

36º Encontro Anual da ANPOCS

GT 24

O Pluralismo na Teoria Social Contemporânea

O marxismo e a arte contemporânea dão bom casamento? Limites da noção de autonomia na análise da produção artística contemporânea.

Louise Claudino Maciel (UFPE)
louiseclaudino@yahoo.com.br

Recife, 2012

1. Introdução

O título deste trabalho remete a uma conhecida afirmação de Pierre Bourdieu (“A sociologia e a arte não dão bom casamento”), na qual se aponta as tensões envolvidas no projeto de analisar sociologicamente as obras de arte, uma vez que este projeto colide frontalmente com concepções já consolidadas no campo artístico, tais como a da obra de arte como reduto de mistérios e dos artistas como criadores originais.

Por sua vez, a tensão que nos interessa investigar se dá entre a consolidação dentro da tradição marxista, aqui representada pelas obras de Marcuse, Adorno e Jameson, do critério de autonomia como principal modo de abordagem das obras de arte e de seu teor crítico, e as tendências artísticas contemporâneas que, dentre outras manifestações, colidem frontalmente com o ideal de arte autônoma consolidado na sociedade burguesa.

Com o objetivo de investigar estas tensões, este trabalho percorre o seguinte percurso: nos dois primeiros tópicos, apresentamos a concepção de Marcuse sobre a autonomia da arte. Demonstramos que nos seus primeiros escritos, Marcuse esboça uma crítica à categoria de autonomia da arte. Para ele, tal autonomia possibilita que a arte apresente um mundo em que promessas de felicidade podem ser experienciadas idealmente, sem que ocorra uma transformação da sociedade.

Esta postura será modificada frente à conformação da sociedade unidimensional, caracterizada pela neutralização das esferas críticas no mundo. Neste momento, Marcuse defende a autonomia da arte como única dela manter-se crítica, condenando assim a empreitada vanguardista de fundir arte e vida.

No terceiro e quarto tópico, abordamos a defesa da autonomia artística presente na obra de Theodor Adorno. Para este autor, esta autonomia, além de representar um desafio ao predomínio da razão instrumental na sociedade, possibilita que arte opere uma crítica social. Neste sentido, a partir de uma análise de algumas tendências da arte moderna, Adorno demonstrou como através de meios próprios da linguagem artística, estas tendências expressavam a aniquilação da liberdade dos indivíduos na sociedade de capitalismo tardio.

O quinto tópico apresenta como ao longo do século XX, a arte passou por um processo de transformação que levou a um questionamento da sua própria autonomia. As vanguardas artísticas, como o dadaísmo e o surrealismo, dirigiram sua crítica não a um

estilo anterior, mas ao próprio *status* da arte na sociedade burguesa, desprovida de qualquer função social. Diante destas transformações, a tradição marxista, focada na categoria de autonomia, parece cada vez mais desacreditada do potencial crítico das produções artísticas contemporâneas.

O sexto tópico apresenta como o conceito de pós-modernismo de Fredric Jameson é representativo deste desencantamento da tradição marxista em relação ao potencial crítico da arte. Segundo ele, o pós-modernismo representa o fim de todas as barreiras à expansão da lógica capitalista, o desaparecimento de todos os enclaves e o término de toda distância estética que, até então, tinha possibilitado à arte se colocar fora do sistema para assim criticá-lo.

2. A cultura afirmativa e a crítica à autonomia da arte

A sociologia da arte se desenvolveu por meio da proposta de uma análise que superasse o enfoque tradicional no artista ou na obra, característico aos estudos dos críticos, teóricos e historiadores da arte, por meio da inserção da obra em seu meio social, situando-a no contexto das relações sociais em que foi produzida e recebida.

Na tradição marxista, o estudo da arte segue esta orientação sociológica, buscando relacionar as obras de arte com os seus elementos extra-estéticos. Contudo, não raro, a consideração destes elementos levou os marxistas a um tipo de reducionismo, caracterizado pelo atrelamento do artista ou da obra de arte aos interesses de determinada classe social.

A crítica a este modo de abordagem reducionista é uma importante característica dos escritos de Marcuse sobre a arte. Na *Dimensão Estética* (2007), ele afirma que busca contribuir para a formulação de uma estética marxista, propondo uma abordagem que supere a ortodoxia. Esta se caracteriza por julgar a qualidade e verdade de uma obra de arte no contexto das relações de produção existentes, desvelando os interesses de classe que a ela representa.

Um dos pilares básicos da perspectiva ortodoxa é o de que há sempre uma conexão entre arte e classe social e que a única arte que pode ser considerada autêntica é aquela que representa o proletariado (MARCUSE, 2007).

Mas, ao contrário dos estetas marxistas ortodoxos, vejo o potencial político da arte na própria arte, como qualidade da forma estética. Além disso, defendo que, em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais. A arte protesta contra estas relações na

medida em que as *transcende*. Nesta transcendência, rompe com a consciência dominante, revoluciona a experiência (MARCUSE, 2007, p. 9).

Esta defesa do caráter autônomo da arte, ilustrada na citação acima, condiz mais com a fase mais madura do pensamento de Marcuse do que com os seus primeiros escritos sobre estética. Analisando alguns textos chaves da obra deste autor, pode-se observar o desenvolvimento de uma posição que vai da crítica à autonomia da arte até a sua defesa inexorável, diante da conformação do que ele denominou de sociedade unidimensional, assim como das tentativas, que caracterizam as produções artísticas contemporâneas, de fusão da arte com a vida. A seguir abordaremos alguns textos chaves da obra do autor, a fim de observar que elementos levaram Marcuse a adotar esta mudança de perspectiva em relação à autonomia da arte.

A primeira postura, de crítica à autonomia da arte, surge no texto “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, publicado em 1937. Neste texto, Marcuse concebe a autonomia da cultura (e das obras de arte) como um instrumento de dominação ideológica da classe burguesa.

Para o autor, a autonomia perante as relações materiais da sociedade fornecia as condições para que as obras de arte apresentassem um mundo em que promessas de felicidade podiam ser experimentadas idealmente, enquanto que a realidade material continuava repleta de desigualdade e de opressão. Marcuse (1997) denominou de cultura afirmativa este recurso ideológico fundamental ao projeto de hegemonia da classe burguesa. Sobre esta cultura, ele afirma:

Seu traço decisivo é a afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer individuo pode realizar para si ‘a partir do interior’, sem transformar aquela realidade de fato (1997, p. 95-96).

A sociedade burguesa consiste em uma formação social que não consegue realizar os potenciais humanos de liberdade e de felicidade, mas que, tendo-os prometido, precisa lidar constantemente com o problema de sua falta. Nessa perspectiva, que Marcuse sublinha o funcionamento dos bens culturais como importantes elementos “compensatórios” na ordem social burguesa.

Uma maneira de compensar o sofrimento e a miséria sobre os quais a sociedade burguesa estava fundamentada foi reservar um espaço da existência, dissociado das relações materiais da sociedade, para o contato com os valores do belo, do bom e da

felicidade. Segundo Marcuse (1997), foi necessário dissociar a esfera da *cultura*, como o repositório dos valores verdadeiramente humanos (beleza, justiça e felicidade), da esfera da *civilização*, como o domínio onde ocorre a reprodução material da sociedade.

Marcuse (1997) remonta a gênese desta separação à Antiguidade Clássica. As filosofias de Platão e Aristóteles estabelecem uma separação entre a esfera do útil e a do necessário, por um lado e a esfera do belo e da fruição, por outro.

Na medida em que a filosofia se preocupa com a felicidade dos homens – e a teoria da Antiguidade clássica insiste na eudemonia como o bem supremo –, ela não pode encontrá-la na constituição material da vida vigente: ela precisa transcender a faticidade desta (MARCUSE, 1997, p. 90).

Essa divisão processada na Antiguidade Clássica foi extremamente importante para o desenvolvimento da sociedade burguesa. Ela abriu a perspectiva tanto para o materialismo, característico da burguesia, quanto para o enquadramento da felicidade em um plano à parte, qual seja: a cultura.

Entretanto, diferentemente do que ocorria na Antiguidade Clássica, onde o desfrute dos valores superiores era concebido como uma prerrogativa de poucos, na sociedade burguesa se instala uma pretensão de universalidade no conceito de cultura. Ela deixa de ser uma prerrogativa da elite, para estar ao alcance de todos os indivíduos. A cultura como algo que se opõe à civilização e apresenta-se como o reino da liberdade, torna-se o espaço privilegiado onde as relações antagônicas presentes na sociedade ficam neutralizadas.

Condizente com o postulado marxista segundo o qual o desenvolvimento das forças produtivas de uma sociedade é a condição para a instauração do reino da liberdade, Marcuse compreende que na Antiguidade Clássica, período histórico em que as forças produtivas eram pouco desenvolvidas, não se tinha a possibilidade de dar cabo da escassez e por isso a felicidade tinha que está depositada no plano ideal, apartado das relações materiais da sociedade. Na formação burguesa, em que as forças produtivas se desenvolveram ao ponto de materializar a felicidade que a cultura promete, a separação entre cultura e civilização possuía cunho ideológico. Ela buscava manter, apesar de todo desenvolvimento das forças produtivas, as relações sociais intactas.

A autonomia da cultura converte-se em mecanismo fundamental de compensação e manutenção da sociedade vigente. Como afirma Silva (2005), no texto “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, Marcuse buscava denunciar a falsa autonomia da cultura, que

evocada como âmbito separado das relações materiais, contribui para reforçar a miséria da realidade concreta.

Entretanto, ao lado desse aspecto ideológico, Marcuse aponta que a cultura afirmativa também representava um perigo para a ordem burguesa. Ela instiga nos indivíduos o anseio por valores que sua realidade social não pode conferir. Esta cultura “contém não só a legitimação da forma vigente de existência, mas a dor causada por seu estado; não só a tranquilidade em face do que existe, mas também a recordação daquilo que poderia existir” (1997, p. 99).

Neste texto, a postura de Marcuse se caracteriza pela defesa da diluição da cultura afirmativa na realidade, o que significaria eliminar o caráter ideal das suas promessas tornando-as realizações concretas. Percebe-se, deste modo, uma forte afinidade deste autor com a busca das vanguardas artísticas, assim como da produção artística contemporânea, de transformar a arte em vida.

Marcuse abandonará esta postura frente a sua avaliação do processo de *dessublimação repressiva* realizado na *sociedade unidimensional*. Dentre as características deste processo, temos a transformação dos ideais da cultura afirmativa e da sua promessa de felicidade em mercadorias, entregues aos indivíduos na forma de bens consumíveis.

2. A *Sociedade Unidimensional* e a defesa do caráter autônomo da arte

O desenvolvimento do capitalismo, caracterizado pela passagem de sua forma liberal para a sua forma monopolista, trouxe profundas modificações no modelo *cultura versus civilização* descrito por Marcuse. O aspecto crítico da cultura afirmativa, que ele dialeticamente considerou ao lado do seu aspecto ideológico, torna-se incompatível com o desenvolvimento do capitalismo monopolista e da sociedade unidimensional.

O conceito de sociedade unidimensional pode ser traduzido na idéia de uma sociedade sem oposição, ou seja, de um tipo social com capacidade de paralisar toda a crítica que lhe é feita e assim reconciliar as forças que se opõem ao sistema e que falam em nome de outras perspectivas de organização histórica. Nesta perspectiva, Marcuse afirma que os elementos de oposição e transcendentais da cultura superior sucumbem a um processo geral de *dessublimação repressiva* na sociedade unidimensional.

O conceito de dessublimação repressiva só pode ser entendido mediante a uma investigação da releitura do pensamento de Freud que Marcuse procede em *Eros e Civilização*, publicado em 1955. Nesta obra, ele investiga a tese freudiana da irreconciliabilidade entre felicidade individual e desenvolvimento civilizatório.

Marcuse (1981) questiona a relação entre civilização e repressão, tão cara ao pensamento de Freud, é inerente ao progresso da sociedade ou se resulta de uma determinada organização histórica. Em Freud, esta repressão é descrita nos termos da passagem do estado em que a humanidade era governada pelo *princípio do prazer* para o estágio em que passa a ser regida pelo *princípio de realidade*. O primeiro princípio é caracterizado por um estágio de satisfação imediata dos instintos. O segundo corresponde “à civilização propriamente dita, cujo processo de formação pressupôs a repressão da dinâmica pulsional para que a sociedade pudesse se manter” (SILVA, 2005, p. 34) ¹.

Para Freud, a modificação repressiva dos instintos advém da “eterna luta primordial pela existência”. O motivo da sociedade para a modificação da estrutura instintiva é, pois, econômico. “Como não tem os meios suficientes para sustentar a vida de seus membros sem trabalho por parte deles, a sociedade trata de desviar as suas energias das atividades sexuais para o trabalho” (MARCUSE, 1981, p. 37).

Segundo Marcuse, a falha desta teoria de Freud foi não conceber que a realidade que modela os instintos é um mundo sócio-histórico. Nesta perspectiva, existiram e podem existir diferentes princípios de realidade, caracterizados por graus e modalidades distintas de repressão dos instintos². Com o objetivo de confrontar a naturalização de processos históricos que denota na teoria de Freud, Marcuse estabelece dois conceitos que focam no aspecto histórico que podem assumir a repressão e o princípio de realidade.

O conceito de *mais repressão* aponta para as restrições requeridas pela dominação social. Ela difere da repressão (básica), ou seja, das “modificações” dos instintos necessárias para a perpetuação da espécie humana. Já o conceito de *princípio de*

¹ A substituição do PP pelo PR é o grande acontecimento traumático no desenvolvimento do indivíduo (ontogênese) e no da espécie (filogênese). No indivíduo, Freud explica a repressão a partir das dinâmicas que envolvem os componentes psíquicos do id, ego e superego. Na espécie, Freud recorre ao mito da horda primitiva, segundo o qual após matarem o pai que monopolizava as mulheres da horda, um grupo de irmãos, acometidos pela culpa, instauram o tabu do incesto, reproduzindo a ordem social que o pai assegurava (MARCUSE, 1981).

² Por exemplo, uma sociedade em que todos os membros trabalham requer modos de repressão diferentes de uma sociedade em que o trabalho é o terreno específico de determinado grupo. Ademais, modos de repressão se diferenciarão se a sociedade produz para o consumo individual ou para o lucro; para produzir valor de uso ou valor de troca; caso esteja fundamentada na propriedade privada ou coletiva, assim por diante (MARCUSE, 1981).

desempenho denota a atual forma histórica do princípio de realidade. Marcuse o denomina assim para destacar que sob seu domínio, a sociedade é estratificada a partir do desempenho econômico dos indivíduos. Algumas características do princípio de desempenho são: 1) distribuição hierárquica da escassez e do trabalho; 2) trabalho alienado³; 3) tempo de lazer que é controlado pelo tempo do trabalho; 4) organização repressiva da sexualidade através da sua sujeição à função procriadora. Esse processo realiza a dessexualização socialmente necessária do corpo que fica livre para ser usado como instrumento de trabalho.

Nesta altura do argumento desenvolvido em *Eros e Civilização*, ressurge o pressuposto marxista do desenvolvimento das forças produtivas como condição da emancipação humana. Marcuse então argumenta que a desculpa da escassez, que tem justificado a repressão dos instintos, perde o sentido no momento em que o progresso das forças produtivas oferece os meios de satisfação para as necessidades humanas.

Mesmo que o aumento da produtividade tenha criado as possibilidades de se instaurar o reino da liberdade, Marcuse entende em lugar deste, a sociedade tomou o caminho de uma dessublimação repressiva. Isto significa que a dominação passou a se exercer não mais a partir da justificação ideológica da escassez, mas pela abundância, pela livre gratificação. No domínio material, a gratificação assume a forma de um fluxo crescente de bens e serviços destinados a satisfazer necessidades. Já no domínio pulsional, ela compreende uma libertação dos controles societários e intensificação da sexualidade repressiva (ROUANET, 1998, p. 230).

Na sociedade unidimensional, parece não haver tensão entre o que o indivíduo deseja e o que esta sociedade pode fornecer. A sublimação, ou seja, a modificação dos instintos para fins de sociabilidade, perde todo o seu fundamento (MARCUSE, 1973). Todavia, esta dessublimação é repressiva, pois não configura uma liberdade real, mas um aniquilamento da percepção da opressão.

A liquidação da cultura afirmativa ocorre, portanto, nesse campo de dessublimação geral. Ele é caracterizado pela integração das esferas que guardavam a consciência das recusas infligidas aos indivíduos pela sociedade, assim como o desejo de libertação

³ Na mesma acepção que possui em Marx, a saber: 1) o produto do seu trabalho surge para ele como algo que lhe é estranho e que o domina; 2) a atividade produtiva é, em si mesma, dele alienada, ou seja, o homem não é o senhor do processo de seu próprio trabalho; 3) o trabalho é tido unicamente como um meio de sobrevivência e, estando a atividade produtiva do homem reduzida ao nível da adaptação à natureza.

dessas formas. A arte é esvaziada de sua força subversiva e, nessa transformação, ela encontra o seu lugar na forma de vida unidimensional.

Nesse sentido, Marcuse nos fala de uma reconciliação cultural, cujo significado não foi à realização do desejo de libertação contido na arte, proposta que, como vimos no tópico anterior, ele endossava no texto sobre a cultura afirmativa. O que ocorreu foi uma absorção dos conteúdos antagônicos e transcendentais da cultura afirmativa na sociedade unidimensional. Uma vez minado o antagonismo entre arte e realidade, “as obras de alienação, são, elas próprias, incorporadas nessa sociedade e circulam como parte e parcela do equipamento que adorna e psicanalisa o estado de coisas predominante. Tornam-se, assim, anúncios – vendem, reconfortam, excitam” (MARCUSE, 1973, p. 75).

Diante disso, Marcuse passa a defender a autonomia da arte e reivindicar a permanência da distância entre arte e vida. Ele aponta como fadada toda a tentativa de reconciliar essas duas esferas sob o capitalismo. Essa distância, segundo ele, estava preservada na sociedade burguesa, uma vez que sua cultura intelectual se opôs e rejeitou sua cultura material (MARCUSE, 1981, p. 87).

O papel crítico da arte consiste na “transcendência consciente da existência alienada” que ela possibilita (MARCUSE, 1973, p. 72). É essa transcendência que possibilita a comunicação de um não-dito no mundo, de um estado de coisas não revelado, mas que unicamente sinalizam para a libertação. Nos termos de Marcuse (1981) o resultado dessa alienação é

a criação de um mundo objetual diferente e, no entanto derivado do mundo existente; mas essa transformação não violenta os objetos (homem e coisas) – outrossim, fala por eles, dá palavra, som e imagem ao que é silencioso, distorcido, suprimido na realidade estabelecida.

É essa alienação que desaparece nos esforços que visam reconciliar arte e vida, pois, no grau em que faz parte da vida real, a arte perde a capacidade de transcendência e torna-se unidimensional. Além disso, “o objetivo é permanente; quer dizer, seja qual for sua forma, a arte nunca poderá eliminar a tensão entre arte e realidade” (MARCUSE, 1981, p. 107).

Assim, vemos se completar o percurso que vai da crítica da autonomia da arte a sua defesa inexorável. Esta última postura sobressai em *A Dimensão Estética*, publicada em 1977. Ao criticar o reducionismo da estética marxista, Marcuse radicaliza o conceito de forma, expressão máxima da autonomia da arte. O potencial crítico da arte passa a ser equacionado a própria *forma estética* das obras.

Ao contrário dos estetas marxistas ortodoxos, vejo o potencial político da arte na própria arte, como qualidade da forma estética. Além disso, defendo que, em virtude de sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais. A arte protesta contra estas relações na medida em que as transcende. Nesta transcendência rompe com a consciência dominante, revoluciona a experiência (MARCUSE, 2007, p.9).

3. Autonomia da arte como antídoto à razão instrumental

Analisando a obra teórica de Adorno não encontraremos uma mudança de postura em relação à autonomia da arte semelhante a que observamos na de Marcuse. Em toda a obra adorniana, a categoria da autonomia será defendida e enfocada como condição para o potencial crítico da arte. Em muitos escritos, este aspecto crítico equivale à própria condição autônoma da arte, que representa uma constante resistência ao predomínio da racionalidade instrumental que, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985), é a grande responsável pelo fracasso da promessa de emancipação contida no Esclarecimento⁴.

Neste trabalho, dividiremos em dois momentos a caracterização desta defesa da autonomia da arte na obra adorniana como o principal antídoto ao predomínio da racionalidade instrumental no mundo. Neste tópico, apresentamos sua análise da indústria cultural e no seguinte elaboramos uma reflexão da importância da autonomia para o potencial crítico da arte moderna.

A racionalidade instrumental se caracteriza por definir para tudo o que existe na sociedade, um papel na conservação do sistema de dominação vigente. A partir deste imperativo, seu encontro com a cultura se traduz na consolidação do que Adorno e Horkheimer chamaram de *Indústria Cultural*. Ela representa a razão sendo utilizada como instrumento de dominação e “o esclarecimento convertido em mistificação das massas”.

Marcuse enfatizou a cultura afirmativa como uma formação do capitalismo liberal, tornada incompatível com o capitalismo monopolista. Adorno e Horkheimer corroboram que neste estágio do capitalismo a cultura perdeu sua relativa independência em relação à esfera de reprodução da sociedade, integrando-se no seu funcionamento. É a

⁴ Os autores apresentam o esclarecimento como um processo de racionalização do mundo, engendrado pelo objetivo de livrar os homens do medo, subtraí-los dos desígnios da natureza e conferir-lhes a posição de senhores. Contudo, para Adorno e Horkheimer (1985), no processo de esclarecimento ocidental, a razão perdeu sua dimensão reflexiva e converteu-se em instrumento de dominação da natureza e dos homens. A razão reduzida a mero instrumento de autoconservação é o que os autores querem apontar com o conceito de razão instrumental.

substituição do automatismo do mercado por instâncias diretas de planejamento e controle que está por trás da mudança no status da cultura.

No transcorrer da era liberal, a cultura caiu na esfera da circulação. O definhamento paulatino dessa esfera acabou afetando o próprio nervo vital da cultura. Com a eliminação do comércio e de seus refúgios irracionais pelo calculado aparato de distribuição da indústria, a mercantilização da cultura completa-se até a insânia (ADORNO, 1998, p. 14-15).

A indústria cultural é uma marca essencial do capitalismo tardio, pois emerge em um contexto caracterizado pelo intenso desenvolvimento técnico, que possibilita a produção e difusão em larga escala dos produtos, e pela concentração econômica e administrativa, que integra produção e difusão, dando-lhes o caráter de um sistema (GATTI, 2009, p. 82)⁵.

A cultura torna-se imediatamente envolvida na estrutura da dominação social que passa a exigir cada vez mais um controle da consciência dos indivíduos. A indústria cultural estende o controle da sociedade sobre toda a experiência dos indivíduos, abolindo a separação entre os domínios do público e do privado que caracterizava a ordem liberal burguesa.

Como afirmam Adorno e Horkheimer, ela ocupa “os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte” (1985, p.123). Isto significa que os indivíduos não estão sujeitos às regras do sistema social, apenas nas horas de trabalho, mas também em seu tempo livre. Os processos já presentes no trabalho alienado, tais como mecanização, repetição, ausência de expressão e imaginação são agora expandidos ao tempo livre e ao lazer dos indivíduos.

Atuando como um sistema: o cinema, o rádio, a indústria cultural busca capturar a consciência do público por todos os lados; o advento da televisão, segundo Adorno, vem preencher a lacuna que ainda restava para a existência privada. A indústria cultural busca obstruir a capacidade individual de perceber as contradições presentes na sociedade, ofertando a imagem de uma sociedade integrada e harmônica. Ela é assim um fenômeno essencial do que Adorno chamava de sociedade administrada. Conceito equivalente ao conceito de Marcuse de sociedade unidimensional e que denotam o desaparecimento das forças críticas e negativas no mundo (Jay, 2008).

⁵ A fim de enfatizar este aspecto de centralização, Adorno e Horkheimer preferiram utilizar o termo indústria cultural ao de cultura de massas. Para eles, este último transmitia as idéias equivocadas de uma cultura surgida espontaneamente das massas e da manifestação contemporânea da cultura popular tecnologicamente mediatizada.

Dentre os desdobramentos que a indústria cultural trouxe para as obras de arte, Adorno chama atenção para a ameaça a sua autonomia. Para ele, esta autonomia foi um desdobramento da sociedade burguesa que liberou a arte da interferência direta de instâncias externas, como a Igreja, a nobreza, o mecenato e demais instituições políticas ou pedagógicas. O pressuposto material do processo de autonomização artística foi o desenvolvimento de um mercado para a arte, que a desvencilhou dos interesses mais diretos.

Deste modo, a autonomia da arte não representou a conquista de uma liberdade absoluta, mas a progressiva substituição de formas diretas de interferência pela dependência em relação ao mercado, onde “as demandas passam por tantas mediações que o artista escapa às exigências determinadas” (ADORNO, 1985, p. 147).

No momento em que a arte foi libertada de suas funções tradicionais (mítica, teológico e feudal), ela pôde voltar-se para si mesma, adquirindo uma história interna própria, configurando suas leis específicas e uma dialética interna peculiar (JAMESON, 1985, p.19). Para Adorno (1970, p. 253), ao cristalizar-se como coisa específica em si e negando-se a se qualificar como ‘socialmente útil’, a arte passou a ser uma crítica à sociedade configurada pela sua simples existência.

Isso é possível porque a arte existe para si própria, constitui-se um “ser-para-si”, diferindo-se de outros elementos da sociedade de troca que existem somente para outra coisa. Desse modo, toda arte autônoma, ao anular o princípio da equivalência que articula toda sociedade de troca, pode ser entendida como uma negação dessa sociedade. A obra de arte enquanto momento particular nega a totalidade social. Por isso Adorno afirma que (1970, p. 254), o caráter social da arte corresponde ao “seu movimento imanente contra a sociedade, não à sua tomada de posição manifesta. (...) Tanto quanto as obras de arte predizem uma função social, é a sua ausência de função”.

A indústria cultural ameaça este status de autonomia que arte conquistou na sociedade burguesa. Tal indústria subordina a arte a critérios de criação que lhe são extrínsecos. A arte deixa de se voltar para a “temporária” resolução dos problemas que a tradição artística lhe coloca, para atender aos critérios da lucratividade que a indústria cultural exige.

A perda da autonomia artística se processa junto a uma modificação no caráter de mercadoria da arte – ela deixa de ser *também* mercadoria para ser *integralmente*. A primazia que o todo possui em relação ao particular fica exemplificada pela total

antecipação das regras que orientam a fabricação da obra artística. A standardização e a ausência de um novo que não se prenda a indumentária, nos produtos da indústria cultural, são conseqüências diretas dessa técnica que se impõe de fora e da circunscrição bastante rígida entre o que é permitido e o que não é permitido, pois não deve haver riscos na efetivação dos lucros.

A análise de Adorno sobre a indústria cultural difere substancialmente da que Benjamin empreendeu sobre a ascensão dos meios de reprodutibilidade técnica da obra de arte. Ambas analisam o processo de declínio da arte burguesa diante da consolidação da cultura de massas. Enquanto Benjamin viu este processo como progressivo, pois libertava a arte da sua forma tradicional de existência (que ele denominou de aurática), Adorno, tal como expusemos em sua análise da indústria cultural, tendeu a interpretá-lo como perda da autonomia e liberdade na arte.

No artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1935, Benjamin refletia como no século XIX, a partir do advento da fotografia, o modo tradicional de existência da obra, que ele denominou de aurático, foi colocado em cheque. Por aura, ele entende a autenticidade, ou seja, tudo que uma obra de arte tem originalmente intransmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Substituindo o original (único) por uma pluralidade de cópias, a reprodução mecânica destrói a base de produção de obras de arte auráticas: aquela singularidade no tempo e no espaço da qual elas dependem para reivindicar autenticidade (PALHARES, 2006, p. 188).

Benjamin avaliou estas mudanças como positivas, uma vez que libertavam a arte dos elementos mágico-religiosos presentes na aura e abriam novas possibilidades de emprego político da obra. Já Adorno não era um entusiasta da subordinação da arte a política. Sua defesa inexorável da autonomia estética o levava a ser contrário tanto à sujeição da arte à função de divertimento exigida pela indústria cultural, quanto à submissão da arte a fins políticos, fossem estes considerados como retrógrados (função da arte no fascismo) ou progressivos (arte aliada à causa do proletariado).

No ensaio “Engajamento”, Adorno afirma que “não estão em época as obras de arte políticas, mas a política imiscuiu-se nas autônomas, e mais amplamente onde se mostram politicamente mortas” (ADORNO, 1965, p. 71). Eram nas obras, claramente desvinculadas de qualquer intenção política, que ele encontrava os verdadeiros exemplos de uma arte crítica, com potencial socialmente explosivo.

Apenas renunciando a transmissão confiada de um sentido e de um consolo que já não podiam ser encontradas na totalidade social, a arte poderia livrar-se de contribuir com manutenção da sociedade existente. O teatro de Beckett, a prosa de Kafka e a música de Schoenberg são neste sentido os lugares prediletos da obra adorniana.

Socialmente decisivo nas obras de arte é o que, a partir do conteúdo se exprime nas suas estruturas formais. Kafka, em cuja obra o capitalismo monopolista só de longe aparece, codifica com maior fidelidade e força no refúgio do mundo administrado o que acontece aos homens colocados sob o sortilégio total da sociedade do que os romances acerca da corrupção dos trusts industriais (ADORNO, 1970, p. 258).

Também em discordância com Benjamin, Adorno compreendia que o declínio da aura na arte não devia ser atribuído ao advento dos meios de sua reprodutibilidade técnica, mas a um desenvolvimento imanente à própria obra de arte autônoma. Esse desenvolvimento, entendido como o crescente domínio do artista sobre o seu material, era sim o fator responsável pelo despojamento da aura e de todos os atributos afirmativos na arte. Em carta⁶ endereçada a Benjamin, na qual comenta o ensaio “A obra de arte...”, Adorno afirma:

Por mais dialético que seja seu trabalho, não o é para com a mesma obra de arte autônoma; não dá atenção ao fato elementar, e que minha própria experiência musical me mostra ser cada dia mais evidente, de que precisamente a mais extrema consequência no seguimento da legalidade tecnológica por parte da arte autônoma a transforma, e em vez de conduzi-la à tabuização e à fetichização a aproxima do estado de liberdade, do conscientemente fabricável, do fazê-la (1998, p. 134) [Tradução própria].

Mais a frente, Adorno assegura sua postura:

Entenda-me bem. Minha intenção não é salvar a autonomia da obra de arte como um local de reserva, e acredito com você que o momento aurático da obra de arte está a ponto de desaparecer; não só por causa da reprodutibilidade técnica, aliás, mas, fundamentalmente, por causa do cumprimento de sua própria lei formal ‘autônoma’. (1998, p. 135) [Tradução própria].

Estas passagens demonstram como mesmo após ter escrito sobre o fenômeno da indústria cultural, Adorno continua a fazer referência à permanência de obras de arte autônomas e ressaltar seu papel crítico na sociedade do capitalismo tardio. A autonomia frente à realidade empírica é condição fundamental para permanência do potencial crítico

⁶ Londres, 18.3.1936 *in* Correspondência (1928-1940): Theodor Adorno y Walter Benjamin. Para uma análise de cunho biográfico e do contexto histórico das trocas destas cartas entre Adorno e Benjamin ver Buck-Morss (1981).

da arte. Na análise deste potencial, Adorno foi conduzido a algumas tendências da arte moderna.

4. Arte moderna e crítica social

Na obra de Adorno, a permanência da validade da categoria de autonomia para analisar as obras de arte, mesmo após a consolidação da indústria cultural, está relacionada com o modernismo artístico. Em diversas correntes modernistas Adorno ainda podia observar como imperativo da criação a resolução dos problemas advindos do desenvolvimento do material artístico e não uma adequação aos ditames da indústria cultural.

Nas cartas trocadas com Benjamin acerca dos meios técnicos de reprodutibilidade e seus impactos na arte, Adorno já demonstrava conhecimento de certas tendências da arte moderna que se mantiveram autônomas e apresentavam um forte teor de crítica social. Ele apontava que em determinadas obras de arte autônomas, tais como as de Schoenberg e Kafka, o caráter afirmativo da arte e o semblante de reconciliação projetado pela aura vinham sendo fortemente rejeitados em favor de uma estética fragmentária e dissonante, cujo significado era o de uma forte crítica social (WOLIN, 1994, p. 192).

Adorno entendia que determinadas obras de arte autônomas vinham se configurando como uma negação radical do ilusionismo e esteticismo da ‘arte da arte pela arte’ do século dezenove. Tais obras renunciavam a noção de uma obra de arte fechada e orgânica, ao mesmo tempo em que davam cada vez mais espaço para aspectos fragmentários e dissonantes na arte (WOLIN, 1994).

Adorno buscou entender estes desdobramentos na arte a partir do que estava ocorrendo no contexto sócio-histórico. De acordo com ele, “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 1970, p. 16). Isso faz das obras de arte uma modalidade privilegiada de entender o que está se passando no mundo.

Como afirma Schwarz (2009), Adorno desenvolve uma teoria da sociedade contemporânea que leva a sério o que a arte conta sobre ela. Do ponto de vista do crítico, a questão é como reconhecer o mundo na obra de arte. Isso, contudo, não é uma coisa

óbvia para a crítica de arte. Para muitos críticos da arte, ela não deve se referir ao mundo, mas sim a um outro espaço, imaginário, descomprometido com o mundo.

Para Adorno, a forma é história sedimentada. Na arte, a forma prima de maneira absoluta, mas a forma é histórica e faz referência a todo um contexto social. “O trabalho do crítico consiste em decifrar a forma e, ao decifrar a forma ele está decifrando aspectos decisivos do mundo histórico” (SCHWARZ, 2009, p. 173).

A partir desta concepção, Adorno criticou a rejeição feita por Lukács da arte moderna em nome da vigência do realismo como modalidade de arte crítica e emancipatória. Segundo Lukács (2000), as obras realistas eram aquelas capazes de apreender a realidade social como totalidade e como um processo histórico.

Para ele, a obra de arte realista tem a capacidade de “espelhar” a sociedade da qual surge. Tal espelhamento não se baseia numa réplica da realidade na arte ou na acumulação artística de fatos, expressões ou experiências, como faz, para Lukács, a arte moderna. Ele ocorre na medida em que a obra é capaz de representar a totalidade dialética das mediações, contradições e interconexões que definem a sociedade num dado momento histórico (BRONNER, 1997).

Com base neste critério Lukács recusou o expressionismo, avaliando-o nos termos de um subjetivismo e irracionalidade que reproduzia a fragmentação da realidade na sociedade do capitalismo avançado, sem alcançar a compreensão das causas sociais responsáveis por ocasionar esse tipo de vivência.

Segundo Lukács, apresentando a realidade sem nenhuma mediação, os modernistas são incapazes de compreender os fatos sociais e a ideologia que os envolve. A passagem abaixo é bem elucidativa do posicionamento de Lukács em relação aos movimentos literários modernos. Segundo ele, tais movimentos:

Não ultrapassam, tanto conceitualmente como emocionalmente, esta sua imediatividade, não buscam a essência, isto é, a conexão real das suas vivências com a vida real da sociedade, as causas ocultas que provocam objetivamente estas vivências, aquelas mediações que ligam estas vivências à realidade objetiva da sociedade. Pelo contrário, é exatamente a partir desta imediatividade – de forma mais ou menos consciente – que elas criam espontaneamente, o seu estilo artístico (p. 205).

Adorno, por sua vez, compreendia certas tendências da arte moderna como contendo um forte potencial de crítica social. Para ele, momentos da estrutura social, posições, ideologias, podiam ser identificados nestas obras, na sua estrutura interna (mediação).

No que se refere à música, Witkin (1998, p. 14-15) elucida que na sociologia da música de Adorno, os elementos, relações e eventos dentro da obra musical, assim como o drama de seu desenvolvimento possuem uma contraparte na sociedade. As unidades, os elementos e os motivos da música são identificados com os indivíduos que formam uma sociedade, enquanto que esta última corresponde à totalidade que constitui a composição. Para Witkin (1998, p. 30) [Tradução própria]:

Relações entre parte e todo dentro de uma composição, assim, desempenham um papel central nas análises musicais de Adorno, e a própria música é vista como capaz, em suas relações internas, - suas relações estruturais - de refletir verdadeiramente a condição humana do indivíduo na sociedade.

Na análise de Adorno, uma composição da tradição clássica europeia, como a sinfonia de Beethoven, é vista como desenvolvimento a partir de elementos simples (motivos) através de um processo que envolve repetição, variação e justaposição de tais motivos. Esse processo de desenvolvimento parece prosseguir espontaneamente e livremente como se fosse determinado imanentemente de baixo, ou seja, a composição surge como resultado do livre movimento dos elementos (WITKIN, 1998, p. 30).

A obra de Beethoven (no período intermediário de suas composições) representa o momento em que a conciliação entre liberdade individual e constrangimento coletivo foi alcançada na arte (WITKIN, 1998, p. 30). Por sua vez, a possibilidade de tal conciliação está intimamente ligada aos processos sociais característicos de uma determinada fase da sociedade burguesa que é a da sua constituição.

O que a música reflete são as tendências e contradições da sociedade burguesa como um todo. Na grande música tradicional, a idéia da unidade dinâmica, da totalidade, não era outra senão a da própria sociedade. Nela estão, indistintos, o reflexo do processo social – o processo produtivo no final das contas – e a utopia de uma solidária ‘associação de homens livres’ (1983, p. 265).

Mantendo-se fiel ao princípio de que as contradições do processo histórico se incorporam na *forma* da obra, Adorno buscará entender o que posteriores desdobramentos posteriores da sociedade burguesa acarretaram para a produção artística.

Dentre estes desdobramentos está o anúncio do fim da antinomia entre indivíduo e sociedade, não através de um equilíbrio entre eles, mas por meio de uma penetração dos limites do individual, que ameaçam liquidar o indivíduo e sua expressão (WITKIN, 1998). Nessa conjuntura o alcance de uma harmonia entre os elementos subjetivos e objetivos na arte passa a ser tido, por Adorno, como cada vez mais problemático.

De acordo com Jameson (1985, p. 34) a repetida caracterização, feita por Adorno, do sistema dodecafônico de Schoenberg como “total” deliberadamente ressalta a relação entre essa obra e o mundo totalitário do qual ela surge. O impulso em direção a uma organização total da obra que encontramos naquele sistema dodecafônico na arte está fortemente ligado a uma tendência objetiva na estrutura sócio-econômica do próprio mundo moderno.

Como afirma Witkin (2003), uma homologia entre a formação social e a formação estética das obras de arte está presente em todos os escritos de Adorno sobre a cultura. Deste modo, objetificação e racionalização na sociedade têm sua contraparte na completa racionalização e objetivação da arte moderna. Há um link direto entre o desenvolvimento das relações sociais na sociedade, junto com o desenvolvimento das forças técnicas de produção, e o processo formativo e composicional das obras, ou seja, o desenvolvimento técnico da obra de arte. “A formação social aparece em células internas de uma obra de arte, especialmente em suas relações parte e todo, não como algo misteriosamente paralelo, mas como processo completamente mediado” (WITKIN, 2003, p. 86) [tradução própria].

Em um momento histórico de totalitarismo, a arte é vista como capaz de refletir e denunciar através de suas relações internas a verdadeira condição do indivíduo na sociedade. Para Adorno (1970), uma expressão do aniquilamento do sujeito na modernidade, é o que alcança os trabalhos mais autênticos do modernismo. Nessa expressão reside o seu potencial crítico e emancipatório. De acordo com Witkin (1998, p. 4) [tradução própria]:

Foi nesta disjunção entre o indivíduo e a sociedade que o confronto como uma força externa, junto com a fraqueza do primeiro e a dominação esmagadora da última, que Adorno viu a crise da modernidade. A reprodução desta disjunção [...] nas células do interior das obras de arte e da música foi vista por Adorno como sendo a medida real do seu valor de verdade.

Para Adorno, nem toda tendência artística moderna apresentava este potencial crítico. Neste sentido, podemos nos referir a sua crítica ao surrealismo e a técnica da montagem que consiste na prática de congregar no mesmo quadro experiencial materiais e objetos fora de seu contexto imediato. A montagem colide com o ideal da autonomia já que insere objetos banais e tecnológicos no procedimento artístico.

Adorno apontou a tendência presente neste movimento de sucumbir a um tipo de fetichismo do objeto (WOLIN, 1997, p. 108). Para ele, sem qualquer tipo de mediação, o

surrealismo aceitava os elementos materiais da vida burguesa como tais, que permaneciam sem qualquer transformação nas construções e montagens deste movimento artístico. Neste sentido, confluindo com as tendências reificantes do capitalismo tardio, que fomenta *relações sociais* entre coisas e *relações objetivas* entre pessoas, o surrealismo culminava numa celebração da imediatividade e reificação dos objetos em suas montagens.

É interessante notar, como neste aspecto, a crítica de Adorno à arte surrealista em particular se aproxima da crítica que Lukács estabeleceu à arte moderna em geral. Esta avaliação do surrealismo, já antecipa muito do desencantamento da tradição marxista frente aos desdobramentos da arte no século XX, dentre os quais a rejeição de seu próprio status autônomo.

5. Desdobramentos históricos da autonomia da arte

A partir do que foi exposto podemos observar que a categoria de autonomia possui uma centralidade na obra dos autores abordados neste artigo. Ao longo do século XX, a arte passou por um processo de transformação que levou a um questionamento da sua própria autonomia. Diante disso, Marcuse e Adorno passaram a expressar desconfianças quanto ao potencial crítico destas modalidades de arte que confrontaram a validade da autonomia artística.

Para Peter Bürger (2008), a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa que revela e oculta um real desenvolvimento histórico. Nos termos do autor, a categoria permite descrever a desvinculação da arte em relação à vida prática. Contudo, não permite captar o fato de que esta separação ter sido um processo histórico e socialmente condicionado. A ocultação deste processo histórico se faz, por exemplo, mediante noções tão caras a sociedade burguesa como a de gênio artístico.

O processo de emancipação do estético está cheio de contradições em mais de um sentido, porquanto coincidem completamente, tanto o aparecimento de um âmbito de percepção da realidade, já não afetado pela pressão da racionalidade dos fins, como a ideologização desta esfera (a idéia de gênio, etc). E finalmente, no que respeita à gênese do processo, é evidente que tem haver com o aparecimento da sociedade burguesa (BÜRGER, 2008, p. 81).

A fim de ressaltar a gênese histórica desta autonomização, Bürger destaca três importantes momentos no processo de dissociação das obras de arte da práxis vital,

caracterizando estes momentos a partir da finalidade das obras, e das características de seu processo de produção e de recepção.

De acordo com a tipologia histórica de Bürger, o primeiro momento é caracterizado pela *arte sacra*. Nele, a arte tem como finalidade ser objeto de culto, estando ainda completamente integrada ao sagrado. A produção se processa de forma artesanal e coletiva e a recepção também se dá coletivamente.

Para ele, é na libertação da arte da sua união com o sagrado que está a chave do processo secular de autonomia. Seguindo sua tipologia, teríamos um segundo momento, o da *arte de corte* que tem como finalidade ser objeto de representação do príncipe da sociedade cortesã. Embora a arte ainda esteja ligada à práxis vital, a singularidade deste momento, em relação ao primeiro, pode ser observada no que se refere à produção da obra. O artista produz como indivíduo e desenvolve consciência da singularidade de sua criação. No que tange a recepção, ela ainda continua a ser coletiva, com a diferença de que seu objetivo não é mais o culto do sagrado, mas a sociabilidade.

O terceiro momento, o da *arte burguesa*, se caracteriza pela completa dissociação da arte da práxis vital e sua constituição como esfera autônoma e pura. O objetivo da arte burguesa é ser uma representação autocompreensiva da própria burguesia. Neste momento, a autonomia do artista, já delineada na arte de corte, se exacerba. A recepção também passa a ser individual. A fruição individual da obra se constitui como parâmetro de uma apropriação que não é mais coletiva.

Na sociedade burguesa, a arte se constitui como esfera singular e autônoma. A estética como disciplina filosófica conceberá a arte como uma atividade substancialmente diferente de qualquer outra. A arte passa a ser entendida como domínio puro, dissociado das esferas econômica e política da sociedade.

O ideal de autonomia já está consolidado na tradição clássica e no renascimento, momento em que a finalidade da arte era a de representar a natureza da forma mais fiel possível. Este ideal de autonomia da arte amadurece e chega ao seu mais alto grau no modernismo, momento do desenvolvimento da arte, em que a forma passou a ser considerada mais importante que o próprio conteúdo representado.

Configurando uma reação a esta crescente dissociação da arte da práxis vital é que emergirão os movimentos de vanguarda. Como demonstra Bürger (2008), as vanguardas históricas, sobretudo o dadaísmo e o surrealismo, dirigiram sua crítica não a um

movimento artístico anterior, mas ao próprio *status* da arte na sociedade burguesa, o de uma ‘arte pela arte’, desprovida de qualquer função social.

Para os vanguardistas, o traço predominante da arte na sociedade burguesa é a sua separação da práxis vital. Frente a isso, reivindicavam uma reinserção da arte na vida. Contudo, esta reinserção não deveria significar uma absorção da arte pela racionalidade dos fins, mas instaurar a partir da arte uma nova práxis vital livre dos imperativos desta forma de racionalidade.

Para Marcuse e Adorno, esta tentativa tinha que ser fracassada, pois a arte não pode resistir à racionalidade dos fins fundindo-se com a vida. Do contrário, é a liberdade da arte perante a práxis vital que lhe fornece a possibilidade de um conhecimento crítico da realidade. A arte só pode se manter crítica se permanece autônoma.

Para estes autores, a autonomia da arte é decorrente da separação entre as esferas do trabalho espiritual e material na sociedade burguesa. Segundo Adorno, “que a arte esteja prometida a uma sorte melhor torna-se algo de melhor em si para sua autoconsciência e para o que reage esteticamente. A arte necessita de permanente autocorreção deste momento ideológico” (1970, p. 270).

Podemos entender que a arte “corrige” seu momento ideológico, qual seja o fato de ter sua existência possibilitada por um trabalho material que ela não realiza, quando, ao se retirar do mundo dos fins, ela se serve dessa retirada para dirigir uma crítica a esse mundo e sinalizar que um mundo outro é possível. A transcendência da realidade estabelecida é uma propriedade fundamental da arte autônoma.

Justamente a renúncia à rede de culpa de uma vida que se reproduz cega e rigidamente, a insistência na independência e na autonomia, no rompimento com o reino estabelecido dos fins, implica ao menos como elemento inconsciente, a referência a uma situação na qual a liberdade seria realizável (ADORNO, 1998, p.12).

Marcuse sublinhou o aspecto progressista da cultura afirmativa a partir do reconhecimento deste elemento de transcendência, avaliando como negativo a absorção daquela cultura na sociedade unidimensional. Ele lamentava com relação aos últimos desdobramentos na esfera da arte justamente a perda deste potencial de transcendência da realidade vigente. Segundo o autor:

A libertação e a dessublimação que ocorrem na antiarte renegam assim a realidade (e falsificam-na), porque lhe falta o poder cognitivo da forma estética; são a mimese sem transformação. A colagem, a montagem e a deslocação não alteram este facto. A exibição de uma lata de sopa nada diz da vida do trabalhador que a produziu nem da do seu consumidor. A renúncia a

forma estética não anula a diferença entre a arte e a vida – mas anula a que existe entre essência e aparência, na qual reside a verdade da arte e que determina o valor político da arte (2007, p.50).

Marcuse e Adorno continuam a depositar na arte suas esperanças de resistência frente à neutralização das esferas críticas na sociedade de capitalismo tardio. Mas, se o fazem é em relação ao modernismo e não às tentativas vanguardistas de fusão entre arte e vida que vem animando muito da produção artística contemporânea.

Neste sentido, é importante estabelecer uma distinção entre o modernismo e a vanguarda artística. Ambos são concebidos como voltados para uma crítica da sociedade através da produção de obras de arte que explorem a dissonância formal e o choque para fraturar as percepções de integridade da realidade. Contudo, a vanguarda se distinguiu do moderno uma vez que ampliou sua crítica da relação arte e sociedade a ponto de atacar a idéia de autonomia artística. O modernismo nunca encerra este sentido de negação universal característica do vanguardismo. Nele, a arte e a literatura conservaram sua autonomia tradicional. O modo como à arte e a literatura eram elaboradas, difundidas e recebidas nunca foi desafiada pelo modernismo, tal como foram no vanguardismo (HUYSSSEN, 1988).

Adorno e Marcuse compreendiam que a superação da distância entre arte e vida poderia ocorrer de maneira falsa, como no tipo de superação que era promovida pela indústria cultural. Esta idéia de Adorno foi recuperada numa importante tentativa de explicar a sociedade contemporânea: a noção de pós-modernismo de Jameson.

4. Pós-modernismo e o fim da autonomia da arte

Ao lado da empreitada vanguardista de reconciliar arte e vida, deu-se uma série de desdobramentos na esfera da arte que confluem para o que hoje comumente denominamos de arte contemporânea. Dentre estes desdobramentos, podemos destacar a quebra de fronteiras entre o artístico e o não artístico; o apagamento da antiga distinção entre alta cultura e a cultura de massa, com aparecimento de obras de arte impregnadas das formas, das categorias e dos conteúdos da indústria cultural, redefinições na relação autor-obra-público, entre outras características.

Diante destas transformações, a tradição marxista, focada na categoria de autonomia, parece cada vez mais desacreditada do potencial crítico das produções

artísticas contemporâneas. Este desencantamento do que arte até então representava nesta tradição de pensamento pode ser percebido na obra de Fredric Jameson e na sua conceituação do pós-modernismo.

A princípio, este desencantamento com relação ao potencial emancipatório da arte na obra teórica de Jameson poderia ser interpretado como condizente com a própria perspectiva pós-modernista contrária a discursos essencializadores ou a qualquer forma de metanarrativa.

Segundo Brito (2002), a ascensão do pensamento pós-moderno representou o declínio da idéia de arte como uma forma privilegiada de resistência. Para a perspectiva pós-moderna a arte não é mais o lugar exclusivo da crítica e da liberdade, estando em equivalência com diversas outras práticas sociais. Processos de opressão e “liberação” estão em todos os campos da vida social. Segundo a autora,

No lugar de uma utopia baseada nas vivências da arte, baseada nos termos do Modernismo, estabeleceu-se uma procura por formas outras de sensibilidade e expressividade: um sentido de estética muito mais geral que o Modernismo não conseguiu realizar (2002, p.100).

No que tange a Fredric Jameson, o desencantamento quanto ao potencial crítico da arte não tem haver com a adesão a esta perspectiva de uma estética dilatada, mas sim com a constatação de que o pós-modernismo representa o fim das possibilidades de autonomia artística.

A concepção de pós-modernismo de Jameson (2006) não diz respeito a uma mera questão de estilo, ou seja, o pós-modernismo como um estilo cultural entre outros, mas apresenta uma hipótese de periodização. Para ele, estamos diante de uma mutação na esfera da cultura, de um novo lugar para a cultura e que difere substancialmente do que ela representou no período da modernidade.

Enquanto o modernismo consistiu em uma estética de oposição, o pós-modernismo significa uma complementaridade da cultura com o capitalismo.

No que tange ao pós-modernismo é preciso notar que suas próprias características ofensivas não mais escandalizam ninguém e não só são recebidas com mais complacência como são consoantes com a cultura política ou oficial da sociedade ocidental. A produção estética hoje está integrada a produção de mercadorias em geral: a urgência da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (JAMESON, 2006, p. 30).

Jameson baseia sua periodização da cultura ocidental (realismo, modernismo e pós-modernismo) na periodização feita por Ernst Mandel do desenvolvimento do capitalismo. Em *O capitalismo tardio*, Mandel apresenta a tese de que houve três momentos fundamentais no capitalismo (o capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo e o do capital multinacional), cada uma marcando uma expansão no âmbito de alcance do capital em relação ao seu estágio anterior.

A ideia de uma expansão da lógica da mercadoria aos lugares até então não subsumidos por ela é um importante aspecto do conceito de pós-modernismo de Jameson. Tal conceito revela o processo de uma modernização completa, isto é, da penetração do capitalismo nas partes do mundo que ainda não tinham sido colonizadas pela mercadoria.

Como argumenta Perry Anderson (1999, p. 108), o triunfo universal do capital, além de significar uma derrota para todas aquelas forças outrora dispostas contra ele, encontra seu sentido mais profundo no cancelamento de todas as alternativas políticas. Segundo este autor,

A modernidade chega ao fim, como observa Jameson, ao perder todo o contrário. A possibilidade de outras ordens sociais era um horizonte essencial do modernismo. Uma vez desaparecido esse horizonte, surge em seu lugar algo como o 'pós-modernismo' (1999, p. 108).

O fim de todas as barreiras à expansão da lógica capitalista, o desaparecimento de todos os enclaves significa também a impossibilidade da autonomia artística. Segundo Jameson (2002), o pós-modernismo representa o término de toda distância estética que, até então, tinha possibilitado à arte se colocar fora do sistema para assim criticá-lo.

O autor afirma que o momento de suas análises difere substancialmente do momento em que Adorno teorizou, pois os enclaves de arte autônoma ainda presentes no momento histórico analisado por Adorno desaparecem com a configuração do pós-modernismo.

O argumento de que a arte e a cultura em geral já não são mais dotadas de autonomia, tal como antes, não significa afirmar o desaparecimento ou extinção destas esferas. A dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser pensada não em termos de seu desaparecimento, mas de sua explosão.

Se a sociedade burguesa ou modernidade foi caracterizada, como vimos anteriormente, por um processo de diferenciação social, através do qual a cultura ganhou

autonomia da esfera de reprodução da vida material, o “pós-modernismo” se define pela “desdiferenciação de campos”: cultura e economia se encontram agora fundidas uma na outra. Essa “desdiferenciação dos campos” acarreta um forte prejuízo para a cultura, na medida em que significa uma expansão ainda maior da lógica da reificação, isto é, a reificação daquela esfera da qual se esperava resistência aos processos alienantes do capitalismo.

Diante disso, Jameson (1996) nos convida a rever a própria concepção da “distância crítica” que embasou muitas concepções sobre a arte, inclusive a de Adorno. Tais concepções estavam fundadas na idéia de uma distância estética mínima capaz de colocar a arte fora do sistema para atacá-lo a partir daí. Mas é essa distância, reforça Jameson (1996), que acaba por desaparecer com o “pós-modernismo”.

O parâmetro da autonomia para medir a criticidade da arte não é mais adequado no contexto histórico em que essa autonomia não existe mais. Diante disso, a “nova arte política” que Jameson reivindica busca suas referências não em Adorno, mas em Lukács e em Brecht, nas dimensões cognitivas e pedagógicas da arte (1996). Como, no entender de Jameson (1996), o “pós-modernismo” realizou uma modificação no espaço não acompanhada pelos seres humanos nele inseridos, as novas práticas estéticas (“estética de mapeamento cognitivo”) devem buscar restituir aos sujeitos uma compreensão do tempo e do espaço.

De acordo com Brito (2002), embora Jameson persista na idéia de uma arte crítica, a fragilidade dessa ideia diante da aceleração cultural do sistema capitalista pode ser percebida diante da ausência em sua obra de uma teorização sistemática dos elementos do que consistiria uma obra “crítica”. Para a autora (2002), se isso representa uma recusa a uma teoria da arte e da cultura normativa, seu sentido mais profundo consiste na impossibilidade de encontrar termos estéticos e culturais que possam resistir a uma adequação pelo mercado. Apesar de inserir em sua obra a questão sobre a possibilidade de uma arte crítica no “pós-modernismo”, essa questão permanece em aberto, o que demonstra a dificuldade do marxismo em adotar outras categorias no lugar da consolidada noção de autonomia artística para avaliar o potencial crítico das produções artísticas contemporâneas.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, T. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- ADORNO, T. A indústria cultural. In: _____. **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Ática, 1977.
- ADORNO, T. Idéias para a Sociologia da Música. In: _____. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ADORNO, T. ; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, T. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- ADORNO, T. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo, Ática, 1998.
- ADORNO, T. ; BENJAMIN, W. **Correspondência (1928-1940)**. Madrid: Trotta, 1998.
- ADORNO, T. **Minima Moralia: Reflexões a partir da vida lesada**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue Editorial Ltda, 2008b.
- ADORNO, T. Reconciliación Extorsionada. In: _____. **Notas Sobre Literatura**. Madrid: Akal, 2009.
- ANDERSON, P. **Considerações sobre o marxismo ocidental & Nas trilhas do materialismo histórico**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. **A Idéia do Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- BERNSTEIN, J. M. O Discurso morto das pedras e estrelas: a Teoria Estética de Adorno, In: _____. **Teoria Crítica**, São Paulo: Idéias e Letras, 2008.
- BRITO, S. M. **A Esperança Tardia: O desencantamento da Arte e a persistência da Utopia na Teoria Crítica Contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2002.
- BRITO, S. M. Vida Falsa: Adorno e a experiência moderna sob o ponto de vista da moral. **Política & Trabalho**, João Pessoa, n. 26, p. 57-83. 2007.
- BRITO, S. M (2007), **Negative Morality: Adorno's Sociology**. Tese de Doutorado. Lancaster University, 2007.
- BUCK-MORSS, S. **Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt**. México: Siglo veintiuno editores, 1981.
- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

- BRONNER, S. E. **Da teoria crítica e seus teóricos**. Campinas: Papirus, 1997.
- CAMARGO, S. C. **Modernidade e Dominação**: Theodor Adorno e a teoria social contemporânea. São Paulo: Anablume, 2006
- CONH, G. Dificil Reconciliação – Adorno e a dialética da cultura. **Lua Nova**, São Paulo, n. 20, p.5-18. 1990.
- CONH, G. Esclarecimento e Ofuscação: Adorno e Horkheimer hoje. **Lua Nova**, São Paulo, n.43, p.5-24. 1998
- DUARTE, R. **Teoria Crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- FREITAS, V. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008
- FREITAG, B. **A Teoria Crítica: ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- GAGNEBIN, J. M. Após Auschwitz. In:_____. **As Luzes da Arte**: Homenagem aos cinquenta anos de publicação da Dialética do Esclarecimento. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.
- GATTI, L. Theodor Adorno: Indústria Cultural e Crítica da Cultura. In:_____. **Curso Livre de Teoria Crítica**. São Paulo: Papirus, 2009.
- GÓMEZ, V. **El pensamiento estético de Theodor W. Adorno**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- JAMESON, F. **Marxismo e Forma**: Teorias dialéticas da Literatura no século XX. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- JAMESON, F. **O Marxismo Tardio**: Adorno ou a persistência da dialética. São Paulo: Boitempo, 1997.
- JAMESON, F. **A Cultura do Dinheiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- JAY, M. **As Idéias de Adorno**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- JAY, M. **A Imaginação Dialética**: A Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora Duas Cidades 34, 2000.
- LUKÁCS, G. **História e Consciência de Classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LUNN, E. **Marxismo y Modernismo**: um estúdio histórico de Lukács, Benjamin e Adorno. México: Fondo de Cultura Econômica, 1986.

- MARCUSE, H. **A Ideologia da Sociedade Industrial**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- MARCUSE, H. **Contra-Revolução e Revolta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- MARCUSE, H. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- MARCUSE, H. **Cultura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- PALHARES, T. H. **Aura**: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Barracuda, 2006.
- ROUANET, S. P. **Teoria Crítica e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- SCHWARZ, R. A Dialética da Formação. In: _____. **Experiência Formativa & Emancipação**. São Paulo: Nankin, 2009.
- SOBOTKA, E. A. A Escola de Frankfurt nos anos 30. Sobre a teoria crítica de Max Horkheimer. In: _____. **A Modernidade como Desafio Teórico**: ensaios sobre o pensamento social alemão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- WITKIN, R. **Adorno on Music**. New York: Routledge, 1998.
- WOLIN, R. **Walter Benjamin**: an aesthetic of redemption. California: University Of California Press, 1994.
- ZUIDERVAART, L. **Adorno's Aesthetic Theory**: The Redemption of Ilusion. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.