

A RELAÇÃO ENTRE ARTE E SOCIEDADE À LUZ DO CONCEITO DE AUTONOMIA ESTÉTICA DE ADORNO¹

Sinésio Ferraz Bueno²

Karina Constancio Sanitá³

RESUMO: Sob a ótica do conceito adorniano de autonomia estética, analisamos aqui de qual forma se dá a relação entre sociedade e arte, passando por discussões quanto à separação entre teoria e práxis, quanto à lógica interna da obra de arte, quanto ao poder de integração da indústria cultural, em relação às obras de arte, e quanto à impossibilidade de controlar os seus efeitos sociais, seja ela autônoma, seja engajada. Trata-se, ainda, de demonstrar o caráter ilusório da proposição segundo a qual a arte seria eficaz instrumento politizador, quando utilizada de forma a engajar e adaptar seu conteúdo a objetivos políticos pré-determinados, o que será feito por meio da análise interpretativa das obras de Theodor W. Adorno e de seus comentadores, na área de estética.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria Estética. Teoria Crítica. Theodor W. Adorno.

O posicionamento de Adorno com respeito ao engajamento artístico e à arte autônoma – cujo entendimento é de extrema importância para o objetivo de elaborar uma hipótese quanto à relação entre arte e sociedade – só poderia ser compreendido de forma bastante deficiente, caso não se levasse em conta os escritos do autor no que concerne à relação entre teoria e práxis. Nestes, e em especial no texto *Notas marginais sobre teoria e práxis*, Adorno discorre sobre os problemas advindos da separação completa entre pensamento teórico e prática política, tratando do fenômeno moderno do primado da práxis como estreitamente associado ao utilitarismo burguês, também característico da moderna sociedade de troca (ADORNO, 1995, p. 206). A perspectiva adorniana concebe que a relação existente entre teoria e práxis é histórica, no sentido de que o contexto social, político e econômico de cada período é o que determina como a sociedade lida com tal relação, podendo variar desde a

¹ <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-317320160005000010>

² Doutor em Filosofia da Educação e professor do Departamento de Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESP. sinesioferraz@uol.com.br

³ Bacharel em Ciências Sociais pela UNESP.

unidade total entre elas até a separação completa que pode resultar tanto no primado de uma quanto da outra.

O texto em questão é escrito em 1969 – bem como sua *Teoria Estética* –, sendo o movimento estudantil alemão do período um dos fatores que mais animou o autor, em sua elaboração, já que foi observando as formas de ação de tal movimento que ele pôde demonstrar a subjugação da teoria e a supervalorização da prática por ele operada, que é característica da própria modernidade. O abuso da separação entre teoria e práxis, a qual se operava no momento, teria o intuito de denunciar a teoria sob a acusação de que esta adiaría a transformação radical do mundo, ao insistir na necessidade de sua análise e interpretação (ADORNO, 1995, p. 208, 211). No entanto, e é isso o que ignora o movimento supracitado, a teoria estaria presente até mesmo nas atividades mais práticas, porque é justamente a análise de uma situação que pode levar a sua superação. A teoria, portanto, assume papel prático e transformador, no sentido de que as transformações e descobertas no campo teórico produzem sempre impulsos práticos, ainda que estes não tenham uma finalidade premeditada pelo pensamento. Pensar é não se limitar ao já dado, é o que possibilita a superação de uma determinada situação material. O que Adorno defende não é, no entanto, a primazia da teoria como ausência de ação, inofensividade ou passividade completa diante das mazelas sociais do capitalismo (BUENO, 2010, p. 175). Para Adorno, teoria e práxis não encerram uma unidade, mas também não são completamente independentes uma da outra: nem a práxis pode ser a medida para a teoria, nem a teoria pode reger a práxis, endurecendo-a, tornando-se doutrina e se falseando. A teoria faz parte do contexto social objetivo, nunca se desliga deste, contudo, tem seu momento de independência quanto a ele. Por isso, justamente as teorias que não sofreram recortes e subordinações pelas necessidades objetivas práticas são as que têm maior probabilidade de causar transformações materiais. Segundo Adorno, “[...] a práxis é a fonte de onde a teoria extrai as suas forças, mas não é recomendada por esta.” (ADORNO, 1995, p. 228-229).

Em carta escrita a Herbert Marcuse, no ano de 1969, na qual discutia justamente o envolvimento dele com o movimento estudantil, Adorno salienta que “[...] dialética quer dizer, entre outras coisas, que os fins não são indiferentes aos meios.” (MARCUSE, 1999, p. 96). Pensando na discussão sobre a supervalorização da práxis em detrimento da teoria, tal colocação pode ser compreendida como recusa em justificar qualquer tipo de abuso de poder ou violência como ferramenta de luta contra a barbárie, recusa em ignorar

ou subjugar o conhecimento até então construído, diante de necessidades práticas imediatas – o que não quer dizer, simplesmente, que não devamos nos posicionar politicamente, mas que esse posicionamento não deve ser unilateral. Examinando a relevância dessa questão para o campo da discussão estética – o que pode ser feito sem danificar o posicionamento do autor, tendo em vista que seu texto sobre teoria e práxis representa uma base metodológica de análise científica e filosófica que sustenta toda a sua obra –, temos o fundamento para a crítica adorniana ao engajamento artístico, no sentido de que não se poderia justificar a pobreza formal e temática de uma obra de arte simplesmente por ser ela “engajada”, por ser construída com fins políticos e sociais claros e imediatos; isso significa que o cunho político de esquerda não pode isentar uma obra de arte de uma crítica direcionada à sua qualidade, à utilização das técnicas e dos materiais disponíveis no momento de sua objetivação. O posicionamento político de uma obra não a torna boa por si mesmo.

Tão essencial quanto a discussão sobre teoria e práxis para a análise da relação entre arte e sociedade são os estudos de Adorno sobre a indústria cultural e seu impacto e função no capitalismo tardio, por meio dos quais é possível esclarecer o que é essa sociedade e, em seguida, qual é a arte ainda existente em seu interior. Com o advento da modernidade e o avanço do capital, novas ferramentas de dominação baseadas na lógica da sociedade de troca se originam, e a indústria cultural surge como uma dessas ferramentas voltadas para a manutenção do *statu quo*, atuando, como nenhum outro setor industrial, no sentido de garantir que qualquer possibilidade de resistência à integração totalitária seja neutralizada, cortada pela raiz. Como mais uma ferramenta do sistema capitalista, consequência de um desenvolvimento industrial, econômico, técnico e social que não é, de forma alguma, neutro, ela é a grande responsável pela produção da standardização, da degeneração da cultura, da danificação da subjetividade. Inserida no todo composto pelos setores produtivos do capital, a indústria cultural reproduz internamente a mesma lógica do sistema e emprega seus mecanismos específicos para legitimar as contradições sociais como se fossem orgânicas, como se, por exemplo, a divisão de classes se baseasse nos interesses em comum dos indivíduos. A indústria cultural reproduz nos âmbitos até então mais particulares da vida dos sujeitos a mesma lógica geral produzida pelo modo de produção capitalista e sua respectiva sociabilidade; projetos de urbanização e a tendência de migração para os grandes centros industriais, somados às técnicas de propaganda, garantem que, no microcosmo, na vida particular dos indivíduos, se reproduza a mesma lógica de produção das fábricas e do mercado, do macrocosmo,

criando uma aparência de identidade entre o universal e o particular que facilita a integração total do indivíduo na sociedade: “[...] a unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100).

Em *Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer apontam que a arte leve, destinada à mera diversão, existiu sempre como uma sombra da arte autônoma, a qual, por sua vez, excluía a participação das massas. A indústria cultural resolve tal antítese da pior maneira possível, dissolvendo uma esfera na outra e provocando grandes perdas em ambas, reduzindo-as a simples diversão, entretenimento, prolongamento da rotina de trabalho na realidade do capitalismo tardio. Para cumprir sua função, a arte da indústria não pode se tornar aborrecimento, evitando então a necessidade de qualquer tipo de reflexão através do cumprimento de um modelo idêntico para toda obra, que não exige ligações entre as suas partes, que não precisa fazer sentido e cujo conteúdo não importa (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 113). O potencial de ação da indústria cultural fica assustadoramente evidente, quando Adorno aponta sua capacidade de transformar subjetivamente os indivíduos, por meio dos novos veículos de comunicação e de seus produtos culturais. Referindo-se especificamente à música, ele chama a atenção para a transformação da própria audição por intermédio de elementos como a música ambiente, associada ao descanso e ao simples preenchimento do silêncio. Adorno entende que esses fenômenos fazem definhar, no espectador, a capacidade de ter uma experiência real com a arte, justamente porque produzem e promovem uma arte que não exige nada destes – nem conhecimento, nem atenção, nem participação. Quando critica um programa de educação musical dirigido aos jovens e crianças dos Estados Unidos, o qual fora criado e transmitido a partir do final da década de 1930 pela maior companhia de rádio do período, a NBC, Adorno nos oferece ótimo exemplo de como ocorre a simplificação da arte e a danificação subjetiva dos indivíduos: segundo ele, não se pode acreditar que um veículo de comunicação de massas não objetivará a massificação, a standardização, tendo em vista ainda que a sociedade de mercado “[...] vive de provocar efeitos comportamentais no consumidor.” (CARONE, 2003, p. 485). Além disso, as simplificações musicais exigidas pelos propósitos didáticos do projeto prejudicam a experiência musical – mesmo fenômeno que podemos observar nas peças didáticas, transportadas para a televisão –, e, em vez de fazer que maior número de indivíduos se formem e desenvolvam as potencialidades

necessárias para tal experiência, diminuem os padrões da música séria, garantindo que cada vez mais indivíduos possam escutá-la, mas que cada vez menos indivíduos possam apreender seu significado.

Nessa sociedade, todos são livres para escolher, mas a escolha é feita sob coerção econômica. A liberdade se mostra como o poder de escolher entre coisas idênticas, uma vez que toda a existência já é completamente delimitada, manipulada e danificada; como a subjetividade é proibida, torna-se irônico defender a liberdade de escolha. É diante dessa sociedade moderna, hermeticamente fechada, que caberia à arte um papel, de certa forma, salvador. A arte seria a única via possível de libertação, e isso tem a ver com um certo fetichismo⁴ ainda presente na obra, como herança dos séculos anteriores, a qual permite que ela, apesar de ser trabalho humano e manter uma relação com as forças produtivas e com a divisão do trabalho, conserve um estatuto específico na sociedade, distinguindo-se de atividades meramente técnicas – o que ocorre apenas quando mantém sua autonomia, não se submetendo a interesses extraestéticos. “O artista é aquele que ‘objetiviza’, no sentido marxista do termo e em oposição ao ato alienante, o momento crítico de sua obra, ela própria função das forças produtivas.” (JIMENEZ, 1977, p. 89-90).

Não haveria, no entanto, garantias nem mesmo de que a arte moderna radical, na qual se objetiva a consciência verídica, escape à integração: basta observarmos a facilidade com que o mais radical abstratismo se torna painel decorativo; nesse sentido, o maior perigo da arte moderna seria justamente o de não oferecer perigo nenhum. A sociedade totalitária tem uma capacidade de integração tão grande que lhe faculta absorver e neutralizar até mesmo os conteúdos mais antagonísticos, deixando exclusivamente no âmbito da forma artística a possibilidade de resolução da tensão entre obra e sociedade; essa universalidade da integração é o que leva Adorno a pensar a relação entre forma e conteúdo da obra, sendo forma a técnica artística, o procedimento. A forma é onde se encontra a linguagem polêmica da obra, é sua parte realmente artística, por meio da qual é possível distinguir um objeto estético enquanto obra – aquele que passa por um processo de construção, por um trabalho de formação, o que faz dele resultado da divisão social do trabalho, resultado do trabalho humano objetivado e, portanto, um testemunho das contradições sociais –, do objeto estético enquanto produto. A forma é, para Adorno,

⁴ O fetichismo que reside ainda hoje na arte estaria ligado àquele momento de autonomia do seu processo produtivo, em que a obra se nega a obedecer qualquer tipo de lei social, afastando-se da sociedade; trata-se, por isso, de um momento do qual a arte não deve se desembaraçar.

uma síntese não violenta do conteúdo disperso, sendo, ela própria, conteúdo sedimentado e, enquanto resultado do trabalho humano, expressa em si as contradições da realidade social em que foi produzida a obra. A arte moderna, embora integrada aos bens culturais, representaria justamente algo que escapa da organização do mundo administrado, e seu caráter de resistência estaria em sua própria existência (JIMENEZ, 1977, p. 124-140).

A partir dessas considerações quanto à forma e ao conteúdo, e levando em consideração que nem mesmo o mais antagônico dos conteúdos consegue evitar a integração na sociedade, devido ao poder de absorção e de neutralização da indústria cultural, Adorno aponta para a impotência do que chama de arte engajada, a qual é aquela que opta pela preponderância dos conteúdos, acreditando poder controlar os seus efeitos no público, o que, na verdade, não é possível. Dando mais importância ao conteúdo, ela adapta a forma artística, simplificando-a de acordo com as necessidades da didática e seguindo, como no caso do realismo socialista, uma estrutura rígida e pré-definida, que em nada tem a ver com aquela forma elaborada de acordo com a lógica interna de cada obra, completamente relacionada ao seu conteúdo. É nesse sentido, então, que o engajamento artístico tem o utilitarismo da arte como característica comum à indústria cultural.

Enquanto a representação efetiva das mazelas sociais jamais foi capaz de gerar transformações na realidade empírica, as tentativas de liberação formal, levadas a cabo pelas vanguardas artísticas⁵, incomodam profundamente os detentores do poder; o desejo de romper com a forma representaria o desejo de romper com a heteronomia empírica, social. O desejo de apresentar uma nova forma e sua apresentação demonstraria a possibilidade de superação da estrutura social em vigor. Apenas tal liberação poderia realizar a união do caráter social e do caráter autônomo da obra (JIMENEZ, 1977, p. 166). Por sua própria existência a arte revelaria uma possibilidade ainda não real, ao mesmo tempo em que demonstra a “impossibilidade do possível”, da manutenção da realidade como ela é. Esse aspecto antagônico de sua objetivação se apresenta na estrutura da obra, através da divergência entre o seu momento mimético e o seu momento construído: enquanto o momento mimético consiste naquele momento pré-espíritual da produção artística, de imitação dos elementos da realidade, o momento construído

⁵ É importante deixar claro que, quando Adorno se refere às artes de vanguarda, não tem em mente, primordialmente, seus aspectos políticos ou ideológicos, mas a condição objetiva da técnica, no momento em que a obra é objetivada. Como salienta Jimenez, “[...] os movimentos ‘vanguardistas’ seriam tentativas de restauração da historicidade do material em relação à sua desqualificação operada pela ideologia reacionária.” (JIMENEZ, 1977, p. 186).

se refere ao trabalho do espírito, que deve integrar e ultrapassar os impulsos da mimese (JIMENEZ, 1977, p. 178-179). Os dois elementos, no entanto, são imanentes à arte; tensionam-se entre si, mas não devem se excluir. Tal aspecto antagônico remete ainda ao que Adorno chama de caráter ambíguo da arte, que é elemento distinto da realidade empírica e do contexto de eficácia social, todavia, ao mesmo tempo, recai na realidade empírica e no contexto dos efeitos sociais por sua objetivação – enquanto produto do trabalho humano, enquanto coisa –, o que se evidencia nos fenômenos estéticos, “[...] que são tanto estéticos quanto *faits sociaux*”. Estes seriam os dois momentos também imanentes da produção artística: o momento estético, autônomo, associado ao caráter fetichista acima colocado, e o momento social. A esfera do divertimento, do entretenimento fácil, marca da sociedade moderna, que estaria, segundo Adorno, há muito tempo integrada no processo produtivo, representaria a dominação desse momento social, “exterior”, sobre os outros elementos da obra de arte. Da mesma forma que a subordinação da autonomia artística à sua função ou utilidade fere a obra em seu ponto mais nevrálgico – o seu elemento estético, autônomo –, Adorno enfatiza que, se alguém, em um café, dedica demasiada atenção à música ambiente, pode ser considerado um alienado da realidade pelos que levam em conta apenas o momento de função social da arte; esse antagonismo corresponderia à situação da relação entre arte e sociedade (ADORNO, 2013, p. 379-380).

No século XX, duas fortes tendências artísticas representam muito bem a distinção operada entre a essência autônoma da arte e sua essência social – que consistiriam, na verdade, em dois momentos imanentes das obras – sob os nomes de formalismo e realismo socialista, distinção que cindiria a dialética objetiva da arte, em função de seus fins, como se o artista singular fosse obrigado a escolher, antes de elaborar a obra, entre um dos dois elementos (ADORNO, 2013, p. 385). Enquanto o formalismo designa qualquer tentativa radical de elaboração de novas formas, o antiformalismo, característico do realismo socialista, ignoraria o fato de que a forma é conteúdo sedimentado. A emancipação da forma é o sinal indicativo para a emancipação em relação ao conteúdo da realidade empírica; como já foi destacado, as obras de vanguarda, as quais desafiam as formas até então consagradas, superando-as, demonstram o descontentamento quanto à própria estrutura social. O conteúdo da realidade tende à dissociação e transformação para reaparecer depois, na forma, como recusa da alienação e do “[...] ‘apaziguamento das contradições pela imagem de uma falsa reconciliação’.” A força que vem do conteúdo da realidade empírica e que leva à desagregação da forma, a despeito de levar à perda de sentido da arte na aceitação tradicional, amplia seu poder

de expressão, revelando a desumanidade da sociedade atual. O construtivismo estético – mais comum na arte moderna radical, e que se afasta do momento mimético da obra – não deve ser entendido como uma negação do conteúdo, mas enquanto desconstrução dos elementos empíricos, como negação da realidade atual, submetida à dominação. Essa desestruturação, ou desconstrução formal, estaria ligada a uma renovação do poder expressivo. Tendo em vista que o autoritarismo se traduz nas obras de arte pela tentativa de integrar elementos que tendem à decomposição em uma totalidade e organização rigorosa e obrigatória, podemos afirmar que o movimento de desestruturação se opõe completamente a ele, já que se ergue justamente contra a identificação da forma com a unidade, contra a desvalorização da pesquisa formal, a qual ignora os aspectos progressivos que dela advêm. Seria devido justamente à forma o caráter crítico e social da arte, já que é ela que atesta seu caráter de produto do trabalho humano. Não simples “criação”, mas estruturação, formação. Obviamente, existem na forma elementos de dominação, já que esta implica escolhas e supressões, porém, reconhecendo suas limitações, não se deve simplesmente esbravejar contra as pesquisas formais ou o formalismo, como fez o realismo socialista (JIMENEZ, 1977, p.184-185).

As obras de arte radicais, autônomas, no âmbito de sua relação com a sociedade, obedecem a leis que se assemelham à realidade, às leis sociais, mas seus processos produtivos devem se dar “sem janelas”, como nas mônadas de Leibniz. As relações sociais e de produção retornam às obras de arte sem o seu caráter de realidade, sendo essa a diferença essencial entre o intraestético e o exterior. Não seria possível, como aponta Adorno, que se produzisse algo na arte sem precedentes na realidade, já que o trabalho artístico é um trabalho social e, portanto, são sociais os seus produtos. O “nós” embutido na objetivação de uma obra não é completamente distinto do “nós” exterior, social; devido a isso, o apelo coletivo, o caráter social da obra, é algo implicado em sua própria estrutura formal. As lutas sociais e as relações de classe estão impressas na estrutura da obra, sendo as posições políticas apenas epifenômenos, os quais quase sempre se expressam às custas da elaboração plena da obra, de seu caráter de verdade. É a configuração artística capaz de exprimir as contradições sociais mudas e implícitas que se caracteriza como uma práxis que não se contenta em fugir da realidade, e que não deve se desculpar por agir apenas indiretamente nela, até porque essa ação não poderia se dar de outro modo, devido à impossibilidade de se controlar seus efeitos (ADORNO, 2013, p. 349-356). É de modo semelhante que se dá a relação entre arte e ciência: como resultado do progresso técnico e da desmitologização, arte e ciência teriam se separado completamente e, apesar

de haver uma relação entre elas, no sentido de que, imbricada na tendência dominante do Iluminismo, a arte incorpora em sua técnica os avanços científicos, tal técnica não deve tornar-se absoluta na obra, de sorte a erradicar o seu momento de expressão, assim como a arte não deve pretender tornar-se ciência, adequar-se aos parâmetros científicos. Caso contrário, ela se reifica, perde seu sentido. Segundo Adorno, a arte nunca se torna ciência, pois nela esta perde sua liberdade; elas seriam esferas não-idênticas, que possuem elementos semelhantes, não devendo ser colocadas como inimigas: tanto os ideais de pureza filosófica e científica, quanto a ideia de uma arte intuitiva, desprovida de conceito, representam uma realidade repressiva. É possível, na arte, tratar de assuntos científicos, ou “[...] expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os homens e as relações sociais”, que não poderiam ser acolhidos pela ciência, por conta de se basearem não em testes, mas na experiência humana individual (ADORNO, 2012, p. 22-24).

Para a consciência burguesa, a arte deve ser, enquanto elemento de entretenimento nos tempos livres, e enquanto mecanismo voltado para a manutenção da dominação, agradável e opcional, fiel ao imperativo *mundus vultui decipi*⁶. O conceito crítico de sociedade imanente à arte radical não corresponde à forma que a sociedade deve adotar, para continuar sendo exatamente como é, para que se reproduza a dominação: “[...] a consciência dominante não pode libertar-se da sua ideologia sem prejudicar a autoconservação social.” A arte, o comportamento estético, deve ser oposto ao que Adorno chama de vulgar, de ignorante; apesar disso, a arte recai, de alguma forma, nesse seu oposto. O que a torna vulgar, longe de ter qualquer relação com aspectos socioeconômicos de sua origem, seria a condescendência, comum no humor, de quando a arte invoca e confirma a consciência danificada. Nesse sentido, o que socialmente é vulgar na arte é sua identificação com o empobrecimento objetivamente reproduzido. O banimento da ignorância, a sua recusa completa, entretanto, funcionaria como cúmplice de tudo aquilo que se coloca como esteticamente nobre, pois parte do pressuposto da superioridade da atividade intelectual em detrimento da atividade prática, manual. Sendo a arte prometida aos que possuem já melhores condições materiais, ela aparece para a consciência como algo de melhor em si, o que seria um momento ideológico que necessita de constante autocorreção, da qual a arte é capaz justamente, porque possui momento prático, o qual está contido apenas em sua produção enquanto artefato, enquanto coisa. Como ressalta Adorno, quando uma obra de arte é objetivada, ela assume um comportamento prático,

⁶ *O mundo quer ser enganado* (tradução nossa). Frase atribuída a Petrônio.

porque entra em relação com o mundo, com o público. Essa relação faz com que o seu conteúdo nunca permaneça o mesmo, já que seu significado depende da interpretação de cada indivíduo, que, por sua vez, se transforma de acordo com a tendência histórica, de acordo com o contexto. Seria preciso rejeitar tudo que é arte fácil, entretenimento inferior, bem como toda arte que se defende enquanto nobre, por estarem associadas à reação política. Os movimentos artísticos que se reivindicam nobres, superiores, tendem a culpar a democracia, a possibilidade de acesso de todos os indivíduos, enquanto cidadãos, aos direitos políticos e sociais, pela existência da arte vulgar, enquanto seria, na verdade, a repressão dentro da democracia que a funda. O que podemos entender com isso é que a repressão presente no interior da democracia, que nega o acesso de grande parte das pessoas às condições materiais básicas para reprodução da vida, assim como ao conhecimento, nega também o acesso à arte, e valorizar qualquer forma de expressão *a priori*, levando em conta apenas seu elemento social e ignorando o aspecto estético, serve apenas à dominação, pois tal aceitação garante que os que se encontram privados do conhecimento científico e artístico, bem como das condições materiais para acessá-los, permaneçam aprisionados em tal condição. Para os que dominam, seria bastante favorável que aquilo que foi feito das massas, o embrutecimento subjetivo resultante de séculos de repressão e privação, fosse colocado como imanente às próprias massas. A arte respeita as massas, apresentando-lhes aquilo que poderiam vir a ser, não se adaptando a elas, já danificadas pela dominação (ADORNO, 2013, p. 355-363).

Como definir essa arte vanguardista, que respeita as massas, que assume caráter transformador no interior da sociedade totalitária que tudo neutraliza? Um dos elementos que nos ajudam na busca dessa resposta é o conceito de *material*, retomado por Adorno, inspirando-se em Walter Benjamin, com o intuito de realocar as produções artísticas no âmbito produtivo geral da sociedade. Ele se faz essencial para a análise do caráter vanguardista e radical da obra de arte, porque, conforme assevera Adorno, a escolha, aplicação e limitação de seu uso, além de ser um momento essencial da produção artística, pode dizer muito da obra, já que ele se apresenta aos artistas de acordo com o estado das forças técnicas produtivas existentes naquele momento, ou seja, ele é histórico. Nesse sentido, o poder político e de denúncia da “vanguarda” só existe quando esta se coloca como crítica de um estado anterior, o que só seria possível caso o material fosse considerado como histórico, e não dado. A decomposição do material, que leva a sua renovação, é possibilitada pelos avanços da técnica produtiva e participa ativamente do processo de desconstrução formal de que tratamos anteriormente e que, por sua vez, é

importante por demonstrar a impossibilidade de manutenção da totalidade opressora, no momento em que revela a impossibilidade de manutenção dos antigos cânones estéticos formais. As obras de arte não são, no entanto, absolutamente negativas em relação à sociedade, não recaem na total falta de sentido diante do público; elas mantêm sua semelhança com a linguagem, desde que se admita que a linguagem da arte, encarregada de denunciar a absurdidade do mundo, nunca deve ser a mesma linguagem com sentido positivo tradicional (JIMENEZ, 1977, p. 185-187).

As peças do dramaturgo Samuel Beckett seriam as que, para Adorno, possuiriam esse sentido de negação da realidade atual, no mais alto grau. A lógica associativa das obras de Beckett nega a imitação da aparição empírica para, em seguida, recuperar o aspecto empiricamente essencial, até então mutilado, e integrá-lo, de acordo com seu valor histórico posicional, no caráter lúdico da obra. Por meio deste, pode exprimir tanto o estado objetivo da consciência quanto da realidade. Na peça *Fim de Partida*, como em *Esperando Godot*, o tema é o da legitimidade da sociedade atual; na primeira, a catástrofe é o pressuposto temático e formal; a negação determinada de conteúdo se torna, nela, princípio formal (ADORNO, 2013, p. 375-376). Não se trata, no entanto, da simples negação da realidade, sendo necessária, posteriormente, a reorganização dos elementos retirados da sociedade, o que muitas tendências artísticas não puderam realizar, ficando presas à simples negação. A “negação determinada”, a que Adorno se refere, a qual supera a característica de simples negação, seria aquele momento de crítica social, situada no nível formal, que corresponde à não-identificação estrutural entre obra e realidade exterior; a essa característica se deve a admiração de Benjamin pelo dadaísmo, e a de Adorno por Beckett. Segundo Adorno, em toda a arte ainda possível, a crítica social deve ser erigida em forma, pois, embora a estrutura formal das obras de arte não possa ser interpretada politicamente enquanto técnica, ela se estende até o conteúdo que, por sua vez, se estende até a política. Toda a arte genuinamente nova deseja a libertação da forma, na qual, segundo Adorno, se cifra a libertação da sociedade. Por isso, a negação determinada se torna a marca da autenticidade: ao denunciar o caráter mistificador de tal totalidade, a desestruturação formal devolve aos elementos rebeldes a vitalidade perdida pelos séculos de dominação. Essa seria a condição para sua reconciliação com o mundo (JIMENEZ, 1977, p.188-189).

O engajamento – ou *engagement* –, por sua vez, representaria na arte um grau de reflexão, até certo ponto elevado, pois não se limita a pensar

melhorarias em determinadas condições sociais ou individuais consideradas desagradáveis, mas transformações conjunturais. Quando o termo é tomado enquanto norma, entretanto, torna-se aquele momento de controle da dominação, ao qual as obras costumavam se opor. O *engagement*, a tendência e até mesmo as categorias mais grosseiras que se referem à relação entre arte e sociedade não podem ser simplesmente postas para fora da ação, banidas da produção artística pela estética do gosto. Elas, no entanto, se inflamam apenas pelo desejo de mudança, o que não as dispensa da lei formal. Utilizando sempre Brecht como exemplo do engajamento, Adorno entende que este não ensinava nada que não pudesse ser aprendido sem suas peças, e até de forma mais eficaz pela teoria, ou que já não fosse tema familiar para seus espectadores. Segundo Adorno, o próprio dramaturgo sabia não ter alcançado seus objetivos políticos com sua arte, cuja fórmula corresponde ao *preaching to the saved*⁷. Seu postulado do distanciamento, através do qual queria provocar a reflexão do espectador pelo conhecimento objetivo, não o reconhecimento mimético, se assemelha ao objetivo da chamada arte autônoma; sua técnica didática, contudo, é intolerante em relação à ambiguidade, revelando-se autoritária. Brecht contribuiu, apesar disso, para a formação da autoconsciência da obra enquanto consciência de um aspecto da práxis política, que se opõe à cegueira ideológica. A forma didática “sem frescuras” de Brecht foi o que o levou à inovação no teatro, derrubando o teatro psicológico e de intriga já caducos, e em suas peças, as teses adquiriram novo sentido, dando ao drama um caráter anti-ilusório. Essa seria a sua qualidade, a qual está ligada ao seu *engagement*, mas não o é (ADORNO, 2013, p. 365-370).

Em sua *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno assinala que a análise social da lírica, bem como a de qualquer forma de obra de arte, não pode ter como objetivo determinar a posição ou inserção da arte na sociedade. Deve analisar, ao invés disso, como a sociedade aparece na obra de arte, até que ponto esta lhe obedece ou a ultrapassa. Os conceitos sociais devem ser imanentes à obra, não trazidos de fora. Devem estar contidos na obra os elementos que possibilitariam a análise de seu teor social e, para fazê-la, é essencial o conhecimento interno da obra, bem como da sociedade na qual ela se insere (ADORNO, 2012, p. 67-68). Temos, no texto *Intento de Entender Fim de Partida*, a possibilidade de conhecer a análise adorniana de uma obra de arte, por meio da qual as observações do autor quanto ao fazer-artístico, à importância da estrutura formal e ao fato de que uma obra de arte autônoma deve exprimir por meio

⁷ *Pregando para os salvos* (tradução nossa).

de sua forma as contradições indizíveis da sociedade podem ser compreendidas definitivamente. Toda a análise que Adorno faz da obra é também uma análise do momento histórico em que ela é produzida e, por meio de trechos da peça, o autor demonstra a sua coerência em relação ao mundo.

Na peça em questão, Beckett consegue retratar a decadência subjetiva dos homens, o fim da natureza, o mundo reduzido a escombros, e o faz por meio de todos os seus elementos – formais, linguísticos, conteudísticos –, sem ter que colocá-los em forma de discurso objetivo, sem transformar a peça em um mecanismo para demonstração de uma visão de mundo. A forma de sua peça permite ambiguidade, demonstra seu ponto de vista quanto à sociedade, sem impô-lo, sem limitar as possibilidades de compreensão. Em sua peça, Beckett trata de uma experiência histórica, das condições objetivas e, principalmente, subjetivas dos sujeitos históricos. Se não a nomeia claramente, isto é escolha consciente e busca por uma nova forma que se distancie do realismo novecentista. Em *Fim de Partida*, ao não determinar geográfica e historicamente a causa da devastação, Beckett demonstra respeito pelo incomensurável; nomear, além de agir contra a qualidade artística, limitando a ambiguidade, reduz e banaliza a força do terror indizível. Beckett opta por demonstrar que a devastação interior das personagens está relacionada a um contexto de destruição bem mais amplo do que uma única guerra (ANDRADE, 2001, p. 38-39). Não só a peça de Beckett possui as características de uma obra autônoma e radical; Adorno atribui tais características também a outros artistas, como Picasso:

A principal testemunha a esse propósito seria o quadro de Picasso *Guernica* que, por uma rigorosa incompatibilidade com o realismo prescrito, adquire justamente, graças a uma construção inumana, aquela expressão que acusa o seu caráter de protesto, para lá de todo o mal-entendido contemplativo. As zonas socialmente críticas das obras são aquelas onde se sofre, quando, na sua expressão, a inverdade da situação social aparece historicamente determinada. (ADORNO, 2013, p. 358).

CONCLUSÃO

O que animou este trabalho foi a identificação, por meio da observação empírica, de que o engajamento artístico, a produção de obras de arte que se classificam como politizadas, de esquerda, revolucionárias, não têm alcançado, historicamente, seus objetivos transformadores, por mais sinceros que eles sejam. Ao mesmo tempo, é possível observar que, muitas vezes, os artistas

com desejo legítimo de transformação, desejo de ensinar a participação das massas na arte, como espectador ou criador, identificam que tal tarefa só poderia ser realizada pela simplificação artística, a aplicação do didatismo às obras, transformando-as em palestras, aulas públicas, qualquer coisa que não é arte. Falar isso causa polêmica, revolta, leva a acusações de conservadorismo, reacionarismo, direitismo, que se devem, provavelmente, à hegemonia que se consolidava no período em que estava Adorno elaborando os textos que são a base do presente estudo, de perspectivas anti-intelectualistas, particularistas, relativistas, cujo pressuposto seria o de que os filósofos já teriam interpretado o mundo de diferentes maneiras, sendo, agora, o momento de transformá-lo⁸. O que não se leva em consideração, todavia, é que tais tentativas de transformação revolucionária de esquerda não foram bem-sucedidas e que, desde então, houve uma mudança profunda no mundo, embora o sistema econômico, político e social tenha permanecido o mesmo. Tal sistema se aprimorou, criou ferramentas de dominação e novas formas de sociabilização que transformaram profundamente a subjetividade individual e a subjetividade da sociedade como um todo: o homem de hoje não é o homem de cem anos atrás, o capitalismo de hoje aprimorou suas formas de controle e subjugação, e recusar-se a analisá-las apenas favorece os detentores do poder. Em entrevista de Marcuse sobre Adorno, concedida logo após a sua morte, ele aponta para a compreensão de que a classe trabalhadora, a qual é a única com potenciais revolucionários reais, não está mais colocada enquanto classe, não é, naquele momento histórico – e menos ainda hoje – revolucionária, e que o trabalho intelectual de análise do mundo e de seus mecanismos de manutenção, quando elaborado sobre o pressuposto de que teoria e práxis não encerram uma dicotomia e que a realidade é o alimento das análises teóricas, é necessário para encontrar uma maneira de possibilitar sua própria passagem para a prática, para a transformação do mundo, para que a classe com potencial revolucionário possa sê-lo realmente.

Penso que o capitalismo tardio desenvolveu formas de repressão que parecem tornar impossível a prática transformadora tradicional segundo a teoria marxista. Estou pensando aqui particularmente na integração de amplas camadas da população, em particular na integração da classe trabalhadora ao sistema capitalista existente nos países capitalistas avançados. Isso quer dizer, evidentemente, que o sujeito histórico, o sujeito social da revolução não estava mais ali, ou deixara de ser ativo ou ainda não era ativo. Nesse sentido, Adorno era marxista ortodoxo. Sem uma base de

⁸ Referência à XI Tese Sobre Feuerbach (MARX; ENGELS. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998).

massa nas classes exploradas a revolução é impensável. E como na situação dada, precisamente nos países capitalistas avançados, essa base de massas não era visível, ele, por assim dizer, adiou a transformação da teoria em prática. Ele sempre procurou as mediações que, sem abandonar nem trair a possibilidade de uma tal transformação, poderiam ao menos preparar a transformação da teoria em prática. (MARCUSE, 1999, p. 105).

Entre os novos mecanismos de manutenção da ordem, identificamos a indústria cultural como o principal. Ela seria responsável pela internalização dos mecanismos de controle, ou seja, por fazer com que a ideologia dos que comandam aparecesse como a única existente, tornando-se também a ideologia dos comandados; a indústria cultural, de acordo com a perspectiva adorniana, tem poder de integrar e neutralizar todo o tipo de conteúdo antagônico, revolucionário, esteja ele no campo apenas teórico ou no campo artístico. Tal capacidade de integração é um dos motivos pelos quais a arte engajada não consegue agir revolucionariamente, no mundo: ela é facilmente transformada em material de entretenimento ou condenada a dialogar apenas com os que já concordam com seu conteúdo (*preaching to the saved*). Haveria, ainda, outras causas para a ineficácia do *engagement*, a saber: a arte não pode assumir caráter apologético, sem danificar seu caráter artístico; a arte radical tem sempre caráter de negação da realidade objetiva (JIMENEZ, 1977, p.140); a mediação mais ilusória entre arte e sociedade é a mediação temática, o conteúdo da obra, e isso se deve ao fato de que é impossível controlar os efeitos que a obra causará no público, e estes se devem mais ao contexto histórico em que ela é assistida do que à obra em si; em função do potencial de integração da sociedade, a crítica social da arte é mais eficaz, quando erigida em forma, não enquanto conteúdo manifesto; e o que faz da arte arte é sua forma, a técnica artística, e não seu conteúdo. Existe uma ideia de que a arte é uma forma superior de expressão, ideia essa que resulta do pressuposto da superioridade do trabalho intelectual (ADORNO, 2013, p. 346, 362-376). A arte, enquanto forma de expressão, não é superior, porém, se diferencia das outras por suas especificidades, não por ser mais ou menos importante. Dessa forma, não há por que chamar um discurso político de arte, não há por que chamar um panfleto de arte: isso seria tratar a arte como um selo de qualidade, de legitimação, o que ela não é; a arte é uma forma de expressão, uma categoria que contém suas próprias regras, técnicas e motivações, não há por que utilizá-la como plataforma para divulgação de ideais unilaterais, independente de quais sejam. Isso não quer dizer que a arte deva ser indiferente ao contexto social, apenas que ela não é eficaz, quando utilizada dessa forma, e que tal emprego consiste em utilitarismo, deprecia

a forma artística e é reacionário, na medida em que nega todas as técnicas artísticas construídas no decorrer da história, nega o acúmulo histórico no campo da arte e de sua relação com o mundo.

A arte tem, certamente, potencial de transformação social, mas este é indireto, é um potencial de transformação subjetiva, sem o qual a transformação material não se mostra possível. A arte como campo autônomo, enquanto elaboração que segue apenas suas próprias leis – que advêm das leis sociais, porém, não as são –, é o único âmbito que pode ainda ser inútil, no sentido do utilitarismo da sociedade de troca, que pode demonstrar uma possibilidade ainda não real, que pode levar à reconstrução da subjetividade tão danificada pelos anos de dominação, repressão e privação material e intelectual. Quando optamos por simplificar e adaptar a forma artística, para que esta dialogue com as massas embrutecidas, nós as condenamos, ainda que sem a intenção, a permanecer onde foram colocadas pelos donos do poder; a ignorância das massas não é imanente a elas, é resultado histórico; a arte não se revelou eficaz na missão de entregar a elas o conhecimento filosófico e científico, essencial para que estas identifiquem a existência de outras formas de organização econômica e social, para que possuam a capacidade de abstração necessária para compreender o mundo enquanto totalidade e o significado de sua posição nele: isso é papel da educação, no mais amplo significado do termo. Evidentemente, essa afirmativa pode gerar confusão quanto à opinião de Adorno sobre a formação, no âmbito escolar, envolver a utilização de obras de arte, mas uma leitura rigorosa de todos os argumentos do autor aponta o que seria o utilitarismo. Se um professor recorre às obras de arte para demonstrar como a expressão artística tem se relacionado com os acontecimentos sociais, no decorrer da história, para ensinar sobre a técnica artística, ou ainda para, por meio da obra, possibilitar a formação subjetiva dos indivíduos, isso não constitui utilitarismo, desde que tal professor, não subestimando os alunos, adapte as obras para explicar temas que poderiam ser mais bem explicados pela teoria, transformando a obra de arte em ferramenta didática. A arte contribui para a educação enquanto arte, enquanto formadora da subjetividade dos indivíduos e enquanto expressão do que ainda resiste à opressão da sociedade de troca. A eficácia da arte se dá apenas no âmbito subjetivo, que é também indispensável para ensejar as transformações materiais. Enquanto não se reconstruírem as subjetividades danificadas, que de maneira alguma estão aprisionadas no plano ideal, mas que são resultado das condições materiais dos indivíduos e, ao mesmo tempo, incidem sobre elas, não se pode realizar nenhum tipo de revolução vencedora. Nas construções subjetivas se encontra

o potencial destruidor, o potencial fascista que pode aflorar no interior de qualquer grupo e incitar em tais indivíduos, subjetivamente embrutecidos, o ódio e o desejo de violência que não levará a nada além da própria violência, da vingança. É preciso lembrar que Adorno assistiu ao horror das bombas atômicas, do nazismo e do stalinismo e que essas experiências, somadas aos resultados obtidos por ele, em suas pesquisas quanto à personalidade autoritária, elaboradas nos Estados Unidos, resultaram em seu radicalismo no combate à utilização da violência contra a própria violência, no sentido de que não se poderia combater a barbárie com suas próprias armas. Como alertou Adorno, pouco antes de sua morte, o pensamento dialético implica que os fins não sejam indiferentes aos meios.

BUENO, Sinésio Ferraz; SANITÁ, Karina Constançio. The relation between art and society in the light of Adorno's concept of aesthetic autonomy. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 39, p. 155-172, 2016. Edição Especial.

ABSTRACT: This article analyzes the manner in which Adorno's concept of aesthetic autonomy is manifested in the relationship between society and art. The following topics are discussed: the separation between theory and praxis, the internal logic of a work of art, the integrating power of the cultural industry in relation to works of art, and the impossibility of controlling its social effects, whether autonomous or engaged. The article also pretends to demonstrate the illusory nature of the proposition that art can be an effective instrument of politicization when utilized to engage and adapt its content to predetermined political objectives. The works of Adorno and of other commentators in the aesthetic field are used in the analysis.

KEYWORDS: Aesthetic theory. Critical theory. Theodor W. Adorno.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Notas marginais sobre teoria e práxis. In: _____. *Palavras e sinais*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.

_____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão, Lisboa: Edições 70, 2013.

_____; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.

BECKETT, S. *Fim de partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

BUENO, S. F. Adorno, um marxista ortodoxo. In: PUCCI, B.; ZUIN, A. A. S.; LASTÓRIA, L. A. C. N. (Org.). *Teoria crítica e inconformismo*: novas perspectivas de pesquisa. Campinas, SP: Autores Associados, 2010. p. 161-182.

CARONE, I. Adorno e a educação musical pelo rádio. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 24, n. 83, p. 477-493, ago. 2003.

FRANCO, R. *O artista como eremita que sabe o horário de partida do próximo trem* (sobre o conceito de autonomia estética na obra de T. Adorno). Publicação interna.

JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

MARCUSE, H. Reflexões sobre Theodor Adorno (Entrevista). In: LOUREIRO, I. (Org.). *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Tradução de Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MARX, K.; ENGELS, F. *A Ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Recebido / Received: 05/06/2016

Aprovado / Approved: 06/08/2016