sem estar preso à existência. A distância aparece como fundamental no comportamento estético, assim como a necessidade da indeterminação – da ausência de finalidade – e da maximização das forças do impulso sensível e do impulso racional.

Desse modo, a aparência estética funda uma distância entre o que é real e o que não é (o que é jogo e o que não é), assim como funda uma relação de ausência de finalidade, exprimindo não uma impotência em relação ao mundo, mas uma autonomia em relação a ele.

Ora, se para Schiller o jogo é uma neutralização da práxis instrumentalizada, se visa uma harmonização entre o sensível e o racional, se tenta amenizar o peso do imperativo categórico kantiano atrás do impulso lúdico, se é uma forma de restituir aos homens a totalidade de suas potencialidades em clara oposição ao mundo que tende a fragmentar os sujeitos, se é, enfim, uma crítica da unilateralidade, seja da tirania da sensação ou do totalitarismo da razão, qual seria a razão para Adorno não ver no jogo – e aquilo que o liga ao gosto, enquanto faculdade estética representativa do impulso lúdico – uma forma de os sujeitos caminharem rumo à maioridade? Em que medida essa dimensão é contrária à finalidade da estética, em si, e à finalidade histórica, a da emancipação?

3.5 *Estética de Adorno como uma Dialética Negativa do Gosto*

Há três passagens fundamentais, na Teoria Estética de Adorno, no que diz respeito à questão da relação entre arte e maioridade.

A arte tem uma "necessidade histórica de […] atingir a maioridade" e ela "opõe-se ao seu caráter lúdico sem, no entanto, dele se desembaraçar de um modo completo" (ADORNO, 1970, p. 348). A terceira diz que "a emancipação do sujeito na arte é a da sua própria autonomia" (ADORNO, 1970, p. 222).

É preciso ponderar, assim, em que medida a maioridade estética é, igualmente, a maioridade do sujeito e, por fim, em que medida ela depende do caráter de jogo e em que medida precisa deste se livrar.

Com relação ao caráter positivo do lúdico, do ponto de vista adorniano, pode-se afirmar que ele reside na familiaridade entre a categoria estética do jogo com a crítica da

razão instrumental, uma vez que o jogo implica na neutralização da práxis imediata e do reino da utilidade. Além disso, como Schiller (2013) explicita, o jogo contribui para o distanciamento frente à realidade – comportamento congruente com o ponto de vista dialético – ao criar uma esfera específica, própria, diferenciada com relação à esfera prática. Ao dar elementos para a imaginação estética, contribui para a harmonização, através da ativação de ambos impulsos, do entendimento e da sensibilidade. E, por fim, Schiller exprime o quão importante é a estética para a verdadeira liberdade, sendo a estética – a aparência estética, o jogo, o enfeite – a primeira forma de afastamento do homem com relação ao mundo e, por essa razão, de emancipação frente a ele. Em todos estes pontos, o distanciamento é fundamental: o jogo é distanciamento em relação ao mundo; a imaginação é com relação à realidade existente; a aparência estética com relação ao utilitarismo e egoísmo. A distância entre o homem e o mundo funda a liberdade e anuncia a possibilidade de avanço real.

Sendo assim, por qual razão Adorno associa a dimensão lúdica da arte com a não-liberdade, isto é, com dominação e com a razão instrumental?

O principal motivo é o fato de que a razão instrumental não é, pura e simplesmente, a redução do mundo à relação meio-fins; a razão instrumental tem a ver, igualmente, com a identidade, o sempre-semelhante, àquilo que se assemelha à mitologia. O jogo, embora esteja aquém e além da imediatidade e da prática instrumental, por outro, Adorno (1970, p. 349) diz que "está em cumplicidade secreta com o destino, representando o peso mítico que a arte gostaria de lançar fora", afinal, "as formas lúdicas são, sem excepção, formas de repetição" (ADORNO, 1970, p. 348). Assim, diferentemente do argumento de que a arte aparece livre de qualquer finalidade, Adorno vê nela, quando fundada na dimensão lúdica, relacionada às formas de organização social opressoras. Com respeito a isso, diz que "o momento de repetição no jogo é a cópia de um trabalho não-livre, da mesma maneira que o desporto, forma dominante do jogo extra-artístico, lembra ocupações práticas" (ADORNO, 1970, p. 349).

Para Adorno, a dimensão lúdica da arte aparece como, em grande medida, associada à conexão entre indústria cultural, felicidade e hedonismo. Através da captura do gosto e da instrumentalização do momento lúdico, a indústria cultural torna possível tanto o hedonismo estético, a justificativa econômica para o consumo da arte, quanto o aprisionamento do sujeito em experiências repetitivas.

Embora o prazer tenha a ver com a satisfação de determinados desejos, segundo a sua visão, a indústria cultural é capaz de produzir prazer sem, de fato, realizar a verdadeira satisfação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). A exemplo da felicidade, a indústria cultural

afirma a necessidade – historicamente verdadeira, para os frankfurtianos – que as pessoas têm de sentir prazer e buscar experiências semelhantes àquilo (ou a própria) que se chama "felicidade". Todavia, ao mesmo tempo em que reconhece essa necessidade e essa busca, ela apenas instrumentaliza a relação entre desejo e prazer, sem jamais viabilizar a verdadeira satisfação. Adorno (1985) lembra que a instrumentalização desta relação é semelhante à instrumentalização da catarse feita pela indústria cultural.

Nesse sentido, a dimensão estética – o gosto, o lúdico, o jogo, o prazer – acabam operando como um nível complementar ao mundo administrado, que é o verdadeiro empecilho à felicidade.

Se o jogo é uma relação emancipada em relação à finalidade, ele aparece como a cultura emancipada do seu potencial crítico, por assim dizer. Ao esvaziar-se da relação a fins, o consumo esvazia-se do ponto de vista da satisfação – a finalidade do desejo – e torna-o padronizado segundo a forma e execução, a regulamentação do prazer através da administração do desejo. O jogo não mais como mero complemento à sociedade, mas como sua própria circularidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Um outro motivo pelo qual critica a dimensão lúdica da arte é o fato de que a redução da arte à dimensão lúdica é uma forma de a arte compactuar com a injustiça do mundo – a dor historicamente acumulada e silenciada. Adorno (1970) segue, em grande medida, a tese de Hegel segundo a qual, por um lado, a arte deve emancipar-se da diversão, e, por outro, deve ser uma forma de consciência sobre o sofrimento humano. Assim, a arte mais espiritualizada, em sua linguagem, é aquela que, ao mesmo tempo, recusa a felicidade e o colorido, aderindo ao negro, como consciência da infelicidade – ao mesmo tempo em que esta consciência aponta para o seu contrário, isto é, o desejo de mudança, de ir além do meramente existente, de não se harmonizar e se resignar. A intimidade entre arte e infelicidade lhe aparece adequada exatamente por negar atribuir qualquer sentido positivo ao mundo, recusar qualquer justificativa para o sofrimento existente. A arte não pode ser conformada.

Pelas razões apresentadas, embora o jogo seja importante para a arte, Adorno delimita sua importância e seu peso, direcionando-a menos para a dimensão do prazer e do lúdico, mas, através da dor, da infelicidade, do sofrimento, busca elevar a arte à esfera do conhecimento, da crítica, da verdade.

Mas se, em parte, é compreensível a delimitação do papel do lúdico e do jogo, uma vez que não está ligado ao conhecimento, à crítica e à verdade, todavia, em Schiller, a beleza, a aparência estética e o jogo exprimem o processo original da liberdade, da emancipação frente ao mundo e seu distanciamento. Qual a razão deste modelo de liberdade não ser

adequado à maioridade que Adorno visa propor? Qual a razão para se negar o projeto estético de Schiller, de viabilizar uma formação abrangente dos potenciais individuais, de reconciliar a dimensão sensível e a racional?

Não acredito que Adorno discorde das ambições de Schiller, nem que sua Teoria Estética esteja em clara oposição à Educação Estética, de Schiller. Adorno conserva do ponto de vista da constelação estes momentos que o projeto de Schiller associa, diretamente, à esfera do lúdico. Do ponto de vista adorniano, o jogo, o lúdico, o prazer são fundamentais à arte, mas são apenas momentos, e estão em conexão com as demais dinâmicas da arte, como, por exemplo, a sua famosa tese de que a experiência estética deve tornar-se filosófica. Todavia, acredito que a crítica que Schiller faz a sua época e que tenta remediar com sua estética não é oposta à crítica do esclarecimento, de Adorno, operada via estética.

Com relação aos momentos kantianos, Adorno (1970) não se desfaz dos elemento que respondem pela autonomia da arte: a distância entre sujeito e objeto, a defesa da arte como finalidade em si mesma, a recusa da arte em seu ser-para-outro, a negação do prazer estético quando inserido na sua dimensão culinária, de gosto totalitário, assim como a tese de que o gosto não responde a nenhuma regra pré-determinada e transmissível, o que implica em atribuir um importante papel à autonomia do sujeito, à exigência de que este esteja apto a julgar de um ponto de vista universal, acima dos interesses egoístas. Entretanto, há algo fundamental que Adorno não pôde trazer, de modo direto: é a associação entre gosto e experiência imediata como constituintes da arte e a consequente exclusão da relação entre arte e conhecimento. Igualmente, não pôde privar a arte do momento sensível, que Kant expulsa da esfera estética, com seu ideal de gosto puro.

O grande problema é que se a arte não responder a essa experiência sensível imediata – independentemente de qual seja seu fundamento, histórico ou transcendental – ela perde seu lugar histórico. Quer dizer, se ela é uma forma de conhecimento e não é, de modo algum, idêntica à ciência e à filosofia, é inevitável que esta relação com a verdade, com a crítica e com o conhecimento esteja para-além-dos-conceitos.

Um dos grandes problemas da manutenção do gosto – do ponto de vista da sua conexão com a imediatidade – é que, em Kant, o juízo estético não é determinado, como foi dito. E é exatamente a indeterminação que dá espaço e impele ao livre jogo das faculdades do entendimento e da imaginação. Do ponto de vista de Adorno e Horkheimer (1985), com o deciframento do esquematismo kantiano, a indeterminação desaparece e o gosto aparece privado dessa indeterminação – esteticamente positiva e economicamente perigosa – e se transforma em algo determinado, racionalmente planejado e administrado. Não se pode dizer,

inclusive, que do ponto de vista da <<imaginação que o jogo estimula>> a indústria cultural reproduza o jogo. Conforme foi dito, ele aparece como um esquema de experiência em que a relação entre desejo e prazer é circular, sem jamais alcançar uma satisfação, o fim do desejo, isto é, sua finalidade e seu esgotamento.

Sendo assim, a imaginação estética não ocorre do ponto de vista da indústria cultural. O gosto que opera nessa dimensão instrumentalizada está privado de seu potencial. Embora Schiller e Kant contribuam, embora não possamos medir precisamente, para a estética de Adorno, ele se vê na condição de condenar o gosto e jogo, devido à conexão de ambos com a administração, e na exigência de salvaguardá-los na esfera da arte, para não privá-la daquilo que, em alguma medida, a constitui.

Uma das possibilidades de manter a experiência imediata da arte salvaguardada reside exatamente no fato de que é exatamente a compreensão dessa experiência que é fundamental para o conhecimento do mundo.

Quero dizer, para Adorno (1970, p. 207), "estética significa a busca das condições e mediações da objectividade da arte", ou seja, a experiência estética, enquanto experiência imediata, é potencialmente a possibilidade de que os sujeitos, através dela, percebam que o mundo objetivo é, ele próprio, tal como a arte, mediatizado. Desse modo, a arte, ao abrir-se para a dialética e ao opor-se ao positivismo, também é uma possibilidade de arrancar o mundo social da sua cadeia de reificações. Afinal, toda experiência estética deve tornar-se filosófica.

Isto fica mais claro quando, por exemplo, Adorno (1970, p. 372) diz que "a pretensa experiência imediata […] depende de um momento que ultrapassa a pura imediatidade. A percepção das obras de arte seria aquela em que o que é mediatizado se torna imediato" e conclui, dizendo que "a ingenuidade é o objectivo, não a origem".

A experiência estética imediata não ocorre acidentalmente. Ela envolve uma série de pressupostos para torná-la não apenas possível, mas efetiva. Entretanto, esses pressupostos são feridos na cultura de massa, o que impede, por exemplo, de que eles possam experimentar esteticamente a arte autônoma e autêntica, restringindo-se à lógica culinária da cultura de massas. Falar que é um objetivo significa inscrevê-la no horizonte histórico e social, de uma formação, de algo que se deve produzir, e não há motivos para que todos não sejam igualmente capazes de realizar uma experiência assim, de perceber composições musicais complexas, por exemplo. A respeito disso, Adorno (1970, p. 142) diz que "só compreenderia a música quem a ouvisse com a mesma estranheza de alguém que nada soubesse acerca dela e com a mesma familiaridade com que Siegfried escutava a linguagem das aves". A inconsciência que opera na experiência estética imediata é paralela ao profundo conhecimento

que se tem dela. A imediatidade, embora enredada nas más mediações da sociedade administrada, ainda é um momento estético fundamental.

A arte é, assim, esperança de que, através da experiência imediata, que é o fundamento da experiência cotidiana, assim como da experiência estética, abra-se à análise, às mediações, à dialética. Toda a estética de Adorno é, direta e indiretamente, um ataque aos processos de reificação, ao mundo aprisionado na identidade (objetiva e subjetiva), em um "em-si" sem qualquer mediação, à hipóstase.

Ao revelar a captura do esquematismo kantiano, ainda que em uma linguagem abstrata e filosófica, Adorno queria falar sobre algo aparentemente ingênuo – a experiência estética – e como as mediações, que existem por trás de toda essa experiência espontânea e inconsciente, estavam de acordo com as estruturas de poder. Por essa razão, criticava a estética intuitiva, pois a seu ver "em todos os gêneros, a arte está penetrada de momentos intelectivos" (ADORNO, 1970, p. 108). A apologia à experiência imediata, se por um lado é verdadeira enquanto ideal, não é, para Adorno, a única dimensão inerente e constituinte da arte. Isso significa que ele tinha em vista os pressupostos históricos que tornam possível a experiência estética ideal.

Todavia, há algo interessante com relação ao gosto e sua relação com a possibilidade de uma maioridade estética, seja do objeto estético, seja do sujeito histórico, no próprio horizonte do conhecimento.

Em Verdade e Método (1986), Gadamer (1997, v. 1, p.82) cita Balthasar Gracián, afirmando que, para o mesmo, o "gosto, sensível, o mais animalesco e o mais íntimo dos nossos sentidos, já contém o ponto de partida da diferenciação que se realiza no julgamento espiritual das coisas". Assim, o gosto não é, pura e simplesmente, marcado pela dimensão identitária, pelo ajustamento, assim como não é simples natureza e animalidade. A passagem prossegue, dizendo que, "o diferenciar do gosto, que é, de uma forma mais imediata, o usufruir da receptividade e da rejeição, não é, pois, na verdade, um mero instinto, mas já mantém o meio termo entre o instinto e a liberdade" (ibidem, p. 83). O gosto está relacionado tanto com a dimensão da determinação (natureza) quanto da autonomia da escolha. O fato é que ele está ligado não apenas ao sabor – sua dimensão animalesca – mas também ao saber – à faculdade humana de perceber semelhanças e diferenças.

Ora, se o gosto é, por um lado, ligado à semelhança e por outro a capacidade de perceber diferenças, como ignorar a afinidade existente entre essa faculdade e a dialética negativa e a própria arte, naquilo em que ambas estão ligadas ao não-idêntico? Se o gosto é tanto sabor quanto saber, se está ligado tanto ao mundo sensível quanto ao mundo racional,

como ignorar a sua oposição à razão abstrata, dominadora? Se Adorno quis defender tanto o efêmero, o fugidio, quanto o não-idêntico, o diferente, por qual razão o gosto não pode ser trazido para sua estética? Se em Kant possui afinidades com a maioridade, que é uma exigência de Adorno, como recusá-la? Se em Schiller aparece como fundamental para a formação do sujeito autônomo, para a liberdade, para a emancipação coletiva, como ignorar seu potencial? Se, inevitavelmente, tinha de defender a experiência imediata como uma dimensão fundamental da arte, ainda que, a seu ver, a experiência estética deva se tornar filosófica, não seria o gosto um elemento importante? Se, por fim, o próprio Adorno (1970, p. 260) diz que "a grosseria do pensamento é a incapacidade de diferenciar na coisa […] e a diferenciação é tanto uma categoria estética como uma categoria do conhecimento", como negar a possibilidade de o gosto fundamentar esse conhecimento sensível, essa percepção que percebe semelhanças e diferenças, que une e separa? Não é o gosto afim à sua dialética negativa do gosto, ainda que esteja este ligado à identidade e, dialeticamente, à não-identidade?

A meu ver, Adorno estabelece sua Teoria Estética como uma dialética negativa do gosto: inúmeros de seus momentos estão lá, mas como constelação, não como uma totalidade, nem como finalidade exclusiva da experiência. É provável que a interdição do gosto seja semelhante à interdição da felicidade. A imagem desta não pode ser formulada, afinal, não se tem experiência dela. Eagleton (1993, p. 248) lembra que Adorno dá um passo além da estética tradicional, uma vez que nele o "que o corpo assinala em primeiro lugar […] não é o prazer, mas o sofrimento". E o gosto, naquilo que exprime uma harmonia das faculdades e dos polos sensível e racional, também deve ser interditado. A desconfiança em relação ao gosto é, em grande parte, uma desconfiança com relação a um contexto em que a arte deve manter-se negativa em relação a um mundo administrado. Ao mesmo tempo, se há uma afinidade entre o gosto e indústria cultural, e entre esta e a dominação a nível subjetivo e objetivo, compreende-se que Adorno tenha defendido aquilo que está para-além-do-gosto.

Com relação a essa interdição Eagleton (1993, p. 251) dá uma interpretação semelhante, embora não esteja se referindo à nossa investigação sobre a crítica do gosto em Adorno:

> a obra de arte suspende a identidade sem cancelá-la, aponta-a e rompe-a simultaneamente, recusando-se ao mesmo tempo a suportar o antagonismo e a oferecer uma falsa consolação. Esse movimento é assim um adiamento perpétuo, menos uma função de alguma condição ontológica da linguagem

> que da proibição judaico-cristã de se construir imagens do futuro político – proibição essa que, apesar de tudo, vale a pena ser lembrada

Além desse incessante adiamento – o que significa marchar rumo a isto, ainda que não se alcance e não se realize – Eagleton fala sobre o fato de que, em Adorno, não há uma unilateralidade, uma essencialização da identidade – a seu ver, há, sim, algo além da relação entre identidade e opressão, isto é, a possibilidade de pensar outra relação. Nesse sentido, como foi apontado, é possível ler a estética de Adorno como uma dialética negativa do gosto – embora a estética esteja sempre se esquivando a este momento e à promessa a ele associado: a reconciliação, a harmonização, a identidade. Talvez, o desejável retorno à beleza e ao gosto, como elementos básicos, mas não do ponto de vista de um retorno, de uma regressão histórica, mas da possibilidade de um contexto futuro em que a imediatidade estética exprima uma verdadeira conciliação do todo e das partes, do universal e do particular, do sujeito e da sociedade, pois a "imediatidade do comportamento estético é ainda apenas a imediatidade de um elemento universalmente mediatizado" (ADORNO, 1970, p. 246). A imediatidade exprime a transcendência da sociedade, e falar sobre o gosto do ponto de vista da identidade é falar sobre as dinâmicas sociais que tornam o imediato possível.

Tal como ele formula, com relação aos conceitos, parafraseando-o, pode-se dizer que o gosto deve ir além de si mesmo, que aponte para além da identidade, da imediatidade e do prazer subjetivo, que ele contribua para a percepção do que é diferente. Todavia, essa promessa é constantemente negada e sufocada na cultura de massas pela razão técnica e pelo pensamento identitário. O gosto encontra-se, assim, afirmado e interditado.

Nesse sentido, é preciso, agora, voltar-se ao objetivo último desta dissertação: quais os motivos pelos quais Adorno elabora defende a arte hermética? Qual a potencialidade da arte hermética em contradizer a razão instrumental e o pensamento identitário? Quais os seus limites?

Há muitos motivos para que se proponha um estudo da arte hermética, no interior do pensamento de Adorno: a ideia de que ela é, em grande medida, uma arte austera, que se coloca além do público e de seu gosto.

No capítulo seguinte, retomaremos inúmeros argumentos presentes neste capítulo, ainda que de modo indireto, mostrando a coerência entre o esforço de Adorno em distinguir arte e cultura de massas, além de sua crítica a determinadas estéticas – como a kantiana e a de Schiller –, das quais também se apropriou, ou com as quais está em acordo em inúmeros pontos.

4 A DEFESA DA ARTE HERMÉTICA

Aqueles que se debruçaram sobre a Dialética do Esclarecimento e aos grandes feitos da barbárie moderna, consequentes da razão dominadora, alguns – a maioria, talvez – deduziram, a partir da crítica nela presente sob o conceito de indústria cultural, a existência de um pedantismo, com forte teor elitista, nas defesas estéticas de Adorno, pela sua condenação do hedonismo subjetivista e à falsa liberdade, à falsa espontaneidade, que tornariam possíveis tanto o consumo de bens massificados quanto, por consequência, as progressivas taxas de produção, consumo e lucro.

Esta visão nos dá o primeiro indício para investigar a arte hermética, a qual é, em sentido muito geral, tomada como uma arte <<fechada>>, <<obscura>>, <<difícil>> e que exige um esforço maior por parte de quem a experimenta, uma vez que está mais associada à exigência de ser <<compreendida>> e <<decifrada>> do que destinada a <<ajustar-se ao público>>. As análises seguintes partirão desses indícios e o conceito do que vem a ser a arte hermética, ao menos em concordância com algumas passagens de Adorno, será construído através de uma constelação de ideias ao mesmo tempo em que expomos as razões pelas quais Adorno se aproxima desse, por assim dizer, estilo – não temos intenção de alcançar um conceito definitivo do que vem a ser a arte hermética.

O outro indício que torna esse objeto relevante – a arte hermética – é o fato de que não é incomum, e nem mesmo injusto, enquadrar Adorno na categoria de hermético. Entretanto, é comum que o sentido que se atribui a seu hermetismo seja negativo: alguns consideram fruto de um pedantismo e de uma erudição quase autoritária; outros o criticam devido a uma incapacidade de comunicar as próprias ideias. Deste modo, o hermetismo seria, senão um vão exercício de ornamento linguístico, uma linguagem mal elaborada e, se unirmos essa percepção à do próprio Adorno, seria o produto de um pensamento mal pensado, o que a distanciaria do conhecimento autêntico.

De fato, Adorno foi um defensor do hermetismo no plano da linguagem filosófica – e pretendemos expor em que medida também o foi no horizonte estético, das obras de arte. O que, às vezes, não se sabe, ora por desistência, ora por reduzi-lo à autoria da *Dialética do Esclarecimento* – dedicada à coleção fragmentária dos feitos da barbárie moderna – é que sua apologia ao hermetismo filosófico é fundamentada em uma crítica epistemológica à economia do conhecimento (sua produção, comunicação e "consumo") e à lógica da sociedade administrada. Ou seja, aprofunda sua crítica da razão instrumental como instrumento histórico

eficiente de produção e reprodução da dominação. Tudo isto – os fundamentos de suas posições –, entretanto, excede a *Dialética do Esclarecimento* e só o adequado aprofundamento no seu pensamento permite configurar a constelação de sua crítica e, neste caso em especial, das razões de sua defesa do hermetismo.

Ortega y Gasset (2008, p. 20), em seu ensaio *A Desumanização da Arte* (1925), disse que havia proposto "definir com a maior clareza possível a diferença de estilo entre a nova música e a arte tradicional", mas que, para sua surpresa, se "o problema era rigorosamente estético […], não obstante, percebi que o caminho mais curto até ele partia de um fenômeno sociológico: a impopularidade da nova música".

Preocupado com a divisão social no próprio público, entre aqueles que compreendem (uma minoria) e aqueles que não a compreendem (a maioria), Ortega y Gasset (2008) visava apontar como a autonomização da arte contribuía, ao exigir um distanciamento estético com relação à esfera da vida, para uma desumanização. O termo não exprime uma valorização, mas o fato de que, a ênfase na dimensão estética, ao promover um recorte entre arte e sociedade, contribui para que os elementos da vida prosaica, o que há de mais humano, torne-se irrelevante ou utilizado de acordo com as finalidades artísticas. Desse modo, a própria autonomização da arte exprimia um fenômeno, ao mesmo tempo, estético e social, um mediado pelo outro. A nova música era impopular e antipopular pois causava uma ruptura com o real, instaurando uma esfera estética, o que ocasionaria um mal-estar na maioria das pessoas, que eram movidas pela racionalidade prosaica.

Por outro lado, Jameson (1985, p. 11) questiona, no início de sua análise sobre Adorno, "a quem podemos apresentar um escritor cujo assunto principal é o desaparecimento do público?"; e, se isto nos importa do ponto de vista da defesa da arte hermética, a passagem seguinte, embora refira-se à obra de Adorno, igualmente nos fornece indícios que reaparecerão na análise da defesa adorniana da arte hermética:

> Que justificativa séria pode-se fazer para uma tentativa de sintetizar, simplificar e tornar mais amplamente acessível uma obra que insiste, implacavelmente, na necessidade de que a arte e o pensamento modernos sejam difíceis, a fim de preservarem sua verdade e vigor, pelas exigências rigorosas que fazem ao poder de concentração de seus participantes, pela recusa a toda resposta automatizada, em sua tentativa de despertar o pensamento entorpecido e a percepção embotada para um mundo real em estado bruto e totalmente desconhecido? (JAMESON, 1985, p. 11)

Esses indícios revelam que há uma conexão entre estilo, sua escrita, e epistemologia, o que vem a ser o conhecimento e a maneira pela qual ele deve ser transmitido. Desse modo, mostraremos como há essa conexão, ainda que não se trate ainda do horizonte estético, mas que, *como um dos indícios originais dessa pesquisa*, servirá, também, para dar uma visão mais abrangente da <<defesa do hermético>> em relação a Adorno.

Em seguida a essa exposição, iniciaremos a exposição da arte hermética, os argumentos a seu favor e, como consequência, iremos problematizar essa defesa, revelando algumas contradições e aporias. É, nesse sentido, uma reflexão sobre a relação entre arte e sociedade, tal como se expressa na relação mais manifesta destas duas esferas, a relação entre a obra e o público.

No final da defesa da arte hermética, levando em consideração o argumento de Jameson (1985, p. 22), segundo o qual, "para Adorno […] o nome dos artistas representam diversos momentos na história da forma, diversas unidades vividas entre a situação e a invenção, entre a contradição e aquela determinada resolução da qual brotam novas contradições", faremos uma breve análise, a partir da própria obra de Adorno, acerca da relação entre arte (arte hermética), sociedade (sociedade administrada) e Paul Celan, lírico hermético alemão, judeu, e que também experimentou o horror histórico do nazismo.

4.1 *Origem do problema: estilo e crítica social e epistemológica em Adorno*

Em referência a seu próprio estilo, Adorno (2003) elegeu o *ensaio* como uma das formas de escapar à ideologia presente na filosofia burguesa de seu tempo: a pretensão do sujeito de apropriar-se da totalidade por meio da redução do mundo à estrutura do pensamento. Assim, o ensaio seria uma crítica epistemológica a essa forma de conhecimento que, com uma essência totalitária e subjetivista, seria incapaz de assumir a insuficiência do pensamento, de admitir que haverá sempre *um algo* que excede a consciência do sujeito e cuja existência implica em contradizer o conjunto de conhecimentos já acumulados, o qual, por consequência, revela e estabelece limites do domínio do homem sobre o mundo.

A *Dialética do Esclarecimento* (1944), assim, tinha uma estrutura fragmentária, descontínua e densa por uma razão epistemológica e não por um simples ornamento ou equívoco. Adorno (2003) foi um crítico ferrenho do racionalismo cartesiano que tende a esquadrinhar o objeto, decompô-lo em partes simples e destas progredir, esquematicamente, para o mais complexo até se alcançar a totalidade do objeto – o conhecimento mais

abrangente possível estando, então, vinculado à ampliação do domínio do sujeito cognoscente sobre o objeto. Recusou, então, a se submeter a esta metodologia uma vez que ela fundamenta, mantém e aprofunda a distância entre sujeito e objeto de modo a instaurar uma prioridade do sujeito – a ilusão de sua autoridade intelectual sobre o mundo. Esta ilusão, dizia ele em concordância com Nietzsche, estaria relacionada com a impotência real do sujeito frente às condições históricas, cujo controle lhe escapava, restando ao sujeito reconstruir a ordem do mundo discursivamente, intelectualmente (ADORNO, 2009).

Para Adorno (2003) a razão instrumental invade inclusive a filosofia. Deste modo, recusou-se a perpetuá-la: quis suspender a dominação do objeto pelo sujeito ao estabelecer uma dialética entre duas formas de conhecer; a forma racional e a forma mimética. De modo simples, o momento mimético representa a liberdade do sujeito perante o objeto: o sair de si mesmo e mergulhar no outro, na alteridade, naquilo que excede o sujeito e não pode ser encaixado em esquemas que antecedem a experiência viva. Assim, a experiência filosófica autêntica seria o encontro com o ainda-não-conhecido, com aquele excedente que a filosofia burguesa quis aniquilar e que não poderia ser percebido pelo método racionalista, pois este se orienta para a reunião de regularidades ignorando fragmentos efêmeros da experiência.

Esta crítica ao conhecimento se estende e toca os fundamentos da sociedade administrada que recusa aos sujeitos a liberdade e a autonomia, bloqueando as possibilidades subjetivas que excedem as exigências/necessidades do sistema social: busca reprimir tudo aquilo que lhe é diferente, estranho, novo (JAMESON, 1985). Estes são os signos da "alteridade", do "Outro". Por esta razão, Adorno (1985) diagnosticou um empobrecimento na experiência dos sujeitos imersos na sociedade administrada: os indivíduos perdem a capacidade de pensar o Outro. A sociedade burguesa, por meio desse processo, impõe-se como segunda natureza – ela não é mais um ponto contingente no desenrolar da história. Surge, outrossim, como algo imutável, tornando-se semelhante à imagem do fim da história: não há espaço para algo novo; nenhuma mudança parece necessária ou possível.

Deve-se, assim, perceber que no estilo adorniano, por um lado, a forma de expor o conhecimento (de comunicá-lo) não esteve desvinculada da forma de conhecer (sua crítica ao método cartesiano e ao totalitarismo subjetivista) e que, por outro lado, também não desvinculou o que deveria comunicar (o conteúdo do conhecimento) da forma de expressá-lo: *forma* e *conteúdo* estão inter-relacionados, logo, a crítica efetiva de um determinado programa filosófico exige não somente a crítica de seu *conteúdo*, mas, ao mesmo tempo, da *forma* (ADORNO, 2003). Jameson (1997) lembra que o desenvolvimento de determinado estilo de

escrita filosófica esteve sempre relacionado ao desenvolvimento de um pensamento específico.

Para Adorno (2003), a linguagem (escrita) fazia, dialeticamente, uma apresentação do objeto e, por esta razão, deveria manter uma proximidade com sua realidade efetiva, ao invés de adequá-lo a esquemas abstratos de formulação (a metodologia cartesiana) que pouco tinham a ver com a situação efetiva do objeto no mundo. Adorno quis, através de sua própria linguagem, revelar a relação (a contradição) entre a composição linguística, que expõe o conhecimento do objeto, e o objeto de fato. Assim, o *ensaio* seria ele próprio um crítico radical exatamente ao enfrentar o dilema da filosofia: expor conceitualmente o não-conceitual e lidar com a contradição inerente à relação entre conhecimento (ordem das *ideias*) e realidade (ordem das *coisas*).

A não-identidade entre conceito e realidade não poderia ser suprimida em uma falsa identidade, unidade. Entretanto, para Adorno (2009), devia-se manter a utopia de que o conceito fosse além de si mesmo e assumisse sua razão de ser: não deveria repousar em si mesmo, mas orientar-se para o mundo, para o objeto do conhecimento, que contém aquele excedente que escapa à consciência e que lhe contradiz. Assim, a consciência perceberia, por meio da permanente contradição, sua insuficiência e abandonaria a tentativa de substituir a realidade – esta é sua crítica ao fetichismo do conceito, buscando romper sua autarquia, sua ilusão idealista de purismo (negação de sua origem objetiva) e pretensão de identidade com o mundo.

A linguagem é, para Adorno (2009), uma composição de vários conceitos, afinal, isolados referem-se de modo precário ao mundo, o que exige uma constelação de conceitos para contornar a insuficiência inerente a cada um. Logo, o próprio *ensaio* seria uma possibilidade refletir sobre os pressupostos epistemológicos, por meio da dialética entre forma e conteúdo, por meio do esforço da composição linguística, da exposição do conhecimento.

O ensaísmo, que é de onde provém boa dose do hermetismo de Theodor Adorno, sua linguagem sinuosa, dispersa, cheia de fraturas, era ela própria consequência de uma reflexão e tentativa de realizar a crítica de modo efetivo, de aproximar a realidade (para ele, ela própria era fragmentada, ao invés de unificada em uma lógica mental) e a linguagem (e o ensaio mimeticamente traria os fragmentos para o discurso). Sua crítica do primado da identidade e das pretensões totalitárias estendem-se, assim, ao próprio processo de escritura. A filosofia, e mesmo a sociologia, não podem prescindir da linguagem e da reflexão do processo de construção de conhecimento, em todo seu percurso, incluindo a composição linguística.

Deste modo, o hermetismo adorniano possui uma coerência crítica e epistemológica. Ele próprio se fez palco dessas reflexões e buscou revelar uma alternativa aos modelos hegemônicos. O ensaio, e com ele o hermetismo, trazia a possibilidade de captar o efêmero (irregular, que não se encaixa na construção do saber científico, regido por padrões), de ser palco da irrupção das contradições (lugar adequado para a persistência do pensamento dialético), da recusa à pretensão totalitária e da ilusão do primado do sujeito; enfim, espaço que admite a existência de um excedente, do Outro - temível por não se submeter ao domínio subjetivo.

Assim, espera-se ter exposto, ainda que introdutoriamente, a conexão entre estilo filosófico e crítica filosófica, trazendo a ideia de que há motivos, fundamentos, razões para que certo modo de escritura filosófica seja buscado, e que esta busca decorre de um programa de conhecimento particular.

Agora, ainda que alguns elementos se cruzem, trataremos da defesa de Adorno dessa dimensão no horizonte estético – e deixamos de sobreaviso que, a princípio, não se deve derivar a defesa da arte hermética de sua defesa do hermetismo filosófico. A exposição seguirá, como foi dito, o caminho da defesa feita por Adorno e, por consequência, das contradições, aporias e limites.

4. 2 *Defesa da Arte Hermética*

Foi dito, no princípio, sobre os indícios da defesa da arte hermética em Adorno. Antes de entrarmos nessa constelação, devemos ter em mente uma grande dificuldade: o estabelecimento de uma definição do termo <<arte hermética>>. Essa dificuldade, em parte, pode ser contornada pela constelação a ser desenvolvida a seguir. Assim, basta que partamos de uma noção inicial, a partir da qual todas as demais características vão se abrindo, e teremos uma definição mínima, que é mais operativa do que essencialista, isto é, não visa o estabelecimento de uma identidade pura, unilateral. Isto se mostrará inevitável, uma vez que, o ponto de partida é, exatamente, o fato de que a arte hermética é, em grande medida, a radicalização de um pressuposto da arte moderna: a distância entre obra e público. Seu fechamento, seu caráter obscuro ou misterioso, a dificuldade com que ela se abre ao leitor – se é que se abre –, sua exigência em ser decifrada. Tudo isto é consequência de uma categoria estética e sobre a qual já havíamos falado anteriormente – a distância – e sobre a qual mais será dito.

Sendo assim, tomemos a arte hermética como aquela em que se radicaliza a distância entre obra e público – e caberá, agora, mostrar as formas pelas quais essa distância é conseguida, as razões pelas quais ela é buscada e, assim, compreenderemos, no devido momento, o motivo de Adorno defendê-la.

4.2.1 O ponto de vista da não-comunicação

É inegável que, mesmo na arte não hermética, a linguagem poética e artística de um modo geral muito se afasta da linguagem cotidiana. E sem rodeios pode-se chegar a uma das características da arte hermética: a recusa à comunicabilidade ou sua incomunicabilidade.
Segundo esse argumento, na arte hermética, a linguagem suspende seu ser-para-outro e orienta-se sobremaneira para sua dimensão intrínseca, o "em-si e para-si" da linguagem artística. Igualmente, se opõe a uma finalidade socialmente prevista – a de que a arte venha em direção ao público. Por consequência, estabelece uma distância entre sua esfera e a esfera social dos fins práticos.

A arte hermética opera, dentro da teoria de Adorno (1970), a crítica do pensamento identitário e da razão instrumental exatamente através da suspensão da comunicabilidade. Esta é possível a partir do momento em que se equipara obra e público – a comunicação aparece como uma comunidade harmônica entre obra e público. A arte hermética, assim, renuncia à linguagem comunicativa e significativa em favor de uma linguagem reificada. Uma linguagem em que as palavras não possuem uma essência interior – o significado – mas que aparecem como emancipadas em relação a isso. A linguagem reificada é, assim, algo em si mesmo e não deriva nem se destina a nada além de sua própria existência.

Sendo assim, a ideia de que a arte tem <<algo a dizer>>, <<uma mensagem a passar>>, ter uma resposta à velha pergunta do público <<"o que isto quer dizer?">>, tudo isto exprime a relação entre linguagem comunicativa (e a ideia de sentido como finalidade de tudo que é linguagem) e o público.

Adorno (1970, p. 91) diz que "a comunicação é a adaptação do espírito ao útil, mediante a qual ele se integra nas mercadorias, e o que hoje se chama sentido participa dessa monstruosidade". Assim, por um lado, a linguagem comunicativa aparece como relacionada a uma finalidade prática – mercadorizada – tal como, por outro, exprime o peso da identidade – a adequação entre obra e público.

A suspensão do <<sentido da obra de arte>> não é definitivo. Adorno (1970, p. 333) diz, claramente, que a arte vive nessa tensão, que é o de situar-se "entre a recusa a deixarem-

se compreender e a vontade de serem compreendidas". Todavia, existe um outro argumento pelo qual suspenda esta categoria (o sentido): é o fato de que a arte hermética, ao recusar o sentido na esfera da linguagem, exprime algo histórico: o fato de que o mundo lá fora não possua sentido algum.

O sentido aparece em sua dimensão teológica: justificativa para a existência. Ou a arte existe para o público – seu destino – ou ela não possui um sentido. E se a arte não possui uma finalidade nem um destino semelhante a isso, qual a justificativa para que ela exista? Desse modo, deve-se perceber que a crítica do sentido opera tanto a nível histórico – o sentido da arte em meio a um mundo dominado pela razão instrumental – quanto a nível formal – a suspensão da linguagem comunicativa.

Se, por um lado, a arte deseja ser compreendida e, ao mesmo tempo, a isso se recusa, a arte hermética eleva essa tensão a um grau máximo: a relação existente entre hermenêutica e hermetismo.

Andrade (2008) lembra que a origem do termo *hermetismo* tem a ver com um deus grego – Hermes. Este era, dentre outras possibilidades, responsável pelas mensagens sagradas de Zeus. Além disso, estava relacionado a saberes esotéricos, secretos, a uma dimensão aberta a poucos. Disso pode-se deduzir tanto a relação entre hermetismo e obscuridade – sua conexão com conhecimentos esotéricos – quanto a afinidade existente entre hermetismo e hermenêutica. Afinal, Hermes seria tanto o deus do mistério quanto o deus da arte de decifrá-lo.

Essa relação é fundamental. Havia dito que, na linguagem reificada, a dimensão interior da palavra – se se supõe o significado como sua alma interior – está suspensa. Mas, ao mesmo tempo, foi dito que a arte é uma tensão entre o ser compreendida pelo público como é, também, uma recusa a isto. Por esta razão, Adorno (1970) lembra que uma das características de toda obra de arte é que ela seja enigmática e disso provém parte de sua ininteligibilidade.

Há dois pontos importantes sobre a arte como enigma. Primeiro, segundo a teoria de Adorno, o carácter enigmático das obras de arte não deriva de algo irracional, mas tem a ver, em um primeiro momento, com o momento racional do próprio fazer artístico – o uso de determinadas técnicas, procedimentos, métodos. É um exercício formal e, por isso, racional. Num segundo momento, o caráter enigmático da arte provém da própria dimensão histórica. É enigma porque aparece "como se houvesse resolvido o que na existência é enigma" (ADORNO, 1970, p. 147) e continua dizendo que "na instância suprema, as obras de arte são enigmáticas, não segundo a sua composição, mas segundo o respectivo conteúdo de verdade" (ADORNO, 1970, p.148). O segundo ponto refere-se à conexão existente entre enigma e

compreensão. Para Adorno (1970, p. 142) “quem se contenta com compreender algo na arte transforma-a em evidência, o que ela de modo algum é”. Desse modo, a dimensão enigmática não exige uma solução derradeira. Pelo contrário, a verdadeira resolução está ligada à compreensão da razão pela qual ele não é solúvel.

As obras de arte exigem a estranheza original – é fundamental que elas sejam assim, outro em relação ao mundo. Adorno (1970) chega a falar que a imaginação é o substituto mais perfeito e mais ilusório da compreensão, mostrando como mais do que a resposta é o problema que importa, a sua configuração.

A arte hermética – naquilo que ela tem de ininteligível – exprime uma coerência entre a crítica da linguagem comunicativa e a aparição da arte como enigma. Adorno diz que diante de um <<para que tudo isso?>>, devido à inutilidade da obra (ausência de finalidade, de sentido), as obras se fecham ainda mais, se tornam mais mudas.

Em síntese, em uma passagem Adorno (1970, p. 16) diz: “a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não-comunicação; eis precisamente porque elas se revelam como refractadas”.

A crítica à comunicação incide tanto sobre a crítica do primado da identidade quanto sobre a razão instrumental. Por esta razão, a arte hermética – através da suspensão da linguagem comunicativa e a irrupção de uma linguagem reificada ou mimética – aparece como positiva para Adorno. A incomunicabilidade, a seu ver, exprime tanto a autonomia da arte, perante a linguagem prosaica, quanto realiza uma crítica da sociedade existente de modo mais eficaz do que as poesias engajadas e didáticas.

4.2.2 O ponto de vista do desprazer

Diante da experiência do belo e da harmonia, a experiência da arte hermética aparece marcada não pelo <<prazer estético>>, mas, mais exatamente, pelo desprazer. Segundo essa linha interpretativa, a arte hermética aparece como o segundo momento da teoria kantiana: aquilo que está além do belo, do gosto, da harmonia, enfim, o sublime.

De um modo geral, interpretamos a teoria kantiana do belo como a identidade existente entre a estrutura do mundo – do objeto belo – e as faculdades do sujeito – que percebe o belo. Sendo assim, o belo é aquilo que está vinculado à harmonia, à ordem, à limitação. Como dissemos anteriormente, ainda que o sujeito não consiga determinar qual seja o fim do belo – o que desencadeia o jogo livre das faculdades do entendimento e da

imaginação – belo é aquilo que aparece conforme a fins, como se fosse feito para a humanidade, uma vez que se ajusta perfeitamente a ela. Sendo assim, o belo está ligado tanto à harmonia existente entre mundo e sujeito – uma espécie de reconciliação – quanto ao prazer desencadeado pelo livre jogo entre as faculdades.

Por outro lado, se o gosto é a capacidade de perceber e julgar imediatamente o belo, ele pouco diz a respeito do sublime. Este está ligado ao incomensurável, à imponência, à grandeza, e manifesta a desproporção física e intelectual existente entre o mundo e as capacidades do sujeito (ADORNO, 1970). Na experiência do sublime, evidencia-se a limitação das faculdades humanas, há uma incapacidade dos sujeitos de apreenderem formalmente o objeto; desse fracasso, que é a incapacidade da imaginação fornecer a unidade para a multiplicidade sensível, surge um desprazer relacionado à limitação humana; há, então, a percepção da desarmonia entre o subjetivo e o objetivo, diferentemente do que ocorre no belo. Entretanto, em Kant, esse desprazer dá lugar a um sentimento de prazer, que seria a forma verdadeira do sentimento do sublime. Este prazer está ligado à apresentação das ideias da razão: Deus, liberdade e imortalidade da alma (FREITAS, 2006).

Adorno (1970), todavia, interpreta o sublime via "não-reconciliação", naquele primeiro momento de desprazer, da desproporção (não-identidade) entre sujeito e mundo. Assim, o sublime persiste, não mais com referência a um mundo transcendente, incomensurável devido ao abismo existente entre o entendimento humano e a infinitude transcendental. O problema em Adorno é uma dialética entre sujeito e objetividade e que tem a ver, exatamente, com a irrupção do não-idêntico – aquilo que excede a consciência e, diferentemente da harmonia que desencadeia o prazer na experiência fundada no gosto, causa desprazer, pois não se encaixa no entendimento e percepção do sujeito.

Como argumentamos sobre a maioridade estética, a experiência estética realiza uma crítica da subjetividade enquanto identidade e, ao mesmo tempo, possível agente interno da opressão (ADORNO, 1970). O sublime aparece como esse momento desprazeroso em que a não-identidade revela os limites da dominação do homem sobre o mundo – não somente sobre a natureza, mas, inclusive, sobre a própria obra de arte como um representante da alteridade.

A arte hermética, por sua vez, está intimamente ligada a essa dimensão negativa do sublime. Assim, após sua crítica do gosto, podemos ressaltar como, em Adorno, o sublime aparece como uma categoria estética importante (mostrando como os elementos kantianos persistem em sua estética). A seu ver, com o declínio do belo formal, há uma ascendência do sublime – o não-idêntico, não-reconciliado. E, se em Kant o sublime aponta para uma transcendência, para Adorno (1970, p. 96), no sublime – o que o aproxima da arte hermética –

“a sua transcendência é o seu discurso ou sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exatamente, com uma significação truncada ou velada”. A desproporção entre subjetividade e objetividade decorre da própria linguagem, de uma linguagem fechada que transcende o sujeito, que está além e aquém do comunicativo. Diferentemente da reconciliação que ocorre na constelação – belo, gosto, harmonia – o sublime emerge como “necessidade de a arte não triunfar sobre as contradições fundamentais, mas de as combater em si até o fim” (ADORNO, 1970, p.223).

Assim, a obra de arte hermética, enquanto não-idêntica à consciência do sujeito, é concebida pelo signo da <<alteridade>>, o que força o sujeito a avançar, a ir além de si, do que já possui em sua consciência no momento da experiência. Isto somente é possível caso ele realize o momento de sair-de-si e mergulhar no outro, uma relação mimética, pois é a partir dela que ele percebe a contingência (limitação) de sua consciência (FREITAS, 2006). O desprazer manifesta a crítica do sujeito, percebido em suas falsas autodeterminação e autossuficiência. Na sua incapacidade de compreender a obra imediatamente – uma vez que ela excede sua consciência – revela sua impotência e, por consequência, faz a crítica da dominação do sujeito sobre o objeto, assim como da fragilidade de sua identidade. A subjetividade é contingência histórica, não onipotência transcendental.

Desse modo, a crítica do sujeito e sua dissolução, possível pela estética, não é, de modo algum, a do sujeito transcendental abstrato e ideal: é a do sujeito histórico, da inverdade de seu ser-em-si e ser-para-si. A pureza da identidade – da subjetividade – é desmentida: o sujeito (corpo-consciência) não é i-mediatamente manifestação da subjetividade. Aí penetra um excedente de mediações que o conforma. A crítica do sujeito regride à gênese, onde a liberdade é possível: negar o atual estado de coisas e afirmar a possibilidade real de mudança. A lembrança de que a subjetividade não é natureza, não é pura, é homóloga à lembrança de que a ordem existente não é natureza, nem acidental. Essa é a transcendência possível. A lembrança, através da experiência estética, das determinações históricas sobre o sujeito e da dimensão histórica da ordem existente. A crítica incide sobre os processos de reificação.

A transcendência é, enfim, a ruptura do fatalismo do ser-assim-e-não-de-outro-modo, seja da ordem existente, seja da subjetividade. E nisso participa o sublime, a arte hermética e outras formas que estão em relação não-opressiva com o não-idêntico e o não-reconciliado.

Assim, a arte hermética associa-se não somente ao desprazer – não-identidade e não-reconciliação entre obra e público – mas também à esfera do conhecimento – o combate das contradições em si. Além disso, opõe-se à experiência imediata e à redução da arte à esfera

sensível – a arte hermética radicaliza o deslocamento da arte da esfera do gosto para a esfera do conhecimento.

A arte hermética também aparece como um enigma àquele que se propõe a experimentá-la. É uma arte fechada, obscura e nada familiar. Do ponto de vista da relação de poder <<dialética entre objeto e sujeito>> a arte hermética promove, por um lado, uma defesa da objetividade estética – da obra frente ao público – e, por outro, a exigência de uma participação maior do sujeito.

O fato é que na arte hermética aquele que a experimenta deve desempenhar um papel diferente da passividade (ADORNO, 1970). Primeiro, segundo a objetividade estética, a obra aparece como algo que não pode ser dominado pelo sujeito – ela lhe escapa e não se adequa à sua subjetividade. Segundo, a partir do momento em que está fechada a seu entendimento e é um enigma que exige sua solução, impõe ao sujeito uma atividade que tem a ver com sua própria dinâmica e estrutura interna – como são os jogos – e, nesse aspecto, envolve uma submissão do sujeito às suas próprias exigências. Terceiro, como já foi dito anteriormente, essa imposição não implica em uma inversão dos polos – substituir a dominação do sujeito sobre o objeto pela autoridade do objeto sobre o sujeito. Na verdade, essa imposição é, como foi dito, a própria possibilidade da maioridade do sujeito, pois é crítica da subjetividade e da objetividade, que está inscrita no sujeito. Na arte hermética tem a ver com a própria solução do enigma – o conteúdo de verdade para o qual ela aponta.

4.2.3 O ponto de vista da técnica

Em grande medida, a opacidade das obras de arte herméticas está relacionada com a sobredeterminação da técnica sobre outros elementos como no caso do conteúdo. Nessa relação, a arte hermética aparece como aquela em que a dimensão intraestética do trabalho artístico é elevado ao quadrado em detrimento de outras exigências – como a de ser feita para o público, tal como a técnica opera na indústria cultural. Mas não é somente em relação ao público que a sua dimensão histórica – o fato de ela ser algo produzido – realiza um afastamento e uma imersão em sua própria esfera. Esse procedimento é, por outro lado, historicamente condicionado: o fato de que a arte moderna torne problemático o próprio conceito de arte, de obra, de estilo, de gênero; enfim, o fato de que há uma abertura para formas diversas e a ausência de uma essência ou um conceito fixo a ser alcançado (ADORNO, 1970).

A técnica, ou o conjunto de procedimentos artísticos através dos quais determinados materiais são objetivados na obra, se torna fundamental exatamente por isto, por ser aquilo que, na ausência de um conceito a ser alcançado, determine a obra de modo preciso, produz uma coerência entre as partes e o todo da obra, aquilo que, segundo Adorno (1970), é responsável pela qualidade objetiva da obra. A técnica é fundamental em uma época de, como diz Bourdieu (Cf. 1996), anomia estética – abertura para uma pluralidade de possibilidades sem qualquer sobredeterminação de normas. A técnica é aquilo que permite a autonomia da obra, sua organização interna, faz da arte finalidade em si mesma – ser algo produzido, fechado em si mesmo, multiplicidade e unidade. Adorno (1970, p. 245) lembra como Kant havia expresso que, paradoxalmente, "pela sua tecnicização, que as ata incondicionalmente às formas funcionais, as obras de arte entram em contradição com a ausência de finalidade". Enfim, é a dimensão mais prosaica, o labor, a técnica, o procedimento, a racionalidade, que torna possível a autonomia da arte, aquele <<em-si e para-si>>, na linguagem filosófica, sua emancipação frente à utilidade.

Na arte hermética, a linguagem, em geral, a partir do momento em que há uma ruptura dos artistas com a linguagem comunicativa em prol de uma linguagem reificada, é uma linguagem ligada à técnica. Em muitos casos, liga-se à arte hermética um profundo conhecimento da linguagem, a nível artístico e histórico. Esse conhecimento, tão ligado à dimensão técnica, é, ao mesmo tempo, ligado à dimensão mágica – a sonoridade, a textura, o peso (FRIEDRICH, 1991). A linguagem, que funciona como algo em si mesmo, como coisa, é tanto produto da racionalidade quanto abertura para sua esfera mimética, uma ocorre através da outra. A esse respeito, Adorno (1970, p. 154) comenta que nas "obras modernas abandonam-se mimeticamente à reificação, ao seu princípio de morte […] os arautos da modernidade, Baudelaire, Poe, foram como artistas os primeiros tecnocratas da arte".

A técnica é tão fundamental para o fazer artístico em uma época de <<anomia estética>> que, se por um lado o enigma da obra de arte brota do seu afastamento em relação à ordem social das práticas, por outro, a solução do enigma está ligado, exatamente, à técnica. Vejamos duas teses. Primeiro, Adorno (1970) diz que a diferença entre o que ouve os iniciados e o que ouve os não-iniciados circunscreve o caráter enigmático. Segundo, diz que a técnica é responsável pela dimensão mais determinável do enigma das obras de arte, ou seja, "a técnica possui o carácter de chave para o conhecimento da arte" (ADORNO, 1970, p.240). O que liga estes dois argumentos é o fato de que na arte, mesmo aquilo que a liga mais intimamente à história (a verdade, o conhecimento, a crítica), a dimensão intraestética é uma chave fundamental, mais especificamente, a técnica em sua dimensão artística, sua linguagem,

seus procedimentos. O melhor caminho para experimentar a obra, compreendê-la, conceber e solucionar seu enigma tem a ver com o momento racional, intelectual e não puramente sensível.

Na arte hermética a dimensão, por assim dizer, <<espontânea>>, ligada ao imaginário da <<inspiração>> e, por isso, aquém da dimensão prosaica do trabalho e dos procedimentos artísticos, são subdeterminados. É uma arte, na maioria das vezes, consequente de uma extrema racionalidade, de uma técnica apurada e extensiva, a um processo consciente de elaboração – a escolha das palavras, o empenho em purificar a linguagem de sua dimensão lógica e comunicativa, sua condução para a dimensão mimética e reificada, na investigação de conhecimentos necessários para esse procedimento, enfim, a arte aparece análoga à ciência. Aliás, o próprio termo estético de *técnica* é familiar ao da ciência. Segundo Adorno (1970, p. 240), "o nome estético para o domínio do material, técnica, termo herdado do uso antigo que situava a arte entre as actividades artesanais, é de data recente no seu significado atual" e continua dizendo que "veicula as características de uma fase em que, por analogia com a ciência, o método surgia como independente do seu conteúdo". A técnica é tanto conhecimento adequado à arte quanto necessário para sua produção autônoma.

A linguagem mais técnica e reificada também é a mais autônoma, em certo sentido – pois aqui a linguagem torna-se <<em-si e para-si>> e adia, o máximo possível, o seu <<ser-para-outro>>, sua absorção pelo sujeito.

Nessa ênfase da técnica dentro da esfera da arte – assim como da racionalidade em detrimento da irracionalidade – deve-se lembrar a tese de Adorno (1970) segundo a qual a arte é tanto fait social quanto autonomia: tanto mercadoria, algo a ser produzido segundo determinados procedimentos materiais, quanto algo que contém um <<a mais>> em relação à sua facticidade – o seu ser outro em relação ao mundo, o estar separado. Fica claro, agora, como um se dá através do outro, ou seja, que a autonomia depende da dimensão produtiva da arte, assim como a dimensão produtiva da arte – aquilo que a torna arte e não simples artesanato – depende da sua dimensão autônoma – o seu conceito, ainda que seja aberto e impreciso.

Assim, a importância da técnica – e da racionalidade – apontam para uma dimensão da estética que se contrapõe à estética intuitiva – ao menos à ilusão de que a intuição é algo universal e imediato. Para Adorno (1970), é o conhecimento anterior que permite a experiência imediata. A imediatidade não é uma garantia e a arte é mais mediata, exige mais do sujeito, quanto menos este conhece sua linguagem, quanto menos detém os conhecimentos

dos procedimentos artísticos. Além disso, uma vez que a arte está ligada ao novo, a experiência do estranho tende a ser cada vez maior e adequada à dimensão estética.

A arte hermética exige um momento importante: a participação racional do sujeito; assume o pressuposto histórico da experiência imediata (o conjunto de saberes que realizam a mediação do imediato), impõe uma suspensão, por consequência, do gosto, e aponta a arte para a dimensão do conhecimento – seja o conhecimento intraestético, seja o conhecimento histórico, ambos, enigmas a serem concebidos e resolvidos. A arte hermética, enfim, radicaliza a dimensão fait social da arte, do seu ser feito, produzido, ao mesmo tempo que revela o quanto a autonomia da arte está ligado a essa forma de produção específica.

Enfim, o deslocamento da linguagem comunicativa para a linguagem reificada – em torno do qual se reúnem estes problemas – tem a ver com a sobredeterminação da técnica sobre a inspiração – o irracional, acidental. Basta lembrar a afinidade existente entre inspiração – no plano da produção – e comunicação – no plano da recepção. O artista aparece como alguém que, de fato, tem uma mensagem a passar – uma mensagem, talvez, que ele tenha herdado de uma esfera sagrada e que ele tem a missão de traduzir à humanidade.

Deve-se lembrar, também, que é nesse distanciamento operado pela arte – através da sua autonomia – que é essa dimensão racional, técnica, autônoma da arte que a liga à autoridade. Adorno (1970, p. 29) diz que, “nas obras mais autênticas, a autoridade, que outrora deviam exercer sobre as gentes as obras cultuais, tornou-se uma lei formal imanente”. A arte hermética – naquilo que está ligada, mesmo no imaginário, ao pedantismo, ao elitismo contra a cultura de massas – reflete uma condição social e histórica precisa: o fato de que alguns possuem o conhecimento adequado e outros não, como percebeu Ortega y Gasset (2008). Reflete, também, o fato de que alguns são “iniciados” e outros não, ou seja, exprime aquela relação entre autoridade e arte hermética como um conjunto de conhecimentos esotéricos, fechados. Mas aqui essa dimensão fechada, o fato de as obras estarem abertas a uma minoria, tem a ver com um evento histórico específico: o fato de que ao mesmo tempo em que a arte caminhou para sua autonomização frente à sociedade e ao público, este foi, por outro lado, privado de sua emancipação, de sua maioridade. Do ponto de vista histórico, as pessoas foram se tornando menos capazes da arte devido a uma sociedade marcada pela razão dominadora. E, além disso, a última razão pela qual a arte está ligada à autoridade, e nisso principalmente a arte hermética, é o fato de que, segundo Adorno (1970, p. 101), “as obras de arte […] obrigarem à reflexão”. Diferentemente da estética do gosto, intuitiva, a arte hermética aponta para aquela dimensão negligenciada e que Adorno busca resgatar: o momento racional, intelectivo, não-imediato. Ao mesmo tempo em que faz isto, salvaguarda a

relação entre arte e conhecimento. A autoridade provém da própria autonomia da obra e da possibilidade ou não de experimentá-la segundo suas próprias exigências. Afinal, “assim como o não-especializado não compreende os mais recentes desenvolvimentos da física nuclear, assim também o profano não apreende a pintura ou a música modernas muito complexas” (ADORNO, 1970, p. 263-264).

Além da autoridade que a arte hermética impõe sobre o público que não a compreende adequadamente, existe o fato de que ela é uma arte em que a dimensão <<leve, divertida>> é subdeterminada pela <<seriedade, profundidade>>. Entretanto, para Adorno a profundidade não tem a ver com a existência de um <<abismo interior>> no qual se deve mergulhar, mas é, em seus termos, <<uma categoria objectiva das obras>>. As obras são profundas ao assumirem dentro de si as contradições – como o sublime que as integra em si, e as mantém irreconciliadas. Mas a maior irreconciliação que a arte encerra é o fato de que a reconciliação estética não produz a reconciliação real, ou seja, que as obras de arte não produzam nenhuma mudança histórica, embora afirmem que isto seja possível. Essa é a maior contradição, para Adorno.

Entretanto, além dessa dimensão dialética da profundidade, existe o fato de que a arte hermética não é uma arte de divertimento, um passatempo, um descanso. Não é, também, uma arte colorida, nem uma arte na qual as pessoas possam projetar suas vidas. É opaca, densa, pesada. Não permite distrações nem superficialidades. Exige uma atenção e concentração que nem todos estão dispostos ou capazes de empenhar; às vezes, nem possuem tempo necessário para tal. Diferentemente da cultura de massas em que uma série de músicas operam como pano de fundo – a atmosfera – para suas obrigações; que filmes e livros que servem como consolo para o cansaço diário, uma fuga; a arte hermética aparece como uma arte fria, assexuada – praticamente nenhum teor sensual – e mais intelectual que sensível. A arte hermética interdita o prazer vulgar. Não que ela seja o ideal de arte, para Adorno, mas ela reúne uma série de exigências da arte de um ponto de vista extremado, de repensar o reino da ausência de finalidade (a estética, o jogo, etc.) como algo que está além do complemento à sociedade capitalista, como uma experiência que não existe para confortar os sujeitos às contradições da ordem existente.

4.2.4 O ponto de vista da autenticidade

Em certo sentido, os três aspectos anteriores – a incomunicabilidade, a interdição do prazer vulgar e a ênfase na técnica – foram desenvolvidos segundo uma perspectiva: o da

autonomia da obra de arte e da distância aberta entre ela e o público. A distância aparece como positiva para a autonomia estética.

De modo inesperado, tais aspectos são, ao mesmo tempo, trabalhados segundo uma outra interpretação: a supressão da distância. Nesse caso, não se fala em autonomia da obra de arte, mas, mais especificamente, em autenticidade.

A noção de autenticidade possui, segundo Adorno (2008), uma acepção relativa à moral burguesa. Com o enfraquecimento das grandes ordens de sentido – normas religiosas e as normas formais – o conceito de autenticidade aparece como a exigência de que os sujeitos sejam aquilo que eles de fato são – estejam de acordo com uma suposta essência interior. Assim, é tanto um dever – ser aquilo que é – quanto uma verdade – ser idêntico a si mesmo –, afinal, a verdade é, exatamente, essa unidade, correspondência entre o sujeito e sua essência. Nessa unidade entre – dever e verdade – aparece algo como a liberdade: ser aquilo que sua essência exige, estar de acordo consigo próprio. Assim como o gosto, essa noção de autenticidade corre o risco de colocar como puro – a essência interior – algo que é derivado de processos históricos. Inexiste o *ego puro*, uma essência transcendental, anterior à história, segundo sua perspectiva. Todavia, Adorno ainda fala sobre sujeito, individuação e liberdade – a possibilidade de que o singular venha a se efetivar, embora esse processo seja condicionado pela própria sociedade – embora na sociedade administrada este processo seja retardado ou bloqueado.

O fato interessante é que, se para Benjamin a autenticidade (em sua acepção estética) é destruída a partir da produção industrial em larga escala, para Adorno a autenticidade (em sua acepção moral) aparece como ligada a um contexto em que, diante da fungibilidade universal, do império da troca e da identidade, os sujeitos possuam algo de único – um último resíduo de liberdade. Todavia, o autêntico é apenas uma ilusão do ser-em-si, do ser puro e anterior à sociedade. Para Adorno (2008), o autêntico é uma espécie de fetichismo – sob a aparente unicidade, originalidade, pureza, o que há é a universalidade, a padronização e a mediação. Do ponto de vista social, o autêntico é apenas uma amnésia sobre o fato de que a sociedade antecede o sujeito, como disse Durkheim. O fato de que a subjetividade é história sedimentada. Sob a aparência do único, do original e do puro – imagens da liberdade do sujeito – há a sociedade. Para Adorno, a acepção moral da autenticidade está ligada à filosofia da interioridade, do fechamento do sujeito perante o mundo, a oposição intransponível entre "mundo interior" (reino de liberdade e onipotência) e "mundo exterior" (reino da necessidade e impotência). Em última consequência, a autenticidade é a hipóstase da interioridade como aquilo que antecede tudo ou, ao menos, aparece como uma esfera sagrada, inviolável pelas

estruturas de poder. Sua afinidade com a ordem existente é, como Adorno (1970, p. 136) escreve, o fato de ela "criar um tipo antropológico que, por dever e quase voluntariamente, executasse o trabalho assalariado de que precisa o novo modo de produção e a que constrangem as relações sociais de produção". Nesse sentido, retoma algumas teses de Weber, desenvolvidas em *A Ética Protestante e O Espírito do Capitalismo*, segundo a qual o protestantismo colocava o mundo interior (a fé) acima do mundo exterior (das obras). Desse modo, toda a impotência (exterior) era recompensada por uma onipotência (interior).

O estranho é que a arte hermética estabelece e constitui duas esferas, em relação à obra. Seu interior escondido, enigmático, obscuro e cifrado e o exterior – como aquilo que aparece ao sujeito. Ao mesmo tempo, estabelece também a cisão entre interior e exterior como sublimação da esfera privada e da esfera pública. Para Adorno (1970, p. 336), "a separação do público e do privado é, apesar da sua monstruosidade ideológica, um dado também na arte, de tal modo que nada poderia modificá-la que não se conecte com o seu carácter de dado". O interior e o exterior estabelecem, na relação entre arte e sociedade, uma relação similar àquela que existe entre a esfera privada e a esfera pública.

Ora, se a arte hermética estabelece uma cisão entre interior e exterior, em correspondência à própria estrutura social, e faz da interioridade algo positivo, uma vez que ela, na radicalização da sua distância frente ao público fecha-se contra ele, cindindo a própria obra em duas esferas (uma que nada diz, voltada ao público, e outra que tudo esconde) – como a filosofia da interioridade e a acepção moral da autenticidade – deve-se, então, questionar até qual medida Adorno realmente defende a arte hermética, uma vez que ela é conforme a uma dimensão da autenticidade que ele critica – a hipóstase do espiritual frente o material (o mundo interior como anterior ao mundo exterior).

Todavia, na *Teoria Estética*, Adorno redimensiona o valor da autenticidade a partir da sua concepção de obra de arte autêntica (provavelmente, no esforço de exigir da arte mais do que sua autonomia). Se na acepção moral e na sua afinidade com a filosofia da interioridade o "interior" aparece como algo puro em absoluta distância em relação ao "exterior", reificando ambas as dimensões e destruindo as mediações e relações sociais constituintes – tanto da interioridade quanto da exterioridade –, na acepção estética de Adorno (1970), a autenticidade vai além do distanciamento estético: autenticidade é mímesis, semelhança, imitação, alienação no outro. A autenticidade da obra de arte hermética não é medida pelo que responde sua autonomia (a distância em relação ao público, o abismo de uma interioridade fechada às massas). A autenticidade da obra de arte hermética tem a ver com aqueles três pontos – a suspensão do sentido, o desprazer como não-reconciliação e com o império da técnica. É o

formalismo estético presente na arte hermética (sobredeterminação da forma sobre a mensagem, sobredeterminação da forma sobre o gosto do público, sobredeterminação da forma através do ostensivo desenvolvimento das técnicas artísticas). Como o formalismo estético, tão afim à autonomia estética, justifica a autenticidade da arte hermética, e sem referir-se, essencialmente, à distância, mas sim à semelhança?

O principal elemento da arte hermética é a questão da sobredeterminação da forma sobre os demais elementos – a função comunicativa da linguagem, a finalidade social do seu ser-para-outro, em relação ao público, e, por fim, o centramento da forma como única finalidade da arte. A técnica é o momento racional da arte, aquilo que dá forma e é, nas palavras de Adorno (1970, p. 165), "organização objectiva de tudo que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente". A forma estética – derivada em grande medida do momento técnico e racional da obra – tem a ver com o processo de transformação, do deslocamento dos objetos da experiência para a obra de arte. Nesse sentido, representa – tanto a técnica e o momento racional quanto a forma estética – uma autonomia da produção artística em relação à ordem existente. Quanto mais autônoma, maior a capacidade de transformar, de dar forma, de elaborar; desse modo, a liberdade em relação ao mundo é, também, a possibilidade de dominá-lo. A liberdade estética é já dominação. Para Adorno (1970, p. 64), "nas formas, a crueldade torna-se imaginação: extirpar algo do vido, do corpo da linguagem, dos sons, da experiência sensível". *A autonomia da obra é relativa à sua capacidade de dominar através da técnica*.

De igual modo, a obra de arte – enquanto um todo – é a constituição de uma harmonia entre o todo e as partes. A técnica – no processo de composição da obra – é responsável por esse processo de unidade da variedade. Essa totalidade, por sua vez, estabelece uma harmonia que é semelhante à harmonia da sociedade administrada: o peso do todo sobre as partes. Ainda que a arte seja, para Adorno (1970), o modelo que melhor expressa a unidade positiva entre as partes e a totalidade, ainda assim, ela está manchada por esse elemento pernicioso: a imposição de uma harmonia. A dominação ocorre inclusive no processo de composição da obra, afinal, se a forma é a linguagem coerente, ela é, ainda que indiretamente, a sedimentação dessa violência que a técnica exerce.

Na arte hermética, mas não somente nela, o momento racional aparece como superior ao momento irracional, espontâneo – àquilo que está associado ao humano, como a inspiração, a mensagem, os sentimentos do eu lírico, etc. A arte formal não tem algo a dizer, não tem mensagem a passar. Ela é, segundo esse ponto de vista, inumana – ou desumana, em Ortega y Gasset (2008). Não está em comunidade com o público – é incomunicável.

Entretanto, essa dimensão não-humana da arte está ligada à sua capacidade de pôr em suspenso sua função comunicativa e de pôr em suspenso sua adaptação ao público – suprimir o sentido. A arte hermética é opaca aos sujeitos e está fechada a eles. Não é uma arte feita para os humanos, se se entende isso do ponto de vista de uma comunidade universal e transcendental do que é o humano e a qual todos pertencem desde sempre. Ao mesmo tempo em que está privada de sua linguagem comunicativa, a linguagem torna-se reificada. Adorno (1970, p. 138) fala que, uma vez que não se pode mais se comunicar, a linguagem das obras de arte é um "falar através das coisas, da sua forma alienada e mutilada", que "a forma adequada que são recebidas as obras de arte é a da comunicação do incomunicável, a emergência da consciência reificada" (ADORNO, 1970, p. 222), que "exime-se do domínio da representação da alma e transita para uma expressão do que nenhuma linguagem pode significar" (ADORNO, 1970, p. 76).

Ora, se a autonomia da obra de arte é relativa à sua capacidade de dominar o mundo empírico através da técnica, de impor uma coerência à diversidade; se a obra de arte – embora nem todas – é uma totalidade harmônica; se sua linguagem é uma linguagem humana, alienada; em que medida a autonomia estética produz uma verdadeira distância entre a esfera da arte e a esfera social? Qual a distância existente entre a arte hermética e a sociedade administrada, tão criticada por Adorno? É exatamente a isso que se refere o conceito de autenticidade – ele tem a ver com essa semelhança entre a arte e a sociedade e que ocorre, paradoxalmente, através da autonomia estética.

Para exprimir a autenticidade da obra de arte hermética, poderíamos voltar a algo intrínseco às obras de arte: o fato de que elas são enigmas. Adorno (1970, p. 148) diz, "sob este aspecto, o carácter enigmático das obras não é o seu ponto último, mas toda a obra autêntica propõe igualmente a solução do seu enigma insolúvel". A autenticidade da arte hermética tem a ver com seu enigma. A melhor forma de estabelecer a adequada compreensão é perguntar, exatamente, qual o enigma que ela exprime e o que a torna insolúvel.

Adorno (1970, p. 62-63) era consciente da relação existente entre arte moderna e sociedade administrada – neste caso, arte hermética e sociedade administrada. – e diz que a "reconciliação como acto de violência, o formalismo estético e a vida irreconciliada formam uma tríade".

O fato de a forma encerrar um enigma a coloca, também, em ligação com a história – o conteúdo de verdade. Deve-se, então, formular a pergunta: se há um enigma na obra de arte hermética, se ela aponta para sua solução, embora insustentável, se, ao mesmo tempo, sua autenticidade se manifesta através do modo como ela está mergulhada na história, como,

então, compreender a arte hermética do ponto de vista da forma - que é, ao mesmo tempo, história sedimentada?

Para Adorno (1970), a arte hermética (refere-se especificamente à poesia hermética) possui seu nascimento no final do século XIX; do seu ponto de vista, a poesia hermética é considerada como aquela em que a técnica, domínio do material estético, aparece como conscientemente radicalizado. Em sua reflexão sobre esse estilo, considera Paul Celan, poeta alemão contemporâneo do próprio Adorno, como a figura mais importante. Em uma passagem breve aponta qual é, então, a contradição inerente à arte hermética, àquilo que ela responde.

Nas palavras de Adorno (1970, p. 354), "este lirismo está impregnado da vergonha da arte perante o sofrimento, que se subtrai tanto à experiência como à sublimação" e continua dizendo que "a linguagem do inanimado torna-se a última consolação da morte privada de sentido. A transição para o anorgânico deve [...] reconstruir nas obras fechadas a via que conduz do horror ao silêncio". E se a "tarefa de uma filosofia da arte não é tanto escamotear o momento incompreensível à custa de explicações [...] mas compreender a própria incompreensibilidade" (ADORNO, 1970, p. 382), qual o sentido – histórico e social – da arte hermética, ou melhor, se as contradições históricas estão sedimentadas na forma, o que há por trás da arte hermética?

A referência mais direta é a experiência história do totalitarismo nazista. O silêncio da arte hermética seria, assim, consequência do horror histórico – em um mundo privado de sentido e no qual a própria experiência do sofrimento se torna insustentável do ponto de vista do discurso, da linguagem, do entendimento, a arte irremediavelmente se fecha, se cala. A arte hermética é, assim, linguagem silenciosa que deve, para manter-se à distância do horror histórico, pôr em suspenso qualquer comunicação com a ordem existente, assim como interditar determinadas representações – o absurdo como sofrimento irrepresentável.

A esse respeito – da lírica hermética alemã – Gadamer (2010) se dedica a responder em que medida é verdadeira a pergunta <<Os poetas estão emudecendo?>>. A seu ver, embora seja verdadeira a relação que Adorno aponta entre lírica hermética e o horror histórico, o silenciamento, a natureza da incomunicabilidade dessa lírica reside – ponto de vista que o próprio Adorno percebe segundo a tese da regressão da subjetividade – no fato de que a maioria daqueles que se dedicam a ler faz uma leitura superficial, passageira, breve. Sendo hermeneuta, e defendendo a possibilidade da compreensão, mesmo para aqueles indivíduos privados dos elementos necessários para a experiência estética adequada, Gadamer se empenha em lançar luz em inúmeros textos de Celan, mostrando em que medida é possível

propor leituras e interpretações razoáveis, enfim, compreendê-los. Assim, afirma que "a questão não é a constatação de que os poetas estejam emudecendo, mas antes saber se os nossos ouvidos ainda são sutis o suficiente para ouvir" (GADAMER, 2010, p. 394). Gadamer trabalha sobre a possibilidade da hermenêutica, Adorno, não apenas em cima dessa possibilidade, mas igualmente do movimento histórico por trás da emergência da *linguagem reificada*.

Não acredito que Adorno faça da compreensão – embora necessária – a finalidade exclusiva, quando se trata da arte hermética. Ao invés meramente propor respostas, quis dar espaço para o ininteligível, para aquilo que não aspira à comunicação, à harmonia entre obra e público. A incomunicabilidade é, ela própria, um elemento próprio da arte hermética, é ela própria uma dimensão estética e histórica importante, junto ao esforço de compreensão e solução de seus enigmas.

Mas, ao mesmo tempo em que está relacionada ao silêncio – como a escuridão da linguagem e ao emudecimento dos poetas – a arte hermética é também linguagem que fala a partir do inanimado, através das coisas, da própria consciência reificada. Desse modo, não é pura e simplesmente silêncio que respeita o sofrimento histórico, nem apenas segredo dito em voz baixa, que se deve ouvir atentamente. Ela é a última possibilidade de comunicação. Afinal, se a própria subjetividade está encerrada e limitada pelas estruturas sociais, se não há um sentido histórico para a ordem social (uma justificativa verdadeiramente racional), os sujeitos estão privados da possibilidade de se comunicarem espontaneamente. Toda comunicação espontânea, imediata – aquilo que teria origem na interioridade, na alma – está marcado pela razão instrumental, pelo horror histórico, pelo ajustamento. Diante de um contexto histórico em que as experiências são invadidas pela instrumentalização, só resta a linguagem das coisas, pois a própria subjetividade tornou-se reificada. A emergência da consciência reificada é, junto com a dimensão da linguagem como silêncio, aquilo que aparece na linguagem da arte hermética.

Todavia, foi dito, anteriormente, que essa linguagem reificada provinha da autonomização da obra frente ao público, da sua emancipação frente à linguagem comunicativa; aqui, do ponto de vista da autenticidade, ela provém, igualmente, da técnica, mas não como distância estética frente ao mundo, mas como mímesis da ordem existente.

A linguagem reificada, do ponto de vista da autonomia, é emancipação frente ao público, distanciamento frente à comunicabilidade, ruptura com a esfera do gosto e do prazer, ênfase na dimensão intraestética da arte em detrimento das demais finalidades sociais. A linguagem reificada, do ponto de vista da autenticidade, está intimamente ligada com o

império da técnica, da racionalidade dominadora, com os processos de reificação e alienação. Como isto ocorre e em que medida isto não é a própria destruição da esfera da arte e de sua linguagem?

A técnica exprime a relação existente na esfera da arte com a esfera social – o fato de que ela é fait social e autonomia. Entretanto, ela não é apenas a dimensão autônoma – técnicas e procedimentos artísticos – ela é, também, racionalidade dominadora, como foi dito: é um conjunto de procedimentos que determinam o conteúdo, que se apropriam deste, transformam-no de acordo com determinadas finalidades; neste caso, a elaboração da obra de arte. A arte é também esfera produtiva e não está imune à racionalidade dominadora e instrumental. De fato, ela não possui um fim exterior a ela, é inútil e se opõe, nessa medida, à razão instrumental. Por outro lado, ela é também identidade – a obra aspira à identidade consigo mesma, e diferença em relação ao mundo, ou seja, deseja tornar-se coisa em si mesma, reificar-se. Afinal, embora a arte possua autonomia, ela só é autônoma relativamente e através da própria sociedade – através da divisão do trabalho material e intelectual e do fetichismo da mercadoria. O "ser-em-si" e o "ser-para-si" representam dois momentos da autonomia frente ao "ser-para-outro". Mas o "ser-em-si", identidade da obra consigo mesmo e alteridade em relação à ordem existente é, segundo Adorno (1970), tanto ideologia quanto um processo de reificação.

O "ser-em-si" da obra, sua identidade consigo mesma e alteridade em relação ao mundo, como é defendido pela "arte pura", é ideológica por ignorar as mediações históricas: primeiro, a divisão entre trabalho material e trabalho espiritual; segundo, o fato de que existe uma prioridade entre a dimensão material e a dimensão espiritual, ou seja, entre a ordem das coisas e a ordem das ideias (ADORNO, 1970). Para Adorno – materialista – o espírito se enriquece e se desenvolve – e sua própria autonomia se dá através desse processo – através da experiência da alteridade, no caso, o não-idêntico (a ordem material). As ideias não existem por si próprias, o espírito não é essência transcendental. Sendo assim, nenhuma obra de arte, pois são também espírito, independe das condições históricas. Adorno (1970, p. 155) chega dizer que "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"; sendo assim, a arte pura é verdadeira em afirmar sua autonomia – autonomia relativa e graças à ordem existente – mas é falsa ao ignorar as mediações – as estruturas sociais que tornam possível a autonomia da obra; como o acúmulo de técnicas, a separação entre trabalho material e trabalho intelectual, o fetichismo da mercadoria, etc.

Nesse sentido, a obra de arte pura – aquela que é idêntica a si mesma e alteridade em relação ao mundo – é, na verdade, semelhante ao próprio mundo, mas semelhante através da distância que estabelece em relação a ele. Assim, através da autonomia estética – entendida como ênfase nos procedimentos e técnicas artísticas em detrimento de qualquer finalidade que não a própria elaboração da obra – chega-se à autenticidade: o fato de que a obra de arte essencialmente técnica é, monadologicamente, mimese da sociedade administrada (ADORNO, 1970).

Como já foi dito, *a reconciliação como acto de violência, o formalismo estético e a vida irreconciliada formam uma tríade*; a arte hermética (em sua autonomia e autenticidade) não é pura alteridade em relação à ordem existente; também não o é o formalismo estético pura alteridade em relação à razão instrumental; nem é a obra de arte em relação à sociedade administrada. Embora não seja unilateral, está enredada nas contradições fundamentais de seu tempo. Para Adorno, é exatamente isso que marca positivamente a autenticidade. As obras de arte autênticas são historiografia inconsciente da sua época e é exatamente isso que permite dizer que "analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenadas" (ADORNO, 1970, p. 103), pois a história sedimentada na obra de arte aparece na própria forma estética, tal como a sociedade administrada reaparece, aparentemente inesperadamente, na arte hermética – a princípio, símbolo da arte pura e distante da razão instrumental.

Segundo essa concepção da forma, e principalmente da tensão entre arte moderna em geral e sociedade administrada, Adorno (1970, p. 266) diz: "eis porque, também no plano social, a situação da arte é hoje aporética. Se diminui a sua autonomia, entrega-se ao mecanismo da sociedade existente; se permanece estritamente para si, nem por isso deixa de se integrar como campo inocente entre outros". Assim, a arte mais radical é, ao mesmo tempo, em suas palavras, mercadoria absoluta– quanto mais a técnica aparece como emancipação da estética frente às finalidades exteriores ao mesmo tempo mais ainda torna a obra de arte algo semelhante às mercadorias, algo de fabricado, de reificado, coisificado. A indústria cultural, embora afirme o caráter mercadológico dos bens culturais, o alcança através da negação de sua radicalidade estética; é exatamente através da integração da dimensão estética à racionalidade econômica. A arte autônoma e autêntica, pelo contrário, é pela racionalidade estética, pelo uso de suas técnicas e procedimentos. O problema não reside em que ela seja mercadoria e que se reifique. Para Adorno, as obras de artes são mercadorias e estão reificadas a partir do momento em que entram no circuito do mercado. O problema reside na

lógica da produção e na lógica do consumo, os quais, como vimos, possuem dinâmicas diversas nas duas esferas (artística e cultura de massas).

Se a linguagem poética se abre à comunidade com o público, torna-se cúmplice da sociedade administrada; se a linguagem poética fecha-se à função comunicativa, igualmente se assemelha à ordem existente, como aquilo que é opaco aos sujeitos; se a técnica artística exprime a autonomia frente às finalidades sociais, por outro, ela exprime o fato de que a autonomia das obras de arte é já sua própria reificação; se a arte fecha-se ao prazer e silencia em respeito ao sofrimento humano, por outro, ela nada pode em sua autonomia estética fazer para a transformação do mundo, afinal, sua autonomia é distanciamento, é impotência; se ela ignora a história da qual faz parte, é ingênua e ideológica; se se entrega à história, às contradições de seu tempo, tampouco pode operar uma transcendência em relação a este, ou uma transcendência que seja, de fato, diferente.

A tese de Adorno segundo a qual a obra de arte não pode oferecer um ponto de vista exterior à sociedade implica em dizer que a própria autonomia da esfera da arte, seu afastamento em relação ao mundo, é, em grande medida, o mesmo afastamento operado pela sociedade frente às exigências dos sujeitos – uma totalidade abstrata, opaca, fechada. A arte é autônoma e mesmo autêntica através da própria estrutura social. É isto o que torna a forma estética uma dimensão relevante não apenas para a reflexão filosófica da arte, mas, principalmente, para a dimensão histórica e social da arte, inclusive, daquilo que há de mais importante para a estética moderna: sua autonomização.

***

Sendo assim, esperamos ter alcançado nosso objetivo: apontar em que medida Adorno defende a arte hermética e quais seus limites; igualmente, esperamos mostrar o significado de Paul Celan, no horizonte da teoria de Adorno, uma vez que ele exprime o significado da emergência da arte hermética, ao menos, no contexto histórico alemão. E, por fim, esperamos ter mostrado em que medida a reflexão sobre a arte hermética depende da crítica do gosto (da ideia de que a estética adorniana opera uma dialética negativa do gosto), da leitura estética da indústria cultural (na qual tentamos apontar em que medida a estética foi instrumentalizada e como Adorno buscou salvaguardá-la) e, não menos importante, de como esta defesa depende da compreensão adequada dos problemas históricos relacionados ao esclarecimento, como a racionalidade instrumental, o pensamento identitário, a sociedade administrada e a formação da subjetividade burguesa.

CONCLUSÃO: ESTÉTICA E ESCLARECIMENTO

Se há uma sentença famosa na qual se pode embasar a multiplicidade dos debates aqui desenvolvidos, e que pode nos apontar uma unidade, apesar da variedade, é a passagem que diz, ainda na Dialética do Esclarecimento, que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor.

Quando alguns leitores e intérpretes da Escola de Frankfurt observam a forma pela qual Adorno visa problematizar e solucionar os problemas diagnosticados na esfera da sociedade administrada; quando, então, fazem da arte um bem irrevogável, sem problematizar em que medida ela é, histórica e teoricamente, diferente da sociedade que a produz; quando, enfim, fazem da Estética um lugar seguro; quando tudo isto acontece, muitas vezes, ignora-se em que medida a estética foi instrumentalizada pela racionalidade técnica e pelo pensamento identitário e, não menos importante, muitas vezes ignora-se que a Estética é uma disciplina surgida no seio do Iluminismo, no século XVIII, como uma forma de a razão lidar com o mundo sensível, efêmero, o mundo dos sentimentos.

Deste modo, a problematização da dimensão estética precisou ocorrer tanto na esfera da cultura de massas, na medida em que instrumentalizou determinados elementos da arte, assim como, igualmente, precisou ser, ela própria, problematizada, do ponto de vista do esclarecimento, na esfera da razão e de seu projeto histórico.

Não apenas o mito já era esclarecimento, nem apenas a ciência regredira à mitologia. A Estética (o pensamento estético) é igualmente Esclarecimento. Por esta razão, ela lida, não apenas com a arte e com a sociedade, no enredamento de uma através da outra, mas, especialmente, no horizonte do projeto histórico que ela é: a realização da liberdade, do ponto de vista do sujeito e do ponto de vista coletivo. A Estética não exprime mecanicamente um projeto moderno, não há uma estetização vulgar em Adorno. Adorno retoma os problemas herdados do esclarecimento moderno e da estética moderna, teve de lidar não apenas com o ponto de vista kantiano e de Schiller, mas, igualmente, com os avanços que Hegel operou, e com os retrocessos da indústria cultural. Adorno considera a Estética destinada a tornar-se emancipada – a realizar a maioridade estética.

Se a Estética é Esclarecimento, em que medida foi possível ligá-la e preservá-la do ponto de vista da indústria cultural, como uma esfera em que a estética foi instrumentalizada? Como Adorno realizou seu programa estético do ponto de vista do esclarecimento, como acolheu a reflexão sobre seus elementos regressivos?

A esfera da arte não é um reino puro no qual bastaria estar e todos os problemas seriam resolvidos. O ponto de vista da Estética de Adorno não é propriamente a conciliação, logo, a estetização não seria, nesse sentido, a resolução das contradições históricas. Sua Estética está marcada pela dinâmica da dialética negativa.

O elemento que conduziu à extrema tensão a dupla face (instrumentalização da estética e estética como emancipação), aporias fundamentais da relação entre Estética e Esclarecimento, foi a categoria do gosto. Deste modo, era preciso problematizá-lo, concebê-lo no horizonte das contradições históricas e apontar para sua potencialidade. A maioridade estética, tal como concebemos, ocorre através de uma experiência estética em que o gosto opera segundo a lógica da dialética negativa, assumindo dentro de si, da subjetividade, a crítica que Adorno exigia do próprio pensamento esclarecedor: crítica da identidade, do sujeito, como agente interno da opressão. Se a maioridade estética é paralela à maioridade do sujeito histórico, a possibilidade de problematizar o gosto e apontar para alternativas, mesmo sem haver garantias de sucesso, deveria estar no horizonte do possível. A arte hermética apareceu como uma possibilidade positiva para essa experiência, embora não deva ser concebida como um esquema mágico a ser aplicado a bel prazer. Sua potencialidade é relativa ao pensamento teórico de Adorno, desde os diagnósticos presentes na sociedade administrada até chegar à sua defesa, atravessando os problemas inerentes à estética, instrumentalização, por um lado, e emancipação, por outro: acolher dentro de si a reflexão sobre seus elementos regressivos e emancipatórios.

A Dialética do Esclarecimento, de Adorno e Horkheimer, ao constatar a égide da racionalidade técnica, impeliu inúmeros estudos posteriores para a reflexão sobre a dominação do ponto de vista do ajustamento entre meios-e-fins. Nessa perspectiva, as relações de poder são geralmente enquadradas ou na relação entre natureza e sociedade ou na relação entre sociedade e indivíduo. Todavia, a linha interpretativa que se desenvolveu, que conduziu a leitura de sua obra, focou-se, em grande medida, no problema do pensamento identitário, cúmplice da razão instrumental. A supremacia da identidade também é um mecanismo do esclarecimento – identificar, classificar, conhecer. A perspectiva da identidade nos conduziu à centralização do problema nos sujeitos.

O sujeito burguês é identidade que deve impor unidade à multiplicidade. Semelhante à necessidade de autoconservar a vida, de prolongá-la, semelhante ao medo que está ligado à finitude de toda criatura mortal, há o medo de perder a identidade, e isto é social por excelência, como no caso do gosto. A formação da subjetividade burguesa dos indivíduos lhes

impõe a necessidade de manutenção de um padrão, a conservação do “mundo interior”, a identidade, a exigência de permanecerem os mesmos, transcendentes em relação ao fluxo histórico, ao mesmo tempo em que são impelidos a destruir tudo que lhes é diferente e, por esta razão, tudo que lhes contradiz e lhes torna contingente – ser em meio a diversidade.

Essa linha de investigação nos direcionou à reflexão dos processos de internalização da opressão, da reprodução voluntária e mascarada da dominação. Tratamos disto, especialmente, na perspectiva do gosto – pois nosso objetivo principal era pensarmos os motivos históricos e artísticos da defesa da arte hermética, especialmente, no horizonte da emancipação.

O gosto, do ponto de vista estético, aparecia, em Kant, como a faculdade de julgar imediatamente o belo, como uma experiência imediata, marcada pelo prazer subjetivo e que, como constituinte da esfera estética, afastara a arte de sua relação com a verdade, com o conhecimento e com a crítica. A arte, embora emancipada com relação à finalidade prática, aparece reduzida à sua dimensão sensível. Adorno percebe com relação ao funcionamento do gosto uma afinidade com a instrumentalização da estética na indústria cultural.

Desse modo, defendemos o gosto como o “princípio de equivalência”, o “primado da identidade”, em sua versão estética, como aquilo que ocorre na esfera sensível, não da consciência (do ponto de vista epistemológico, da relação entre consciência, mundo e verdade), mas do ponto de vista do sentimento, da ligação imediata do sujeito ao mundo através do gosto. Essa ligação, para Adorno, era orquestrada através do deciframento do esquematismo kantiano, privando o gosto de seu potencial.

O gosto em Adorno aparecia, então, como uma esfera negativa para a autonomia da estética. Sua redução à dimensão sensível, sua conexão com as estruturas econômicas e de poder, seu desligamento com relação ao conhecimento, a verdade a crítica, contribuíram para que visse o gosto como “gastronomia”, “culinária”, algo destinado ao consumo, à integração pela subjetividade, à defesa incondicional da dominação do objeto pelo sujeito.

Deste modo, ao centrar a reflexão sobre a instrumentalização da estética no gosto contribuiu para adotar a perspectiva da crítica do sujeito. Isto é, do ponto de vista dialético, Adorno visava resgatar as mediações que operam na determinação de sua essência – a totalidade de relações históricas – assim como, do ponto de vista da sua imediatidade, arrancá-lo de sua dimensão reificada (sujeito ou gosto). A manutenção do caráter sagrado e transcendental do “mundo interior” na sociedade burguesa funciona como uma autoridade que interdita o pensamento crítico daqueles que visam romper com o imediato, revelar a história

sedimentada em cada partícula do instante presente, de perceber a origem contraditória da unilateralidade – a defesa dogmática de tudo que existe.

Por outro lado, apontamos em que medida o gosto está ligado à capacidade de perceber semelhanças e diferenças (no caso da indústria cultural, o pensamento identitário subdetermina a capacidade dos sujeitos de perceber e ligar-se ao diferente); igualmente, de realizar uma conexão entre o sensível e o racional de um ponto de vista diferente da unilateralidade da tirania da razão e do sensível; e que era fundamental à estética devido ao fato de possibilitar a experiência imediata; sendo assim, defendemos a possibilidade de pensar a Teoria Estética de Adorno como uma dialética negativa do gosto, em que este é afirmado e suspendido, irreconciliado. Adorno acolheria, assim, a reflexão sobre os elementos regressivos do gosto, para poder, ainda que de modo constelatório, salvaguardá-lo.

Se do ponto de vista estético a ingenuidade não era o ponto de partida, mas um objetivo, a atual compreensão do comportamento humano nas sociedades atuais deve orientar-se para tais contradições e apontar em que medida a velha promessa burguesa – a de que cada sujeito torne-se único e livre – é impedida pelos próprios processos históricos reais.

A arte hermética nos mostrou uma série de indícios pelos quais ela pode servir para bloquear – não se sabe por quanto tempo uma obra de arte pode resistir à sua integração da sociedade, quanto tempo pode impedir sua neutralização, o afrouxamento de sua negatividade, de ser devorada, assimilada, mutilada, pela cultura oficial – determinados mecanismos nos quais opera a razão técnica: o subjetivismo, a ênfase no sensível em detrimento do distanciamento, a crítica da comunicabilidade como identidade, a crítica do gosto, a insurreição contra a hegemonia do belo, agradável, simétrico, o afastamento do reino das finalidades, etc.. Todavia, a defesa da arte hermética, do ponto de vista mais geral, que foi o ponto de vista de sua apresentação, está ligada, igualmente, aos diagnósticos presentes na Dialética do Esclarecimento, e, seguindo a tese de Adorno de que a arte visa a maioridade estética, fornece um modelo para a emancipação do sujeito histórico a partir da sua crítica. Deste modo, além dos motivos estéticos, este motivo – conexão entre estética e esclarecimento – dá unidade à exposição que foi feita.

A Sociologia da Arte, de um modo geral, não parece apropriar-se do ponto de vista sociológico de Adorno com relação a arte. A sua tese de que as contradições históricas reaparecem na estruturação da forma impõe uma enorme dificuldade, uma vez que, fazendo da obra de arte o objeto central, o ponto de partida e no qual se encerra a verdade histórica,

exige um empreendimento sofisticado, que não se resolve na mera relação entre obra de arte (arte) e seu contexto histórico (sociedade). Há uma enorme quantidade de trabalhos que percebem a dimensão estética em Adorno como ligada à verdade, à crítica e ao conhecimento, mas poucos – privilégio e mérito dos quais estou excluído – levaram às últimas consequências o fato de que em Adorno a Estética não era, pura e simplesmente, um "medicamento para a razão instrumental", mas uma possibilidade de Crítica da Sociedade. Vê-se quão longe se está, de fato, de termos nos apropriado amplamente de sua Teoria Estética, cuja força reside, verdadeiramente, nesse desempenho da Estética em resgatar as contradições reais na forma.

Não ousarei afirmar a atualidade da teoria crítica, como se fosse apenas uma única teoria. Sobre a atualidade do pensamento de Adorno, acredito que, como ele próprio disse no início da Dialética Negativa, a partir do momento em que a filosofia foi incapaz de transformar o mundo, de alcançar este fim, ela não pode ter chegado a seu fim, a seu esgotamento. Pois o fim – o término – está relacionado ao fim – o objetivo. A frustração nos aprisiona no desejo não satisfeito, e a frustração nos impele à dialética, à problematização do que existe do ponto de vista do que poderia ser. Do ponto de vista histórico, a atualidade da teoria crítica adorniana está ligada àqueles elementos que foram pontuados e que ainda permanecem bloqueados: a verdadeira existência do indivíduo e a verdadeira existência da comunidade, os quais aparecem como os dois principais pontos aqui apresentados. Do ponto de vista teórico, a questão da estetização, a importância do gosto e do estilo de vida para a fundamentação histórica da sociabilidade é paralela à sua importância teórica para a compreensão das sociedades, assim como o que ainda está por vir, a verdadeira apropriação da teoria da arte de Adorno, o debruçamento nas obras e o resgate das contradições históricas. E friso que, muitas vezes, a arte costuma anunciar as contradições históricas muito antes das demais esferas de conhecimento.

Nas sociedades ocidentais modernas atuais, marcadas pela democracia, pelo caráter sagrado do indivíduo e a ênfase no hedonismo, a compreensão da teoria da indústria cultural à luz da estética revela, já na Dialética do Esclarecimento, o que hoje os autores apontam como estetização da vida cotidiana. O elogio, que alguns autores pós-modernos fazem, não encontra ressonância na teoria de Adorno. A pretensa liberdade individual é posta sob suspeita. Se o gosto e o estilo de vida se tornam elementos fundamentais na sociabilidade atual, como se encontra na teoria de Pierre Bourdieu, pode-se imaginar em que medida a dimensão identitária desses processos entram em acordo com as exigências das estruturas sociais,

contribuindo para reproduzi-las, não mais do ponto de vista da agressão exterior, da imposição externa, mas através da internalização dessas demandas através da instrumentalização do gosto. O estilo de vida é fundamental para a sociologia atual, mas ele é o gosto em larga escala, o gosto do ponto de vista coletivo, da aglutinação, da orquestração de experiências e pressupostos materiais comuns. O gosto é uma importante chave para a sociologia, no nível empírico – pelo seu papel na sociabilidade e na produção de uma racionalidade inconsciente nas escolhas dos sujeitos – e no nível teórico. Todavia, eles operam em níveis distintos.

No nível empírico, o gosto é um saber prático inconsciente. É uma racionalidade inconsciente que produz unidade na variedade. Ele é capaz de delimitar um horizonte de experiências de acordo com suas semelhanças e afastar inúmeras outras, pela divergência que ela exprime com relação ao habitus de cada um. Todavia, se o gosto funciona, aí, como capacidade de realizar escolhas – principalmente do ponto de vista da reprodução do idêntico, do homólogo – ele é também uma capacidade de ajustamento dos indivíduos à sociedade – de tornar-lhes idêntico a ela – assim como, em última instância, é a própria bússola de cada um dos indivíduos. Como bússola, ele tem uma dimensão teológica, pois afirma uma transcendência em relação aos eventos históricos – o "eu interior" como uma essência imutável, dada desde sempre – mas do ponto de vista secular, e, especialmente, burguês – o gosto é aquilo que produz sentido, em um mundo privado de transcendência, aquilo que justifica as coisas. Se Descartes erigiu sua filosofia e certezas através do "eu penso...", os sujeitos nas sociedades atuais concebem a existência individual e coletiva através do "eu gosto...". A certeza que o gosto produz é a concordância com a imediatidade da pessoa. Aquilo que ela é deve ser aceito e não precisa ser questionado, pois inviolável como a propriedade privada, não exige que se levante suspeitas acerca de qualquer crime, transgressão ou violência – nenhuma suspeita de que por trás da imediatidade operem as más mediações externas, agora internalizadas. O "eu gosto...", é uma certeza inconsciente, e gera um duplo problema. Primeiro, como dogma. Segundo, como não racional. Esta é a grande dificuldade da sociabilidade atual. O gosto não pode ser criticado, não se abre à investigação, não se abre à análise. Ao mesmo tempo, fundamenta o horizonte de possibilidades desejáveis, de projetos, buscas, de tudo aquilo que insere as potencialidades do porvir. Todavia, o potencial reduz-se à manutenção da multiplicidade na identidade. Adorno jamais fez da "alma", "mundo interior", ou o que quer que se entenda por isto, o lugar da verdadeira individualidade. E hoje é preciso que a sociologia não apenas investigue os estilos de vida, não bastaria catalogar padrões e correlações entre classes e gostos, compreender a lógica dos

estilos de vida, de perceber sua dimensão constitutiva. É preciso elevar ao quadrado essa análise. Se há uma estetização da vida cotidiana, se a estética sempre foi um misto de jogo e seriedade, de ficção e engajamento, perceber como a dimensão estética, de um modo geral, está presente – como a atual supremacia da visualidade, que é semelhante à idolatria da aparência estética, na arte –, e, igualmente, pensar o gosto, não apenas do ponto de vista aglutinador, mas do ponto de vista estético e histórico. Estético, como capacidade de ir além do sensível e do racional, de ser uma síntese destes momentos. Social, de perceber sua dimensão histórica, de investigar em que medida o gosto, o caráter irrefutável e inquestionável do "eu gosto...", não é uma nova ideologia que, ligando as pessoas à realidade existente, pois só se pode vir a gostar do que já se experimentou, direta ou indiretamente; enfim, perceber em que medida o gosto, em sua ampla acepção, no interior da democracia, da defesa da liberdade individual, da sua sacralização, não é um novo dogma, um novo fetiche, um novo modelo da ideologia. Em que medida o gosto opera um julgamento autônomo, em que medida ele exprime uma verdadeira agência, e em que medida ele é heterônomo, induzido e instrumentalizado? Não se pode pensar isto fora desse contexto mais amplo, e acredito que isto é em grande medida pensável a partir do que foi exposto, da totalidade de relações em torno do gosto, da racionalidade técnica, do pensamento identitário, da ideologia do existente.

O gosto exprime um projeto democrático de harmonia social, como problematiza Ferry (1994), acerca de qual é a possibilidade do social, do coletivo, em uma sociedade marcada pelo individual, pela ênfase no prazer subjetivo? O gosto nos coloca diretamente nesta questão. E, do ponto de vista de Adorno, a encará-lo do ponto de vista das mediações históricas constituem sua essência, as estruturas sociais e as contradições históricas.

Nesse sentido, Novalis disse que "a filosofia é nostalgia, o desejo de se sentir em casa em qualquer lugar". A crítica à imediatidade e a defesa da experiência estética aponta para uma possibilidade, em Adorno, de repensar a possibilidade de uma comunidade não opressiva. A possibilidade da experiência imediata aponta, ela própria, para a esperança de que os sujeitos possam, a partir de relações intersubjetivas, fundamentadas em algo que lhes seja comum, e que esta comunidade não seja solidariedade da dominação nem a comunidade da opressão. Exprime a possibilidade de que os indivíduos possam, verdadeiramente, viver em comunidade, realizar comunicações não instrumentais, que não são trocas, nem cálculos, nem distorções, que são a marca da identidade. A possibilidade da comunicação em meio à diversidade. Assim como se viu sobre a reflexão da linguagem na arte hermética como uma tentativa de livrá-la de sua relação com a racionalidade técnica e com a supremacia da identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia***:* Reflexões a partir da vida lesada. Rio de Janeiro, Beco do Azougue Editorial Ltda, 2008.

ADORNO, Theodor. **Notas sobre literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. Rev. Alberto Martins, Cide Piquet. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Theodor. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental & Nas trilhas do materialismo histórico**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDRADE, Fábio Cavalcante. **A Transparência Impossível**: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual. Recife, 2008. 331p. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação – CAC, Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. Pequenos Poemas em Prosa. Disponível em: http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/08/lido-charles-baudelaire-le-spleen-de-paris-pt.pdf. Acesso em: 28 de janeiro de 2014.

BAUMGARTEN, Alexander. **Estética**: a lógica do poema. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In: Textos Escolhidos, São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte***:* gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. **Dicionário de Estética**. Lisboa: Edições 70, 2009.

DUARTE, Rodrigo. Indústria Cultural 2.0. **Constelaciones. Revista de Teoria Crítica**, 3 (2011) pags. 90-117. [http://www.constelaciones-rtc.net/VOL_03.html], [consulta: 28 de janeiro de 2014].

DUARTE, Rodrigo. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FERRY, Luc. **Homo Aestheticus**: a invenção do gosto na era democrática. São Paulo: Ensaio, 1994.

FRANZINI, Elio. **A estética do século XVIII**. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

FREITAS, Verlaine. **Para uma dialética da alteridade:** a constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo em Theodor Adorno. Belo Horizonte, Edição revista 2006. 206p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, v1.

HEGEL, G. W. **Cursos de Estética 1**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HOBBES. **Leviatã**. In: Hobbes – vida e obra. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: **Textos Escolhidos**, São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma**: teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.

JAMESON, Fredric. **O Marxismo Tardio**: Adorno ou a persistência da dialética. São Paulo: Boitempo, 1997.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o inconsciente**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 21ªed.

KANT, Imamnuel. **Resposta à pergunta: Que é *esclarecimento*?** Textos Seletos. Tradução Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. pg. 63-71.

KANT, Immannuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MATOS, Olgária. **A Escola de Frankfurt**: luzes e sombras do Iluminismo. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção Logos)

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NOBRE, Marcos. **A Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008.

Petrópolis: Vozes, 2008. (Obras completas de C.G. Jung; v. 7, t. 2)

RIMBAUD, Arthur. Uma estadia no inferno. Tradução de Ivo Barroso. In: Prosa Poética. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 2013.