

Arte e sociedade em *Teoria Estética* de Theodor Adorno

Francisco Fianco
Universidade de Passo Fundo

Resumo

O presente texto tem como temática principal as relações entre arte e sociedade conforme foram tecidas por Adorno em *Teoria Estética*, dando especial ênfase, ainda que entre outros, aos conceitos de *desartização* da arte, conteúdo de verdade, arte autêntica e dissonância. Para tanto, foi utilizado o texto de Adorno já citado, bem como outros textos do mesmo autor em questões pontuais e o apoio de comentadores como Rodrigo Duarte, Marc Jimenez e Marcia Tiburi, entre outros.

Palavras-chave: Arte. Sociedade. Teoria Estética. Theodor Adorno. Arte contemporânea.

Introdução

As relações entre arte e sociedade sempre foram complexas, principalmente no que diz respeito à dependência ou submissão de uma em relação à outra. Se uma obra de arte, como qualquer outra produção cultural, não pode ser separada do contexto social no qual ocorre, também não pode ser resumida a ele ou por ele instrumentalizada. Os fenômenos estéticos contemporâneos nos levam a perceber, muito mais explicitamente do que jamais pôde ter sido percebido na longa trajetória histórica de influência entre ambas essas esferas, que quando desprovida de sua verdade intrínseca, de sua autonomia, quando subjugada ao contexto social, a arte perde seu caráter de produção espontânea e transforma-se em propaganda ideológica. Claro que seria ingenuidade pretender que apenas no séc. XX, com os meios de comunicação em massa, a arte estivesse limitada ou influenciada, ainda que não de maneira consciente e intencional, por determinada rede de valores e concepções, até mesmo pré-conceitos, sustentados por uma configuração social, econômica e histórica específica, que terminava por dar a essas obras a sua individualidade, possibilitando-lhes uma diferenciação das milhares de demais obras já produzidas. Seu valor enquanto obra se dá na medida em que ela se relaciona com tal contexto, muitas vezes rompendo suas vinculações com os dogmas já culturalmente aceitos, e possibilita a partir de si a criação de algo novo. Essa autonomia sustentada pelas criações culturais que Adorno chamará de “arte séria”, e que se contrapõe à subserviência mercadológica das produções culturais de consumo e entretenimento, lhes possibilita um diálogo com o contexto social de seu surgimento. Isso vale

dizer que, ainda que uma obra de arte específica esteja em profunda interdependência da época, dos recursos, da técnica, das possibilidades do artista, das diversas contingências que, enfim, a limitam enquanto produção física e concreta, ela, por outro lado, e é isso o que mais nos interessa nesse momento, dá um testemunho precioso de tal contexto e da cultura florescente em tal situação.

Na tentativa de dar conta de tais reflexões dentro do arcabouço conceitual adorniano, nos voltamos ao texto de *Teoria Estética* para tentar recompor a argumentação do autor a respeito desses aspectos da relação entre arte e sociedade. Com base neste texto, e com o recurso a outros textos de Adorno, bem como a comentadores nacional e internacionalmente reconhecidos por sua dedicação à obra adorniana, pretendemos neste escrito poder montar um panorama dos principais pontos argumentativos que permeiam esta relação sempre problemática entre arte e sociedade a partir daquela que pode ser considerada uma das mais vastas e complexas obras que nos legou o pensamento de Adorno.

1. Arte e sociedade

Adorno aprofunda, em *Teoria Estética*, algumas reflexões que já constaram em outros escritos, como as dificuldades de criação artística simbolizadas pela oposição entre as atitudes de Stravinsky e Schönberg das quais trata em *Filosofia da Nova Música* (1974, p. 15), como a o fato de que a música, em função de sua natureza não-representativa e em suas dificuldades técnicas de fixação e reprodutibilidade, demorou mais do que outros gêneros da produção cultural, como a literatura e as artes plásticas, a ser transformada em artigo de consumo. Apenas com o cinema sonoro e com a incorporação da música à propaganda comercial é que esse ramo da arte foi efetivamente apropriado pelo sistema de produção de mercadorias culturais. Também retoma, de certa forma, as críticas à mercantilização da cultura elaboradas em *Dialética do Esclarecimento* (DUARTE, 2003, p. 110). Por isso cabe afirmar que, embora a indústria cultural não seja o tema principal da volumosa *Teoria Estética* como um todo, cada parágrafo dessa última pode ser apreciado à luz das reflexões sobre a indústria da cultura e que o autor está postulando suas considerações estéticas levando em consideração a existência desse ramo de atividades que explora a necessidade humana de cultura com objetivos comerciais e que contrasta radicalmente com a proposta da arte enquanto atividade cultural autônoma em relação ao mercado.

No entanto, as devastações que se atribuem à época desprovida de estilo e que se criticam no plano estético não são expressão de um espírito do tempo *kitsch*, mas produtos de um elemento extra artístico, da falsa racionalidade da indústria governada pelo lucro. Ao mobilizar para os seus fins o que lhe parece serem os momentos irracionais da arte, o capital destrói essa última. A racionalidade e a irracionalidade estéticas são igualmente mutiladas pela maldição da sociedade. (ADORNO, 1982, p. 232).

As dificuldades de expressão estética em um mundo plenamente dominado pela lógica opressiva do mercado são ainda piores do que a subserviência relativa à qual os artistas eram submetidos durante os milênios em que estiveram tutelados pela aristocracia, pelas religiões dominantes e mesmo pela burguesia ascendente do início da modernidade capitalista. “Se, antes da Revolução Francesa, os artistas eram lacaios, tornam-se agora *entertainers*.” (ADORNO, 1982, p. 283) Se, por um lado, o artista ganhou liberdade em relação às forças externas à sua consciência, podendo optar sobre o tema da obra, seu material, sua execução, por outro, ele agora está vinculado às exigências do gosto comum, à capacidade de comerciabilidade de seu trabalho. Assim, a liberdade de criação cedeu lugar apenas às incertezas inerentes à real possibilidade de sobrevivência da arte no mundo coisificado, de maneira que essas mercadorias produzidas pela indústria cultural não possam ser consideradas de maneira alguma sucessoras da arte tradicional.

Muito mais do que uma distração para aqueles que apenas aguardam a catástrofe, a arte que Adorno propõe é a principal forma de exigência de uma práxis melhor e mais humana, que não seja feita em nome de um estado de dominação autojustificável. Mas, ao invés de ser a arte que influi sobre o mundo para melhorá-lo, no capitalismo tardio, é o mundo cego e árido da prática que termina por influenciar a esfera da arte e sitiar sua autonomia.

A obra de arte é o resultado de um processo tanto quanto esse mesmo processo se encontra em repouso. Como proclamava a metafísica racionalista no seu apogeu como princípio do mundo, ela é uma mônada: centro de forças e coisa (Ding) ao mesmo tempo. As obras de arte estão fechadas umas para as outras, são cegas e, apesar de tudo, representam no seu hermetismo o que se encontra no seu exterior. (ADORNO, 1982, p. 2014).

Adorno considera as obras de arte enquanto mônadas, e compara seu isolamento com a solidão do indivíduo na atribulação da vida moderna sob o peso do capitalismo, o seu retraimento em sua personalidade e a ideologia que transforma a miséria da alienação na virtude dubitável da autonomia ou da autossuficiência. É através do aspecto de denúncia da manipulação ideológica e comercial à qual são submetidas as produções culturais contemporâneas que a teoria estética de Adorno se filia à teoria crítica da qual é oriunda (JIMENEZ, 1977, p. 31). Dessa maneira, essa reflexão sobre o contexto artístico contemporâneo é simultaneamente crítica e filosófica, uma vez que sua tarefa é a de restituir à arte o seu direito de existência alheio à finalidade e não como mercadoria de consumo. Se tanto a obra de arte quanto o indivíduo são insulares nesse contexto, o artista, que está intimamente ligado a ambos, é a expressão máxima desse abandono, pois trabalha com o que Adorno chamou de *dialética da solidão*. Ainda assim, apesar do isolamento, a realidade social sempre se apresentará em sua obra, quer ele tenha ou não a intenção de tematizá-la, de modo mais ou menos consciente, ainda que procure evitá-lo.

Pois tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e de material, de espírito e de assunto, emigrou da realidade (*Realität*) para as obras de arte e nelas se despoja de sua realidade: assim se torna sempre sua cópia. Mesmo a mais pura determinação estética, a aparição, é mediatizada relativamente à realidade enquanto sua negação determinada. [...] Se, após o começo da modernidade, a arte absorveu objetos estranhos à arte que se integram à sua lei formal não inteiramente modificados, a mimese da arte abandona-se, até a montagem, ao seu contrário. A arte é forçada a isso pela realidade social. 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 o que se insurge. (ADORNO, 1982, p. 122; p. 154).

Isso evidencia o caráter ambíguo da arte, a saber, seu inequívoco e simultâneo autonomizar-se e imiscuir-se profundamente com a realidade social. Mas a arte só reflete adequadamente a sociedade na medida em que ela se torna autônoma. As relações entre arte e sociedade ocorrem de tal modo que aquela, enquanto mônada imanente, representa essa mesmo sem sê-la. Assim, a arte não se torna social em decorrência de uma possível origem social dos seus conteúdos ou através da participação de forças sociais nos seus mecanismos de produção, e sim por causa da possibilidade dessa arte em se opor radicalmente à sociedade na qual é produzida e servir como antítese a ela, de maneira a fazer com que o mero fato de sua existência seja uma forma de oposição à sociedade, principalmente à sociedade massificada, preservando dessa arte o seu caráter autônomo que faz dela um *em si* impensável dentro de um sistema econômico de troca total onde todas as coisas, enquanto mercadorias, são *para outro*.

Mesmo a obra de arte mais sublime adota uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo em que se subtrai ao seu sortilégio, de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polêmico contra a sua situação a respeito do momento histórico. (ADORNO, 1982, p. 16).

Essa tensão constante da obra de arte entre sua autonomia e sua dependência do contexto faz com que a arte, enquanto conceito e campo delimitado do saber, não esteja imune a interferências externas. Cada obra é um momento específico no qual se desenvolve um equilíbrio frágil, que faz com que qualquer olhar atento a ela, além de não se restringir exclusivamente aos seus critérios estéticos, o que denuncia a vacuidade de qualquer corrente esteticista, deve, se dirigido atentamente, reconhecer que muito além de resposta a suas indagações a obra é também uma interrogação que lhe é feita, desmentindo a possibilidade de contemplação passiva e desinteressada em prol de uma fruição dialética, na qual participariam tanto espectador quanto obra como polos de tensão.

Tal como a arte se realiza a si mesma, também o seu conhecimento se efetua de um modo dialético. Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior. Participa na objetividade quando a sua energia, mesmo a sua “projeção” subjetiva desviada, se extingue na obra de arte. (ADORNO, 1982, p. 199).

Se por um lado, a obra se relaciona assim com o espectador, por outro, se relaciona da mesma maneira, de frágil equilíbrio e de tensão, com a realidade e com o contexto sócio-histórico no qual é produzida, não podendo estar completamente desvinculada desse elemento empírico, tornado assim a sua alteridade.

Mas a arte, como forma de conhecimento, recebe todo seu material e suas formas da realidade – em especial da sociedade – para transformá-la, e acaba embarçando-se em contradições inconciliáveis. Sua profundidade mede-se pelo fato de poder ou não, pela reconciliação que suas leis formais trazem às contradições, destacar a real irreconciliação. Vibra a contradição em suas mais remotas mediações como nos mais extremos pianíssimos da música estrondam os horrores da realidade. [...] É, com esse critério, que se deve ver a seriedade de toda a obra de arte. Como algo que escapa da realidade e, no entanto, nela está imersa, a arte vibra entre a seriedade e a alegria. É esta tensão que constitui a arte. (ADORNO, 2001, p. 11-18).

Mas essas características de tensão e de equilíbrio, colocadas por Adorno como pressupostos de uma arte verdadeira não são os cânones adotados pela massiva produção cultural da sociedade do consumo e do espetáculo. Isso ocasionará que a arte, no século XX, vai perder a sua evidência e, com isso, sentir-se ameaçada em seu próprio conceito, ou seja, em sua possibilidade de ainda ser arte.

Desde que a arte foi tomada pelo freio da indústria cultural e posta entre os bens de consumos, sua alegria se tornou sintética, falsa, enfeitada. Nada de alegre é compatível com o arbitrariamente imposto. A pacificada relação da alegria à natureza não tolera manipulações e cálculos. (ADORNO, 2001, p. 11).

A obra de arte, ao contrário da produção cultural massificada, serve, acima de tudo, à verdade. Obviamente não se está trabalhando aqui com o conceito filosófico de verdade, como *alethea*, como essência fixa a ser desvelada pelo mecanismo racional, e sim, recuperando aqui uma influência benjaminiana (BENJAMIN, 1984, p. 51) com uma concepção mais estética de verdade como contemplação de um elemento em constante transformação e que jamais será aprisionado pela rigidez estática do conceito. Desse modo, o conteúdo de verdade de uma obra está diretamente relacionado a capacidade de negatividade desta no momento mesmo em que extravasa suas limitações e passa a influenciar dimensões não estéticas, mostrando, em sua eterna relação com a sociedade, as antinomias presentes nesta. “O conteúdo de verdade da arte pode ser entendido como esta projeção de efeitos transgressores nos âmbitos não estéticos que faz com que estes mostrem suas próprias contradições e seu caráter eminentemente contingente.” (MOLANO VEGA, 2009, p. 86) Ele está dado pela sua característica de promessa de felicidade esfacelada (JIMENEZ, 1977, p. 177), ou seja, a obra sempre apontará para algo ausente, para um outro que não se encontra, mas nunca será direta ou unívoca em sua referência. O conteúdo de verdade de uma obra é, de certa forma, o seu caráter enigmático, sua capacidade de apontar para o que está e para

o que não está nela simultaneamente. “O conteúdo de verdade das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo. [...] A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante.” (ADORNO, 1982, p. 217) Os critérios do conteúdo de verdade, e por consequência da qualidade de uma obra não são dados pela sua perfeição técnica, e sim pela sua capacidade de fazer intuir em si a “voz da maioridade do sujeito, emancipação do mito e reconciliação com esse” (ADORNO, 1982, p. 240) ou, como definido em outra passagem, na qual se liga o conteúdo de verdade com a reflexão filosófica e a “espera” da obra pela sua interpretação:

O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isso, e nada mais, é que justifica a estética. (ADORNO, 1982, p. 149).

O sucesso de uma obra de arte enquanto tal é dado, portanto, conforme o seu êxito, ou seja, não a sua possibilidade de comparação com outras obras, o que seria injusto e desleal, e sim a sua coerência interna enquanto obra, que só permitiria chamar-se arte no momento em que obtivesse tal sucesso, não passando, do contrário, de uma aproximação, na qual “o mediano é já o mau” (ADORNO, 1982, p. 213). Desse modo, a coerência, apesar de não ser o único fator essencial ao sucesso de uma obra de arte enquanto tal, é um de seus momentos essenciais. “Aquilo mediante o qual se toma consciência da justeza ou da falsidade de uma obra segundo os seus próprios critérios são os momentos em que a universalidade se impõe concretamente na mônada.” (ADORNO, 1982, p. 215) Ainda que não constitua em si mesma a reconciliação com o espírito propriamente dito, a obra de arte séria proporciona, pela parte mínima, um notável incremento intelectual nos seus receptores. Esses, não passivos, mas sim críticos, contrastam radicalmente com os consumidores jungidos à dominação intelectual da indústria cultural. (DUARTE, 2003, p. 56) A proximidade atual da arte com a realidade é uma falsidade criada pela manipulação da indústria cultural, assim como a intimidade forçada entre os então designados consumidores de arte e o seu objeto de consumo. A perda sofrida pela arte de seu caráter artístico em função de sua instrumentalização, o que Adorno chama de *Entkunstung*, é fruto direto da tendência geral da sociedade moderna de desencantamento de diversos aspectos da vida, representada pela paixão pelo palpável, pela primazia do científico que fundamenta a tecnocracia vigente e que demonstra a cada vez mais preocupante dificuldade intelectual da massa de consumidores de compreenderem minimamente as manifestações artísticas mais elaboradas.

O conteúdo de verdade da obra, portanto, não é uma verdade subjacente a ela e que estaria apenas aguardando a sua interpretação, como um conceito a ser divulgado por meios artísticos, ou uma mensagem, ou mesmo a obra como um meio de acesso à Ideia ou ao Absoluto, como o queriam os idealistas sistemáticos, e sim aquela característica enigmática

que decide sobre a veracidade ou falsidade da obra enquanto ela mesma, e esse critério só se alcança mediante a reflexão filosófica. (ADORNO, 1982, p. 152) Ele não aponta para uma solução direta do enigma, pois esse se relaciona com a alteridade da obra, que não é unívoca, uma vez que toda obra, enquanto mônada, se relaciona com uma miríade de alteridades possíveis, reforçando a identificação de sua fruição com a reflexão filosófica.

2. Arte e *desartização*

Segundo Marc Jimenez (1977, p. 88), a expressão “a arte se torna *desartizada*” (*Kunst wird entkunstet*) aparece pela primeira vez em 1955, em um capítulo de *Prismas* que se dedica ao jazz e às formas de manipulação que se valem dele como fenômeno artístico e musical, sua influência sobre os jovens e sua exploração comercial. E, de acordo com Rodrigo Duarte (2007, p. 25), o processo de *desartização* da arte poderia ser entendido como anterior ainda ao fenômeno da mercantilização da cultura, remontando, por exemplo, ao fim da arte profetizado por Hegel em suas preleções estéticas, que julgava que a arte, enquanto manifestação do espírito, estava a ponto de ceder seu lugar para a o conhecimento filosófico racionalmente estabelecido. Ainda dentro da reflexão sobre a industrialização da cultura, a *desartização* será entendida como o resultado de uma falsa projeção do sujeito, pertencente à massa de consumidores, sobre a obra de arte, através da qual eles projetariam sobre essa a sua nulidade interior, desqualificando-a por não estar a sua altura, num processo que, no contexto das conceitualizações adornianas, seria o extremo oposto da mimese. Por outro lado, além de ser um processo natural nas mercadorias culturais, a perda da especificidade estética pode se fazer notar também nas obras de vanguarda de maneira intencional como estratégia de oposição ao processo de estetização do cotidiano operado pelo capitalismo tardio, que seria uma drástica redução da distância entre a arte e a vida, não no sentido de elevar essa, mas no de degradar aquela.

Em contrapartida a essa insuficiência intelectual do grande público se dá a simplificação deliberada da produção cultural industrializada no sentido de facilitar sua recepção, mesmo que inconsciente, enquanto veículo pedagógico da ideologia que visa à adaptação desse receptor ao sistema econômico. A diminuição do distanciamento entre arte e público possibilita, portanto, encarar a arte como mercadoria, como objeto manipulável, de maneira que a popularização e o fácil acesso à arte, disponibilizados pelos meios tecnológicos não vieram trazer uma melhoria cultural, e sim confirmar e consolidar um processo que transforma a cultura em apenas mais uma engrenagem da grande máquina que se tornou a sociedade moderna. A *Entkunstung* é, portanto, um processo que retira da obra de arte o que lhe caracteriza como tal e lhe transforma em mercadoria, em apenas obra; ela significa *desartização* da arte, aspecto ao qual está associado, inclusive, a liquidação do trágico através dessa aproximação entre arte e realidade cotidiana.

A impossibilidade de julgar uma obra de arte segundo critérios objetivos cede espaço a uma análise dialética, que pode, de acordo com seu aspecto amplo, servir de antítese crítica de ambos esses momentos, o da análise do ponto de vista da obra e, por outro lado, do ponto de vista do espectador. “A obra de arte deve ambicionar o equilíbrio sem de todo o dominar: eis um aspecto do caráter de aparência estético”. (ADORNO, 1982, p. 190) A associação indissolúvel e indispensável de sujeito e objeto, de espectador e obra, faz com que o processo dialético da fruição estética se desenvolva sempre entre esses pares, demonstrando um tênue equilíbrio, que, ao invés de tentar constituir uma identidade procura estabelecer uma reciprocidade entre ambos. A função do esteta, enquanto radicado dentro da teoria crítica, é a de fazer claro a si mesmo o conteúdo de verdade da obra, primeiramente desfazendo-se de todo um cabedal de interpretações fixas e consagradas com que a tradição, entendida como a perenidade da interpretação ideológica da obra ao longo da história, lhe rotula. Apenas assim a crítica filosófica endereçada às obras de arte poderá enxergar que seu conteúdo de verdade não se extingue porque toda obra de arte é um enigma. Com relação às obras do passado, uma crítica verdadeira vai demonstrar o potencial crítico à sociedade que lhe é subjacente e que faz dela uma obra de arte consagrada. Muito diferentemente de postular um retorno a uma pretensa pureza da arte, o que Adorno propõe em *Teoria Estética* é uma nova forma de interpretação do fenômeno artístico, desnudando-o das falsas interpretações que visam a instrumentalizar as obras para deixar transparecer seu conteúdo de verdade, seu testemunho histórico, sua sugestão de liberdade possível.

Mas esse aspecto duplo da arte não é assim tão evidente, uma vez que ela esteja inserida em uma sociedade na qual predominam a técnica e o pensamento científico, marcada e predominantemente objetivista e racional, o que causa então o impasse da estética atual, dividida entre uma visão da arte como algo objetivo - portanto manipulável e explicitamente subserviente aos interesses da sociedade de consumo - e uma posição da arte como algo meramente subjetivo, como arte pela arte, num contexto no qual o esteticismo serve como instrumento de dominação subliminar por parte da ideologia de consumo propagada pela indústria cultural. E é justamente frente a esse impasse, aliás, que se inicia a argumentação de *Teoria Estética* (ADORNO, 1982, p. 11), que destaca o quanto a arte, no contexto contemporâneo, perde sua evidência e mesmo a evidência de seus pressupostos e “seu direito à existência”. Ou seja, paradoxalmente, o alargamento proporcionado pela quebra de paradigmas da estética convencional realizada pela arte moderna, vanguardas do início do século XX, revela-se, apesar de tudo, um verdadeiro estreitamento, em função dos novos tabus criados pelos cânones desses novos movimentos estéticos, descurando da liberdade pela qual tais movimentos de vanguarda iniciaram suas aventuras. Isso vai evidenciar claramente o quanto a autonomia da arte, que gozava de certa liberdade em um contexto particular, se choca e se anula frente ao contexto de não-liberdade do todo, o que faz refletir

não apenas sobre os conceitos de autonomia e liberdade no contexto estético e social, mas também sobre o quanto isso seria indicativo de um processo de transformação do próprio conceito de humanidade.

O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após ter se desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida em que a sociedade se tornava menos humana. (ADORNO, 1982, p. 11).

Assim, uma completa independência da arte seria uma ideia perigosa e nociva tanto à própria arte quanto à humanidade, de acordo com a imbricação mútua desses dois conceitos. O contexto atual, ou seja, a ausência de evidência da arte, o vazio deixado à pergunta por seus motivos e pressupostos denota o perigo de uma ausência de humanidade, deixando espaço para que esse ramo de manifestação da cultura humana, sempre tão próximo ao divino, possa ser manipulado e instrumentalizado. Os pressupostos da arte que lhe dão sua legitimidade são indissociáveis das considerações sobre a sua origem e desembocam, portanto, na própria discussão sobre a essência da obra de arte.

A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível de sua origem, como se o primeiro fosse um fundamento sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados. (ADORNO, 1982, p. 12).

Isso define a arte não como absolutamente autônoma, mas enquanto algo que tem sua essência intimamente ligada ao devir, à mutabilidade que lhe acompanha e lhe salva da necessidade de existir, restituindo-lhe a liberdade, ou a contingência, indispensável à sua existência. A arte não deve ser encarada de acordo com o que foi no contexto em que foi realizada, nem apenas no que representa no momento em que está sendo julgada, e sim em uma perspectiva múltipla e dialética que vai considerar não apenas esses dois momentos como também todas as demais possibilidades da obra. Dessa maneira podemos verificar, igualmente, a interdependência da arte de seu contexto sócio-histórico. (ADORNO, 1982, p. 217)

Assim, como um espelho, como a alteridade da cultura, a estética torna-se indispensável para a reflexão dessa mesma cultura na medida em que é determinada apenas pela lei do seu próprio movimento na relação constante com aquilo que ela não é. Em outro texto o próprio Adorno (1970, p. 7-43) afirma que o conteúdo da cultura, não está, portanto, nela mesma, ensimesmado, e sim em sua relação com o que lhe antagoniza, a realidade material da vida humana. “A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada pelo aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se.” (ADORNO, 1982, p. 13) Assim, a arte seria a alteridade que daria conta do eternamente mutável não abarcado pela racionalidade

instrumental. (TIBURI, 2003, p. 190) Mas a sua mazela reside justamente no fato de que a estrutura social e cultural do séc. XX a tenha tornado uma serva estática da ordem estabelecida.

No pendor da arte nova pelo repulsivo e fisicamente repugnante, ao qual os apologetas do estado de coisas existente nada de mais forte sabem contrapor a não ser que esse estado de coisas é suficientemente feio e que, portanto, a arte deve voltar-se à simples beleza, transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte, mediante as suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega. (ADORNO, 1982, p. 63).

Essa posição aponta a marginalização radical da arte contemporânea frente à sociedade, uma vez que não participa dela nem de forma autônoma nem heterônoma, deixando tais classificações apenas para construtos estéticos que possam ser chamados de mercadoria cultural, ou seja, que se submetam à lógica destrutiva do consumo, revestindo cinicamente as mercadorias com a falsidade da beleza artística e dando à ideologia a possibilidade de mimetizar-se com a aura da aparência desinteressada. Adorno afirmará (1982, p. 63) que a tarefa da arte é trazer novamente para dentro da cultura o que foi dela afastado e representá-lo não de forma apaziguadora através do mascaramento operado pela beleza para melhor poder integrá-lo ou atenuá-lo, e sim expô-lo enquanto o feio que ele realmente é se tratado cruamente, pois apenas assim estará sendo exposta toda a feiura de uma sociedade que produz todo esse material recalcado e repulsivo e terminantemente o tira de sua vista mediante um recalçamento massivo ou uma alienação midiática.

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deviam tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental. (ADORNO, 1982, p. 52).

Dessa forma, dada a sua relação com a alteridade negada da cultura, a arte se relaciona com a filosofia na medida em que ambas têm o dever de dar conta do feio, da face oculta da razão que ela quer esconder, de todo o negado e recalcado da cultura. É por causa dessa imensa importância do feio na cultura que Adorno afirma que “poderosos valores estéticos são libertos pelo socialmente feio” (1982, p. 63.)” Com isso teria a sua função, bem como sua relação com a filosofia, reforçada pelo compromisso de registrar os horrores do passado, ainda que inenarráveis, cuidando para que eles não sejam esquecidos, o que poderia deixar espaço a sua repetição. Ou seja: “Mesmo num futuro lendariamente melhor, a arte não deveria renegar a lembrança dos terrores acumulados; de outro modo, a sua forma seria vã.” (ADORNO, 1982, p. 356) A arte, portanto, de acordo com sua tarefa de representar o recalcado (TIBURI, 2003, p. 192), distancia-se das perspectivas clássicas de arte como transfiguração do horror em beleza, como uma capacidade de transformar em positivo, claro

e inteligível o que é negativo, obscuro e caótico, privilegiando uma própria identificação com essas categorias renegadas, de maneira que estaria incluída, portanto, na esfera do mal e do feio. “A tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem.” (ADORNO, 1992, p. 195) De certa forma, isso corresponde a afirmar que a arte, na modernidade, identifica-se ao recalcado pela cultura, trazendo-o à tona, ainda que de forma mediatizada, e desmentindo a possibilidade de sublimação harmonizadora da razão com sua alteridade, desviando o processo de uma dialética ascendente para uma dialética negativa, insolúvel e incômoda, ocasionando sua já citada marginalização. Ou seja: “O aspecto harmonioso do feio erige-se, na arte moderna, em protesto.” (ADORNO, 1982, p. 60) E isso se faz ver não apenas na arte moderna como também na arte contemporânea que lhe sucede através de sua relação com a empiria da qual emerge.

Já antes de Auschwitz era uma mentira afirmativa, relativamente às experiências históricas, o atribuir um sentido positivo à existência. Isso tem consequências na forma das obras de arte. Se elas nada mais têm fora de si mesmas a que possam aderir sem ideologia, de nenhum modo se pode estabelecer por um ato subjetivo o que lhes falta. [...] A produção vanguardista dos últimos decênios tornou-se autoconsciência desse estado de coisas, transformou-o em sua temática e transpô-lo para a estrutura das obras. (ADORNO, 1982, p. 175).

Dessa forma, a arte contemporânea está muito próxima da sua autonomia, não apenas em relação à técnica e aos materiais, mas, acima de tudo, a respeito de seu conteúdo de verdade, verificável através de sua comunicabilidade, de sua linguagem, ou mais especificamente, daquilo que Adorno chamou de *expressão*. Essa característica de comunicabilidade das obras diria respeito à possibilidade de elas emanarem um conteúdo por mais que estivessem alheias à convencionalidade da aparência e na mesma medida em que não se deixem suplantadas pela interpretação sumária da subjetividade que tenta desvendá-la como um mistério anulando, assim, sua capacidade aurática.

Retornando à dialética entre o feio e o belo, é importante ressaltar ainda que esse feio não faz exatamente oposição simétrica ao belo, pois a própria negatividade não se opõe simetricamente à positividade, e sim de uma forma muito desigual, ou seja, a positividade, o padrão, a normalidade, o belo e o bom são conceitos muito estreitos, ao passo que todo o restante se define por simples exclusão desses conceitos, de maneira que seria enquadrado como feio e negativo tudo o que não couber em um conceito exato de belo e positivo, relacionando ao feio toda a desmesura, todo o excesso, tudo o que não for regrado, disciplinado e contido.

A plurivocidade do feio provém de o sujeito subsumir na sua categoria abstrata e formal tudo aquilo sobre o que na arte se proferiu o seu veredicto, tanto a sexualidade polimorfa quanto a desfiguração e a morte através da violência. A partir do que se repete surge aquele outro antitético sem o qual a arte, segundo o seu próprio conceito, não existiria; (ADORNO, 1982, p. 62).

Dessa forma, os limites do feio já não podem ser traçados com segurança, fazendo dele a porta para a experiência de tudo o que ultrapassa o comum, de tudo que extravasa a racionalidade normativa e reguladora para a qual o feio é um conceito limite, que dá conta de si e do que lhe ultrapassa. Essa experiência é o que Adorno vai chamar de *dissonância*, ou seja, a recepção através da arte de tudo aquilo que tanto a estética quanto a opinião leiga sobre a arte costumeiramente chamam de feio, ou, em outras palavras, a quebra da tensão harmoniosa existente na arte desde a antiguidade entre os elementos do feio e do belo, entre o perturbador e o apaziguador subjacentes à obra.

É um lugar comum afirmar que a arte não se deixa absorver no conceito de belo mas que, para o realizar, precisa do feio como sua negação. [...] A harmonia que, enquanto resultado, nega a tensão que a garante, transforma-se assim em elemento perturbador, falsidade e, se se quiser, dissonância. (ADORNO, 1982, p. 60).

Assim, pode-se afirmar que as categorias antitéticas do feio e do belo são de uma complementaridade imprescindível para o sucesso da obra enquanto arte, e que a desarmonia de qualquer um desses pressupostos acarretaria sua desqualificação estética. Adorno critica a histórica supremacia do belo sobre o feio ao longo da tradição estética, e aponta os prejuízos de tal desarmonia:

De certo modo, o belo surgiu do feio mais do que ao contrário. [...] a definição da estética como teoria do belo é pouco frutuosa porque o caráter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global do estético. [...] No que visa à reflexão estética, o conceito de belo figura apenas como um momento. (ADORNO, 1982, p. 65).

Por essa razão, nenhum dos polos dessa oposição dialética deve ter a primazia sobre o outro, nem do belo sobre o feio, como se verificou historicamente, nem mesmo do feio sobre o belo, que seria uma mazela ocasionada pelo desequilíbrio da tensão e que o próprio Adorno já estaria identificando como um perigoso abismo para a arte que lhe era contemporânea. Essa tensão deve ser observada não apenas entre o belo e o feio, mas também entre o todo e as partes, entre o particular da obra e o universal de seu estilo, pois “Toda e qualquer obra é um campo de forças mesmo na sua relação ao estilo” (ADORNO, 1982, p. 233). Portanto é necessário que o equilíbrio, nos seus diversos sentidos, seja o escudo da arte contra a sua subjugação e sua instrumentalização por parte do mundo administrado. “Porque a totalidade absorve finalmente a tensão e se conforma com a ideologia, a própria homeostase [entre totalidade e beleza] é rompida: eis a crise do belo e da arte” (ADORNO, 1982, p. 68).

3. A relação entre arte e sociedade

E é justamente essa crise o que torna necessária a aproximação entre filosofia e arte, pois apenas a arte poderia dar à sociedade um viés de percepção do mundo que não se baseasse em uma relação de dominação do sujeito sobre o objeto, ou, em outras palavras,

reabilitar a alteridade, recuperar o recalcado da cultura e torná-lo apto a ser considerado sujeito do pensamento, como forma de prevenir os horrores impetrados contra os próprios seres humanos enquanto os objetos passivos do processo histórico. E como o recalcado é, no interior da obra, dissonância, ele deve fazer tensão entre si mesmo e o aparente sendo, como qualquer tensão, um processo dinâmico, transformador do mutismo da obra em linguagem, ou seja, expressão.

A dissonância é também expressão; o consonante, o harmônico quer eliminá-la de um modo não violento. Expressão e aparência constituem a princípio uma antítese. Se a expressão dificilmente se deixa representar de outro modo a não ser como expressão da dor – a alegria mostrou-se rebelde a toda a expressão, talvez porque ela ainda não existe e a felicidade seria sem expressão –, a arte encontra assim na expressão, de modo imanente, o momento pelo qual ela, enquanto um de seus constituintes, luta contra a sua imanência sob a lei formal. (ADORNO, 1982, p. 130).

Isso é o que trará a sua filosofia uma valorização da racionalidade prática, invertendo a lógica da reflexão como motor da ação em favor de um agir enquanto mola propulsora do pensar “Onde o pensar é realmente produtivo, onde é criador, ali ele é sempre também um reagir.” (ADORNO, 1995a, p. 17) Para que o pensamento filosófico seja produtivo, ele deve sempre direcionar-se a um objeto (*Sache*), de maneira que ganha a sua legitimidade na medida em que pretenda modificar aquele inclusive em sua condição de objeto. Isso é ainda mais importante especificamente no pensamento filosófico, no qual o objeto principal de reflexão é a vida humana, e que não pode ser tomada simplesmente como objetividade, como coisa ou dado manipulável. A visão pejorativa da tarefa de pensar em uma era de produtividade é a de alguém que se dedica a uma atividade sem objeto, de produção nula. “Dever-se-ia formar uma consciência de teoria e práxis que não separasse ambas de modo que a teoria fosse impotente e a práxis arbitrária, nem destruísse a teoria mediante o primado da razão prática” (ADORNO, 1995b, p. 204). O pensar filosófico é abismamento. A segurança da argumentação não deve prevalecer sobre o seu comprometimento com a veracidade, com a sinceridade. O refletir não deve se esconder das questões que suscita ou das lacunas que deixa entrever. “Pensar é um agir, teoria é uma forma de práxis; somente a ideologia da pureza do pensamento mistifica este ponto” (ADORNO, 1995b, p. 204). Assim a estética, inserida nessa maneira de proceder mediante a qual pensar criticamente é também um agir, se torna importantíssima como possibilidade de concepção de uma nova sensibilidade moral.

Em tais perspectivas, a estética revela-se não tanto como ultrapassada quanto como necessária. A necessidade da arte não consiste em prescrever pela estética normas quando ela se encontra em causa, mas em desenvolver na estética a força da reflexão que, por si só, dificilmente poderia levar a cabo. (ADORNO, 1982, p. 375).

E essa reflexão é o que remete a estética diretamente à filosofia, pois apenas através desse processo é que o conteúdo de verdade das obras pode ser alcançado, só através da

filosofia, da reflexão filosófica, é que esse conteúdo de verdade pode ser alcançado ou negado. Mas isso não equivale a dizer que o teórico, o esteta é quem dará a última palavra sobre a obra, e sim que o seu conteúdo de verdade, ainda que acessível mediante uma reflexão filosófica, só poderá ser encontrado na imanência da obra mesma.

O conteúdo de verdade das obras não é o que elas significam, mas o que decide da verdade ou falsidade da obra em si, e só essa verdade da obra em si é comensurável à interpretação filosófica e coincide, pelo menos segundo a ideia, com a verdade filosófica. À consciência atual, fixada no concreto e na imediatez, é realmente muito difícil adquirir essa relação com a arte, embora sem ela não surja o seu conteúdo de verdade: a genuína experiência estética deve tornar-se filosofia, ou então, não existe. (ADORNO, 1982, p. 152).

A crise da arte contemporânea, entendida como um conjunto bastante múltiplo de realizações artísticas que se inicia na segunda metade do séc. XX, no período do pós-guerra (FREITAS, 2003) pode ser, portanto, atribuída à inobservância desses preceitos, na tentativa de atribuir de fora algum valor à obra, seja por parte da indústria cultural e da sociedade tecnológica, que produz mecanicamente suas obras para o consumo massivo, seja pela reação direta e contrária a elas perpetrada por esta arte, que tem algumas de suas obras valorizadas não em si mesmas, mas apenas por seu caráter de radical oposição àquela indústria. Mas isso não justifica que os pseudointelectuais atuais exijam da arte de vanguarda que ela lhes apresente alguma coisa, pois tal atitude não passaria de um mecanismo de defesa daqueles que se encontram tão aferrados a sua posição de entendedores que, deparados com o enigma de tais obras, as desqualificam porque não as entendem, ou seja, diminuem as obras por causa da sua própria incapacidade de compreensão, fazendo, assim, coro com os demais mecanismos da semicultura e com o gosto massificado da indústria cultural.

Os filisteus cultivados têm por hábito exigir que a obra de arte lhes dê alguma coisa. Eles não se indignam mais com o que é radical, mas refugiam-se na afirmação, tão modesta quanto desavergonhada, de que não a compreendem. As pessoas dizem que são mesmo estúpidas demais, antiquadas demais, não conseguem entender; quanto menores se fazem, mais seguros estão de participar do potente uníssono da *vox inhumana populi*, do tribunal do petrificado espírito da época. (ADORNO, 1992, p. 190).

Como meio de acesso à verdade, nem a filosofia nem a arte dão a última palavra ou podem pretender possuir plenamente os conceitos. Apenas uma via conciliatória entre ambas, apontada por Adorno como a estética, poderia mediatizar o conteúdo de verdade e o conteúdo social de uma obra sem a cristalização mortífera da posse do conceito.

Certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. [...] A arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a copia ou imita

de qualquer modo. Fá-la aparecer contra a aparição, mediante a sua própria complexão. (ADORNO, 1982, p. 289).

A estética cumprirá, portanto, um papel de mediação entre a arte e o pensamento. Ainda que isso lhe acarrete as dificuldades implícitas à sua função, uma vez que não possa nem contar com a reflexão teórica nem com a pura prática, ela deve servir-se da razão para poder cumprir o papel de mediadora entre tais polos, que, para o sucesso dessa tarefa, não podem ser encarados como opostos inconciliáveis, e sim como extremos dialeticamente mediados pelo esforço da reflexão estética. “A experiência estética é a de algo que o espírito não teria nem do mundo nem de si mesmo, a possibilidade prometida pela sua impossibilidade. A arte é a promessa da felicidade que se quebra” (ADORNO, 1982, p. 157). E ainda, em outro trecho: “A arte deve ser construída dialeticamente na medida em que o espírito lhe é inerente, sem que, no entanto, o possua ou o garanta como um absoluto” (ADORNO, 1982, p. 379). É por isso que a ideia da arte como uma promessa de felicidade quebrada, ou, como no texto original de Stendhal, como não mais do que uma promessa de felicidade, perpassa todo o texto da *Teoria Estética* de Adorno, carregando consigo uma constatação de pessimismo em virtude da situação atual da arte, ameaçada em sua autonomia e espontaneidade pelos diversos meios de produção cultural mercantilizada e massificada (JIMENEZ, 1999, p. 350). Dessa maneira, a arte, ao contrário de constituir um programa literal de instrumentalização da cultura em adequação aos interesses ideológicos da classe dominante, deveria apresentar-se como uma possibilidade de libertação, de acordo com a definição do belo contida na tão debatida afirmação de Stendhal de *une promesse du bonheur* (DUARTE, 2006, p. 402). A transposição dessa capacidade utópica do belo em geral, conforme o texto original de Stendhal, para o contexto da arte em particular, conforme o interpreta Adorno, possibilita que a arte, a despeito de sua incompletude, de ser sempre uma promessa de felicidade esfacelada, se oponha ativamente ao processo de instrumentalização e de mercantilização da produção cultural humana, ou seja, à indústria cultural, desvinculando-a, ou, pelo menos, tentando desvinculá-la o máximo possível dos “imperativos da atividade econômica” para vinculá-la a “uma perspectiva de futuro reconciliado para a humanidade”. A própria existência da arte, e com ela a sua promessa e todas suas demais potencialidades, é ameaçada no momento de oposição de sua autonomia relativa às exigências comerciais da indústria do entretenimento, ocasionando a ameaça de sua “liquidação social”, ou seja, uma eliminação intencional e racionalmente planejada.

Considerações finais

A partir das argumentações adornianas que viemos acompanhando, podemos perceber que a relação entre arte e sociedade, ainda que seja de interdependência, se constitui

fundamentalmente como uma relação de oposição radical da arte às condições sociais preestabelecidas, no sentido de jamais caracterizar-se como uma subserviência da arte ao previamente dado. Isso é, precisamente, o que estabelece a relação entre arte e sociedade como uma relação de dialética insolúvel, de maneira que o conteúdo preferencial de toda manifestação cultural não resida nela mesma, nem mesmo na sociedade ou em seu contexto de forma meramente representativa, e sim naquilo que, nesta relação, antagoniza reciprocamente.

Esta arte autônoma sempre aponta, portanto, para um outro, para um eterno ausente, única condição pela qual ela pode contribuir para a emergência do novo. A menos que, como observado, ela tenha se transformado em arte *desartizada*, ou seja, tenha se esvaziado daqueles elementos que a definiriam enquanto tal e se convertido em um espelhamento bárbaro do real enquanto objeto comercial, enquanto mercadoria cultural, realizando então uma falsa síntese do sujeito com a obra, da realidade com a representação, da arte com a sociedade.

Em contrapartida a arte autêntica se esforça para não apaziguar a experiência estética, deixando entrever a brutalidade da realidade do mundo contemporâneo, bem como os horrores do passado. Esse resíduo incomodativo aparece na arte enquanto dissonância. Daí a importância da estética, da interpretação filosófica da arte, que não vai dominar por autoridade o seu julgamento de critério, e sim tentar desvendar a sua verdade interna, ainda que por vezes indefinível, fazendo jus ao critério da arte como promessa de felicidade que jamais será cumprida.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *A arte é alegre?* In: OLIVEIRA, Newton Ramos de; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (orgs.). *Teoria Crítica, Estética e Educação*. Campinas: Autores Associados; São Paulo: Editora Unimep, 2001, p. 11-18.
- ADORNO, Theodor W. *A Crítica da Cultura da Sociedade*. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max; MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade*. Lisboa: Presença, 1970, p. 7-43.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. [Philosophie der Neuen Musik.] São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Ática, 1992.
- ADORNO, Theodor W. *Notas marginais sobre teoria e práxis*. In: *Palavras e Sinais: Modelos Críticos 2*. [Stichwörthe: Kritische Modelle 2] Tradução de Maria Helena Ruschel, supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995b, p. 202-229.
- ADORNO, Theodor W. *Observações sobre o pensamento filosófico*. In: *Palavras e Sinais: Modelos Críticos 2*. [Stichwörthe: Kritische Modelle 2] Tradução de Maria Helena Ruschel, supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995a, p. 15-36.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. [Ästhetische Theorie.] Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DUARTE, Rodrigo. *A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*. In: *Artefilosofia: Filosofia, Arte, Música*. Ouro Preto: UFOP; Belo Horizonte: Tessitura, 2007, p. 19-35.
- DUARTE, Rodrigo. *O tema do fim da arte na estética contemporânea*, In: PESSOA, Fernando (org.). *Arte no Pensamento Contemporâneo*, p. 377-414. Seminários Internacionais: Museu Vale do Rio Doce, 2006.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* [Qu'est-ce que l'esthétique] Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. Revisão Técnica de Álvaro L. M. Valls. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- MOLANO VEGA, Mario Alejandro. *Apariencia estética y reconciliación: arte y política en Adorno*. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 34, p. 81-90, Dec. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2009000300008&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 17 May 2020.
- TIBURI, Márcia. *Uma outra história da Razão e outros ensaios*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.