

Conexões entre ética e estética: escritos sobre arte, cultura e sociedade

Lucyane De Moraes¹

Devemos examinar nosso modo de vida, nossa estrutura social, nossos métodos de produção e distribuição, o acúmulo de capital e a incidência da tributação para decidir se não são nesses fatores que deveríamos procurar uma explicação para nossa impotência estética.

[Herbert Read – Arte e alienação: o papel do artista na sociedade]

Resumo

Por corresponder a uma visão de mundo abstrata, a arte em seu sentido subjetivo se apresenta como elemento em potencial de tensão com a sociedade, considerando que o homem moderno, capaz de construções científicas cada vez mais complexas, tem se mostrado incapaz de lidar com os aspectos da subjetividade, contradição esta que remete a própria condição social da comunicação humana. Este trabalho aborda questões de ordem filosófica e sociológica, vinculando formulações estéticas com preocupação ética, não sendo alheio a temas marxistas. Em seu fascínio, a afinidade entre ética e estética é manifestada pela referência teórica e metodológica de Theodor Adorno.

Palavras-chave: Arte, Sociedade, Ética, Estética

Abstract

In correspondence to a world image abstract, art in its subjective sense presents itself as a potential element of tension with society, considering that modern man, being capable of scientific constructs increasingly complex, however is unable to cope with aspects of subjectivity, that refers to a contradiction of own social condition of human communication. This paper addresses issues of a philosophical, sociological and aesthetic formulations linked with ethical concerns not alien to Marxist focus. In its fascinating content, the affinity between ethics and aesthetics is shown by theoretical and methodological reference of Theodor Adorno.

Key-words: Art, Society, Ethics, Aesthetics

Introdução

A discussão aqui proposta tem nos conceitos de cultura, arte, tradição e modernidade um campo privilegiado voltado para o entendimento das questões éticas subjacentes à tendência da perda do significado da obra de arte no mundo contemporâneo, na medida em

¹ A autora é mestranda em Filosofia (UGF). Graduada em Filosofia, possui especializações em Ensino da Arte e Direção Cinematográfica. Desenvolve pesquisas nas áreas de Estética e Filosofia Social.

que o indivíduo impossibilitado de compreender os processos de produção e recepção da arte hoje, sequer desconfia do enredo das contradições estabelecidas nas relações de domínio que o reprimem e dos modos de “regressão” a que é submetido, tendo em vista que as formas de transmissão da cultura através dos media modernos e das tecnologias da informação se dão em uma perspectiva notadamente pragmática. Sob uma perspectiva crítica, tem-se como referência filósofos e cientistas sociais que se dedicaram a refletir sobre cultura nas sociedades modernas, tendo estes, influenciado de forma direta uma nova geração de pensadores que foram responsáveis pela criação de um corpo teórico voltado para uma teoria crítica da sociedade. Essa nova geração de pensadores dedicou-se a publicação de estudos sobre história, filosofia, sociologia, economia e também estética, realizando uma crítica abrangente sobre as estruturas epistemológicas contemporâneas e as novas formas de organização da sociedade.

Tendo em vista os diversos aspectos contraditórios implícitos nas relações sociais do mundo contemporâneo, estabelecidos como entraves para o entendimento do significado da arte enquanto conteúdo de conhecimento subjetivo, uma análise crítica referente ao pensamento estético, visto como um processo contínuo de imbricação do pensamento filosófico com diversas áreas das ciências que abarcam o conhecimento humano delimita-se a pertinência da relação entre ética e experiência estética no mundo atual, baseado na discussão sobre a dimensão da arte e dos processos artísticos no âmbito das relações sociais mais amplas, entendendo que arte, independente de um sentido de funcionalidade que a ela se tem atribuído, significa a tentativa de criação no plano simbólico, considerada em diferentes contextos sociais, de novas formas de articulação da realidade.

Escrito Um

Apontamentos sobre história, cultura e sociedade

O em torno do século XV se apresenta como marco generalizado do surgimento das instituições universitárias na Europa, tendo sidas criadas e mantidas por elites que sob determinados aspectos se encontravam ligadas a algum tipo de tradição cultural ou científica, culminando no estabelecimento de valores relacionados a uma idéia de alta cultura, representada por um corpo de conhecimentos hierarquizados de caráter por assim dizer erudito. Opondo-se ao saber prático do homem comum, já no século XVI este conjunto de conhecimentos estratificados, representado em termos de classe, vai tomar corpo e se

desenvolver sob uma perspectiva moralizante, tendo sempre em vista o combate à ignorância das práticas sócio-culturais daquele outro segmento, caracterizadas como manifestações primitivas e incultas mantidas por processos tradicionais determinados no âmbito da irracionalidade. Àquele conjunto de valores relacionados como alta cultura, tornado hegemônico em seus próprios termos, o outro inverso, tido como residual, passa a conotar sentido negativo considerando, ideologicamente, o meio social no qual foi produzido. Mas é a partir do século XVIII que esta divisão, em termos estruturais, vai se delimitar de forma mais explícita, tendo em vista uma série de fatores condicionantes determinados, considerando novas feições de organização da sociedade caracterizada então como independente do Estado. E é no bojo do surgimento e constituição dos estados nacionais que uma idéia de cultura oficial vai se fazer presente, forjada em valores de abrangência universal no sentido ideológico, validada em termos absolutos, considerando suas formas de expressão em relação ao seu meio social originário. Assim é que o ideal de uma cultura de caráter universal irá fundamentar a invenção da categoria de homem ilustrado do período das luzes, iluminado por sua própria significação de classe, tornado esclarecido em sua sanha contra a suposta ignorância das práticas culturais do homem comum das camadas baixas, entendendo todo o conhecimento gestado de forma não hierarquizada como de tradição inculta, expressão de irracionalidade e obscurantismo, opondo saberes diferenciados de classes sociais em termos políticos. Ocorre que, tendo em vista diferentes contextos sociais de expressão, o reconhecimento de uma cultura do homem comum, manifesta pelos próprios protagonistas responsáveis por sua própria sensibilidade, encontrou resistência nas camadas médias urbanas à época na medida em que, motivadas por um próprio sentido contrário de esclarecimento, não identificaram como válidas variadas expressões de outros tipos de saber manifestos fora de sua esfera de classe.

Escrito Dois

Caráter histórico-social das relações entre arte e cultura, tradição e modernidade

Em termos históricos a tradição, como modalidade, representa aspectos cíclicos muito antigos da experiência vivida, mantidos através de uma diversidade de processos de difusão nunca idênticos. Na prática, esta modalidade da experiência entende a cultura como produção singular, constituindo formas de representação únicas, forjada em um alto grau de mobilidade, resultando invariavelmente processos outros, diferenciados, de apreensão da realidade, que se pode mesmo atribuir significado de constante invenção, sendo esta, em seu sentido original,

um dos cinco cânones constitutivos do que se entendia na antiguidade como retórica: “inventio”, “dispositio”, “elocutio”, memória e “pronuntiatio”. Do latim *invenire*, o termo resumia o sistema que fundamentava a argumentação, significando invenção, achado, descoberta. Padre Raphael Bluteau, em seu Vocabulário Português e Latino², registra as seguintes acepções para o termo:

INVENC, AM. O excogitar algum artifício, & coufa nova. Pintafe a Invenção com azaz, & veftida de branco (...). Nas azaz fo significa o elevado da potencia intellectiva, que a produz; a brancura do veftido denota a clareza, & verdade com que há de obrar, & nas letras Fe ve, que há de fer propria, & não de empreftimo (...).
Invenção, Coufa inventada com arte.
Invenção, A acção de achar alguma coufa defviada, occulta, ou perdida.
Invenção. Modo de obrar, ou de falar com ceremonias intempeftivas (...)³.

Assim é que também na modernidade o termo *invenção* engloba vários sentidos, sendo o significado de uma idéia, uma ação do intelecto, a capacidade de criar, o que resulta de atos únicos, a intenção de conceber uma nova idéia, um pensamento original, o que é inventado, em si, etc., determinando novas formas de solução para um antigo problema. Por sua vez, o vocábulo tradição, originário do latim *traditio* ou *tradere*, apresenta os significados de transmissão, entrega e doação, circunscritos a valores ou práticas que determinam o estabelecimento de traços de identificação entre as gerações como forma de torná-los perenes, mas de forma sempre viva, por meio de um permanente processo de recriação. Também de acordo com Padre Raphael Bluteau, tradição significa:

Doutrina, ou outra coufa, que fe fabe de pays em filhos, & foy communicada de viva voz, ou por efcrito, como fão alg~uas leys, hiftorias, & outras notifias fucefivas que pafão de Era em Era (...) que pouco a pouco tera força de ley, ou de cofturne voluntario (...)⁴.

Delimitam-se, hoje, quatro campos principais de abrangência das práticas tradicionais, a saber, interação, retenção, assimilação e simplificação, resumindo, respectivamente, diferentes formas simbólicas forjadas em processos de troca entre um mesmo grupo; a assimilação dessas diferentes formas; a seleção e relativização de dados implícitos nos mesmos processos de interação e a adaptação daquelas simbologias de acordo com as necessidades do grupo, dando a tradição um sentido bastante específico de prática social.

² A referência ao dicionário do PE. Raphael Bluteau aqui se encontra em formato de CD-ROM, elaborado pela UERJ. Com projeto gráfico de DECULT/Felipe Chalfun, sob direção do departamento cultural, a presidente da comissão UERJ: Brasil 500 anos: Cléia Schiavo Weyrauch e diretor de informática: Gerson Pech.

³ NE: As citações foram mantidas com as regras ortográficas e gramaticais vigentes à época em que foram escritas.

⁴ Idem a nota anterior.

Considerando, então, os elevados níveis de mobilidade sócios culturais inerentes aos processos que envolvem tudo o que respeita a tradição, entende-se, pois, que a mesma apresenta, como um seu traço característico e condicional, determinação de impropriedade a tudo o que remeta a processos seriais de reprodução idêntica da realidade, sendo isso o que mais tem caracterizado a sua própria essência, demonstrando, em um sentido amplo de significado para o que é contemporâneo, a capacidade de invenção e recriação que tem a tradição. Considera-se, portanto, que invenção e tradição resumem processos que somente se estabelecem em contextos propícios, não seriais e não condicionados a qualquer ambiente restritivo de natureza da administração. A criação é a sua essência e a sua essência é a recriação. Diferentemente, em termos ideológicos, uma certa idéia de contemporaneidade, definida em si e por si, se opõe ao conceito de tradicional visto como uma herança do passado a ser ultrapassada em nome de um ideal novo absoluto. Ocorre que a contemporaneidade, definida em si e por si, como ideal novo absoluto, resulta na sua própria negação na medida em que se opõe a algo estabelecido, em sendo aceita como padrão, se torna, sem qualquer rastro de referência, outro algo estabelecido, determinando uma série de contradições internas que acaba por afirmar sua própria condição obsolescente de subproduto mercantilizado. E é como ideal autônomo oposto a tradição que esse conceito de contemporaneidade se torna objeto de valor inestimável para a indústria cultural, constituído, por seu estado de amnésia inerente, como objeto puro, implicitamente não histórico, um subproduto de consumo atemporal e sem transcendência, eivado de ideal estéril de novidade. É neste sentido que o conceito encontra a sua mais eficiente forma de aplicação instrumental, a serviço de um sem fim de desdobramentos mercadológicos conseqüentes:

A historicidade interna do pensamento confunde-se com o seu conteúdo, e, assim, com a tradição. Em contrapartida, o sujeito puro, completamente sublimado, seria o sujeito absolutamente desprovido de tradição. Um conhecimento que satisfizesse inteiramente ao ídolo daquela pureza, à atemporalidade total, coincidiria com a lógica formal, e se tornaria tautologia; não concederia mais espaço nem mesmo para uma lógica transcendental. A atemporalidade à qual a consciência burguesa aspira, talvez para compensar a sua própria mortalidade, é o ápice de sua ofuscação.⁵

A contemporaneidade não é um ideal autônomo de futuro, nem tampouco uma etapa histórica destinada à superação do legado da tradição e de tudo aquilo que a delimita historicamente. Ao contrário, são conceitos recíprocos que se complementam. É mais conseqüente, então, sob outra ótica e perspectiva, pensar em uma idéia de contemporâneo que se completa na experiência da tradição, construída como o reflexo de uma memória vivida

⁵ Adorno, *Dialética negativa*, p. 54.

contra o esquecimento. A esse respeito, vale salientar as contribuições ao pensamento contemporâneo formuladas pelo literato e crítico das sociedades modernas Andreas Huyssen:

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX⁶.

Considerar, portanto, a oposição entre tradição e modernidade é por si só uma herança da própria racionalidade instrumental reminescente das formas de dominação do mundo administrado. Conseqüência de transformações sociais mais amplas, a contemporaneidade se apresenta como uma diversidade de vertentes, sempre ligadas aos diferentes contextos em que se operam as variadas formas de culturas, tendo na tradição, como memória vivida, o elemento privilegiado de recriação de um novo dado de realidade a ser estabelecido.

Escrito Três

Crítica da cultura como atividade filosófica

Tendo como base a herança crítica do pensamento marxista, autores da modernidade como Max Weber, Émile Durkheim, Georg Simmel, Ernst Bloch, Karl Mannheim, Paul Valéry, Georg Lukács, Arnold Hauser, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm, Pierre Francastel, Herbert Read, Roger Bastide, Nibert Elias e Joffre Dumazedier desenvolveram conceitos fundamentais referentes à arte, cultura e sociedade, tendo em vista o novo contexto surgido com o desenvolvimento da sociedade capitalista do início do século XX. Sob uma perspectiva de emancipação da sociedade, valendo-se de contribuições interdisciplinares, tais pensadores intentaram em suas obras uma nova interpretação para a questão da dominação ideológica abordando criticamente o estudo da cultura, contribuindo para a compreensão das relações sociais à luz de uma perspectiva histórica. Para tanto, empreenderam uma análise crítica sobre o avanço da sociedade industrial, entendida hoje como um dos maiores legados para a compreensão das origens da alienação na sociedade moderna, antevendo o atual estado de absolutização do poder econômico e dos *medias*, base de todos os sistemas totalizantes.

⁶ Huyssen, *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, p. 09

O homem moderno é basicamente muito incapaz em relação ao seu mundo. Ele somente aparece como poderoso porque domina a natureza num grau extraordinário, mas esta dominação é quase sempre alienada; não é o resultado de seus poderes humanos reais, mas da “mega-máquina” que o capacita a atingir muito sem ser ou fazer muito⁷.

Como decorrência, as condições das sociedades mecanizadas de hoje, responsáveis pelo estabelecimento de relações sistêmicas, induzem ao comprometimento com a manutenção de um estado de coisas gerado pelo sistema econômico, sobretudo através do consumo massificado de bens culturais engendrado no âmbito das relações de troca, determinando inversões de valores ocasionados por uma tensão ética. Assim é que as idéias oriundas da ação da indústria da cultura vêm determinando também as concepções da arte contemporânea, incorporando amplas camadas da sociedade e refletindo-se, conseqüentemente, nos ambientes cultural e artístico.

A relação estreita dos media com o espaço público merece uma atenção especial por parte da ética, incidindo tanto na vertente político-institucional dos media como na sua vertente discursiva. Atendendo às audiências praticamente ilimitadas que alcançam, os medias são responsáveis hoje em dia pela disseminação generalizada de tensões éticas: as redes mediáticas promovem tanto a participação e a intervenção cívica como a gestão e o controle, polarizando assim inúmeros conflitos morais que opõem agentes sociais uns contra outros. Como a comunicação mediática não existe de forma isolada, mas está inter-relacionada com os outros processos simbólicos da vida quotidiana, os seus efeitos vêm-se disseminados no tecido social e nos diferentes contextos da vida coletiva⁸.

Dadas como uma condição estrutural, se fazem claras as bases éticas em que se apóiam as relações de produção e difusão culturais que “*pertencem completamente ao mundo do mercado, se fabricam para o mercado e se atém a ele*”⁹ (tradução modificada). Neste sentido, quer-se referir a importância que Adorno atribui à estética como elemento potencial no processo de mudança das relações estabelecidas entre arte e sociedade, mudança esta resumida no entendimento de uma “fundação” da obra de arte capaz de expor a falsa relação desta com o mundo contemporâneo através da análise de todos os fatores relacionados. Concorre para isto o entendimento de que a arte primeiramente se caracteriza por ser incompreensível na medida em que não sendo um veículo de comunicação direta não afirma, em sua subjetividade, qualquer coisa definível conceitualmente. Ainda assim, um sentido objetivo em seu processo construtivo se faz presente no que respeita a organização de seus

⁷ Erich Fromm, *Do ter ao ser*, p. 136.

⁸ João Pissarra Esteves, In: *A ética da comunicação e os media modernos*, pp. 34 e 35.

⁹ A versão em português da autora, foi feita a partir da tradução espanhola, do livro de Adorno, *Introducción a la sociología de la música*, p. 25, editora AKAL.

elementos internos, resumindo aquilo que se determina como plena experiência artística mediada não por uma teoria estética de sentido tradicional, mas sim por outra que responda as questões da arte enquanto categoria histórica.

A obra artística tem uma relação mediata com a realidade histórico-social em que foi produzida. Como forma particular imprimida a uma matéria específica, essa relação não é mera extensão ou expressão imediata das condições sociais que permitem engendrá-las. Como momento particular e, portanto, qualitativamente diferenciado do todo, ela não fica reduzida a reafirmá-lo no que tem de mais geral, mas é a sua negação. Mas não é a negação formal, externa, e sim negação plena de conteúdo social.¹⁰

Nesse sentido também Marcuse postula a necessidade de um outro sentido ético para a cultura, baseado na emancipação do sujeito enquanto ser social, liberto das pressões impostas por uma indústria das consciências para o consumo, tendo como ponto chave uma espécie de educação dos sentidos que possibilite o exercício do potencial estético dos indivíduos.

A cultura estética pressupõe “uma revolução total no modo de percepção e sentimento”, e tal revolução só se torna possível se a civilização tiver atingido a mais alta maturidade física e intelectual. Só quando “a coação da necessidade” é substituída pela “coação da superfluidade” (abundância), a existência humana é impelida para um “movimento que é em si próprio, um meio e uma finalidade”. Liberado da pressão dos propósitos e desempenhos penosos, a que a carência necessariamente obriga, o homem recuperará a “liberdade de ser o que deve ser”. Mas, o que “deve” ser, será a própria liberdade – a liberdade de jogar. A faculdade mental que exerce essa liberdade é a da *imaginação*. O livre jogo da imaginação traça e projeta as potencialidades do ser total; liberta-o de sua escravidão à matéria dominante e coerciva – e essas potencialidades revelam-se como “formas puras”.¹¹

Considerando que a cultura de massa cria forçosamente uma idéia de realidade camuflando os efeitos do mundo mercadológico, entende-se que a mesma monopoliza também a esfera social, através dos meios tecnológicos da comunicação, meios esses responsáveis pela legitimação de uma ética da sociedade moderna que atua no âmbito de um tipo de formação social que desconsidera as práticas autônomas e a alteridade dos indivíduos. Em outras palavras, tal racionalidade está sob a égide da construção de um universo simbólico-ideológico que se coloca como centro de formação entre a subjetividade e a sociabilidade, impedindo ao sujeito qualquer tipo de experiência estética no mundo contemporâneo. De forma correlata, é esclarecedora a argumentação de Adorno sobre as formas de difusão em massa, em sua conferência *Prólogo sobre a televisão*, referindo-se a condição da cultura em uma sociedade administrada:

¹⁰ Adorno, Teoria da cultura de massa, p. 20.

¹¹ Herbert Marcuse, Eros e civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud, p. 168

Os aspectos sociais, técnicos e artísticos da televisão não podem ser tratados isoladamente. Em grande medida, estão dependentes uns dos outros: a condição artística, por exemplo, depende da inibidora atenção às massas do público, que só uma impotente ingenuidade presumirá que pode ignorar; os seus efeitos sociais, da estrutura técnica, e inclusive da própria novidade da mesma técnica, que na América foi seguramente decisiva na fase de lançamento, mas também das imagens manifestas e ocultas que as produções de televisão transmitem ao espectador. O *medium* propriamente dito, no entanto, insere-se no esquema abrangente da indústria da cultura e, como associação que é entre o cinema e o rádio, leva mais longe a tendência daquele a sítar e capturar a consciência do público. Com a televisão, o antigo objetivo de conseguir uma imagem de conjunto do mundo sensível que atinja todos os órgãos, o sonho sem sonhos, torna-se mais próximo, permitindo ao mesmo tempo infiltrar sub-repticiamente no duplicado do mundo aquilo que sempre nos propiciou como real. As margens de manobra de que a vida privada ainda dispunha em face da indústria da cultura, na medida em que esta não dominava ubiquamente todas as dimensões do visível, são eliminadas. Tal como praticamente já não se pode dar um passo fora do tempo de trabalho sem tropeçar nas manifestações da indústria da cultura, assim também os seus *media* se adaptaram tão bem uns aos outros que não deixam espaço onde uma consciência possa respirar e perceber que o mundo deles não é o mundo [...] É por isso que os sociólogos sentem tantas dificuldades em dizer “*what television does do people*”. De fato, as técnicas mais avançadas da investigação social exigem que se isolem os “fatores” que são próximos da televisão; ora, estes fatores recebem a sua força exclusivamente do sistema no seu todo. Os seres humanos preferem ficar fixados no inevitável a modificarem-se. É de supor que a televisão os faz ser, o que de qualquer maneira são ainda mais do que o seriam sem ela. Tal corresponderia a uma tendência geral de raiz econômica que se faz sentir na sociedade atual: nas suas formas de consciência, já não se superar a si próprio, indo para além do *status quo*, antes o confirmar constantemente e, quando alguma ameaça o espreita, reconstituí-lo. A pressão que os seres humanos vivem tornou-se tão forte que não a agüentariam sem constantemente enfrentarem e repetirem interiormente os precários esforços de adaptação que já despenderam. Freud ensinou que o recalçamento das pulsões nunca é totalmente bem sucedido nem dura tanto tempo, pelo que as energias psíquicas inconscientes do indivíduo são incansavelmente despendidas para manter no inconsciente aquilo que não pode aceder à consciência. Este trabalho de Sísifo da economia pulsional individual parece hoje “socializado”, tomado a cargo pelas instituições da indústria da cultura, que o gere para seu benefício, e dos poderosos interesses que estão por trás delas. A televisão, tal como é hoje, contribui para isso com a sua parte. Quanto mais perfeitamente o mundo é aparência, mas impenetrável é a aparência como ideologia.¹²

Fundamentado na mesma forma em que se organiza a sociedade o modelo econômico que determina as ações da mídia hegemônica opera de forma a inverter padrões éticos básicos de relação, transformando o consumo de necessidades em necessidades de consumo. Para tanto, ao visar a produção em série através de avançadas técnicas de reprodução os media, praticamente anulando o caráter distinto entre a obra de arte e o próprio sistema social, exerce poder incomensurável sobre a sociedade, sendo as circunstâncias privilegiadas que favorecem tal situação determinadas pelo poder hegemônico do mercado sobre a própria sociedade. É

¹² Adorno, *Prolog zum Fernsehen* (GS 10-2, 507-517), 1953. A conferência foi transcrita e traduzida para o português. In: *Sobre a indústria da cultura*, pp. 162 e 163, com tradução de Manuel Resende.

neste contexto que a racionalidade da técnica se identifica com a própria racionalidade da dominação:

O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. O aparelho econômico, antes mesmo do planejamento total, já provê espontaneamente as mercadorias dos valores que decidem sobre o comportamento dos homens. A partir do momento em que as mercadorias, com o fim do livre intercâmbio, perderam todas suas qualidades econômicas salvo seu caráter de feitiço, este se espalhou como um parasita sobre a vida da sociedade em todos os seus aspectos. As inúmeras agências de produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normatizados como os únicos naturais, decentes, racionais.¹³

É em tal ambiente de alienação da sociedade, visto como uma nova ética, que as bases para o desenvolvimento da indústria da cultura se constituem, tendo como pano de fundo relações mercadológicas que tendem a estabelecer processos de diluição da arte em sua função estética, conforme explica Horkheimer:

A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a *performance* tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Idéia e com essa foi liquidada. Emancipando-se, o detalhe tornou-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmou-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. O efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal; a cor particular na pintura, a composição pictórica; a penetração psicológica no romance, a arquitetura. A tudo isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais reconheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte. O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles; assim como na carreira de um homem de sucesso, tudo deve servir de ilustração e prova, ao passo que ela própria nada mais é do que a soma desses acontecimentos idiotas. A chamada Idéia abrangente é um classificador que serve para estabelecer ordem, mas não conexão. O todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação. Sua harmonia garantida de antemão é um escárnio da garantia conquistada pela grande obra da arte burguesa.¹⁴

O ritmo vertiginoso com que são operadas as mudanças tecnológicas tem dificultado uma compreensão mais profunda das relações sociais na contemporaneidade, tendo em vista que as conquistas técnicas vêm sendo determinadas para além da reflexão acerca da relação entre estas conquistas e uma ética, acarretando um outro modo de percepção estética. Entendendo que as tendências de ponta adotadas pelo mercado da cultura inviabilizam as

¹³ Adorno; Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, p. 40.

¹⁴ Adorno; Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, p. 118.

questões atinentes ao potencial da arte, necessário se faz estabelecer um novo olhar sobre as formas de mercância da arte através dos recursos de produção e difusão de produtos culturais, procurando com isto, compreender os aspectos dialéticos da experiência estética no mundo contemporâneo, buscando o entendimento de como esta se representa enquanto propriedades subjetivas autônomas em seu sentido social. Neste sentido a discussão sobre a arte hoje implica na necessidade de uma reflexão mais acurada acerca do que resulta de uma relação acrítica entre esta e a tecnologia, ou seja, da absoluta preponderância dos meios sobre os fins, considerados como formas tradicionais de dimensão humana, uma vez que a tecnologia vista como em si e isolada do contexto humano, não dá conta de elaborar conteúdos de verdade e novas formas de apreensibilidade. Considerando que o conteúdo de verdade das obras de arte significa a sua verdade social, tem-se como imperativo uma experiência estética que vá além da mera aparência da arte e que corresponda ao mundo das vivências e das expressões singulares, diversa daquelas voltadas às necessidades ilusórias do mundo da objetividade.

A verdade das obras de arte depende de se elas conseguem absorver na sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito, o contingente que lhe é proporcional. A sua finalidade precisa do que não tem finalidade. Deste modo, algo de ilusório penetra no seu próprio rigor lógico; a aparência é ainda a sua lógica. A sua finalidade, para subsistir, deve suspender-se no seu *outro*. Nietzsche aflorou este aspecto com a fórmula certamente problemática de que, na obra de arte, tudo poderia ser outra coisa; fórmula que só vale no interior de idioma estabelecido, de um «estilo», que garante a margem de variação. Mas, embora o fechamento imanente das obras não se deva tomar estritamente, a aparência apossa-se delas mesmo quando imaginam estar mais protegidas a seu respeito. Reprovam-na como mentira, ao desmentirem a objetividade que elaboram. Elas próprias, e não apenas a ilusão que despertam, são aparência estética. O elemento ilusório das obras de arte concentrou-se na pretensão a serem um todo. O nominalismo estético desembocou na crise da aparência, tanto quanto a obra de arte quer ser «essencial» no sentido enfático. A alergia à aparência tem seu lugar na coisa [*Sache*]. Todo o momento de aparência estética traz hoje consigo uma incoerência estética, contradições entre o «como que» aparece a obra de arte e «o que» ela é.¹⁵

Atribui-se assim à arte a sua dimensão humana e de autonomia, dimensão esta que atua como forma potencial de suplantar um todo que a racionalidade instrumental procura legitimar como objetiva, significando dizer que “*a arte não tem finalidade em si mesma, não procura apenas agradar – se assim fosse não reteria a atenção do sociólogo – ela é uma categoria encarregada de unificar os desejos dos homens*”¹⁶.

Escrito Quatro

¹⁵ Adorno, Teoria estética, p. 159.

¹⁶ Roger Bastide, Arte e sociedade, p. 8.

A necessidade de uma estética crítica

Embora em seu sentido filosófico a estética tenha perdido a sua relevância, no entanto, para a arte contemporânea a sua necessidade adquire força de significado não normativo e convencional, para além de seu sentido tradicional, sob a forma de uma teoria da arte forjada pela filosofia da história. Ainda, aquilo que caracteriza a estética hoje é o que faculta à arte a capacidade de incorporar a si mesma o caráter reflexivo levado a tal extremo que não reste qualquer possibilidade a esta de sobrepor-se a si mesma como um elemento extrínseco distanciado dela mesma. Equivale dizer que na arte a experiência estética pressupõe o exercício de singularidades, ou seja, a supremacia do individual sobre o coletivo, determinando, pois, que só são arte aqueles objetos culturais que suscitam uma experiência estética de natureza única, de individuação. Todo o mais, que intenciona vivências de ordem coletiva, de massa, tende a reduzir o significado imanente da arte a mínimos múltiplos comuns, induzindo e nivelando padrões de gosto, transformando a experiência estética em experiência comportamental. Enfim, em sua condição de indiferença determinada, a arte que importa deve valer-se unicamente de uma estética que, caracterizada em sua força de reflexão e superando-se ao mesmo tempo, se insira no mesmo nível as tendências mais avançadas daquela arte¹⁷. Uma estética que renuncie ao conceito abstrato e superado de gosto que compromete o potencial da arte como verdade. Deve-se a estética, em seu significado anterior, a responsabilidade de a arte ainda estar privada de sua pretensão de verdade, considerando que seu entendimento parte do juízo subjetivo de gosto. Ao reconhecer que Hegel contribuiu ao se insurgir contra o juízo de gosto e ao considerar esta pretensão da arte em distinção contrária àquela tomada como útil e agradável, Adorno pondera, entretanto, que aquele pensador não conseguiu romper com a contingência do gosto em relação às partes consagradas a uma estética do material artístico. Da mesma forma, reconhece a também iniciativa de Kant no sentido da tomada de consciência em relação a aporia que se estabelece entre objetividade estética e juízo de gosto, ao analisar uma estética do juízo de gosto, ainda que concebida em referência a seu próprio momento histórico, como subentendida e não conceitual. Ainda assim, considera que Kant conseguiu deste modo caracterizar a iminência daquilo que não sendo real só existe nominalmente e que aflige a toda teoria expressa enfaticamente, discernindo sobre os momentos em que esta ultrapassa os seus próprios limites. Alega ainda que Kant, em seu objetivo intelectual, contribuiu para o entendimento de

¹⁷ Sobre isso, Cf. Herbert Marcuse, “A dimensão estética”, 2007, *passim*.

uma arte que, antevista um século e meio antes, investe abertamente na busca de sua objetividade.

No que respeita a experiência estética, entende-se que esta se dá por estratificação, sendo um primeiro momento aquele relacionado à sua mensagem direta, considerando, apesar disto, que aquele que entende o que acontece especificamente nas obras de arte nem por isso as compreende em sua essência. A um segundo estrato relaciona-se o sentido de compreensão da obra naquilo que resume a sua intenção traduzida pelo que esta em sua imanência quer dizer. Entende-se, pois, que em seu sentido processual a compreensão do todo na experiência estética se dá também pela apreensão de seu conteúdo imaterial, ou seja, aquilo que tem de espírito nele. Concerne tanto ao que está relacionado com o seu material, aparência e intenção, quanto, em conformidade com sua lógica própria, o que se apreende nela de verdadeiro ou falso nas obras de arte, na medida em que estas somente são entendidas quando sua experiência se dá em um plano de distinção entre verdade e não verdade. Se o seu elemento de verdade é essencial enquanto conhecimento, isto define e legitima a relação entre arte e experiência estética.

Entendendo, portanto, que o elemento crítico intrínseco das obras de arte não pode se dar em sentido extrínseco à experiência estética, pois, a compreensão das obras se dá no processo dialético entre verdade e não verdade, tendo em vista que as obras de arte que não compartilham ao mesmo tempo do aspecto de não verdade que existe nelas próprias não se mostram efetivas. Se assim for, o conhecimento que emana da obra de arte decorre somente de sua própria estrutura interna, constituída como conhecimento subjetivo que em tudo se difere ao conhecimento objetivo. No mesmo sentido, é o que parece decorrer da experiência artística, que tem na mediação do objeto o fator de sua incompreensibilidade. Ocorre que à produção artística é fundamental a questão da apreensibilidade na medida em que, enquanto categoria, ela demanda algo objetivamente compreensível. Em contrário, se a obra de arte se inviabiliza quando toma para si e em seu nome um sentido enigmático, termina por ocasionar a crise do próprio sentido tradicional daquilo que é apreensível¹⁸. Ainda, conforme Adorno a verdade da arte tanto mais se faz como verdade histórica quanto mais nela se faz conseqüente o seu sentido subjetivo, sendo isto um estado de coisa que se estabelece como estado da consciência. Se assim não for, a arte não será nada mais do que um simples objeto

¹⁸ Segundo Adorno, o caráter de incompreensão da arte se torna compreensão na forma de um consentimento intencional de senso comum que induz à idéia de que compreensão, sentido e conteúdo é a mesma coisa.

condicionado e direcionado para o senso comum, isenta de qualquer sentido que vá além da existência regulada¹⁹. Esse “estado das coisas como elas são” tem determinado, para além da mera indiferença, uma espécie de não reconhecimento do direito de existir da arte autônoma, porquanto diferente e irreconhecível em sua não objetividade funcional. Tal racionalidade extrema, empregada como forma de direito à força, resulta em submissão do que é subjetivo a um estado de objeto condicionado, em detrimento das formas da expressividade humana. E é justo nas formas da expressividade humana que se procura a questão do ‘para que’ da arte, a sua razão subjetiva: o que resulta da forma humana de se expressar para além do sentido objetivo da realidade. Como se refere Adorno, a isto Goethe denominava “o sedimento do absurdo”, como sendo aquele algo que seria sem ser em potencial que só remete a toda obra de arte e que é imanente a ela própria²⁰. Admite-se que, paradoxalmente, o sentido verdadeiro de ser não sendo da arte não poderia existir fora do contexto daquilo - da sociedade administrada - que a quer estabelecida como objeto, daquilo que como fetiche quer determinar mais e mais sentido de funcionalidade a ela, transformando-a em sua própria falsidade²¹. O fato de que ainda hoje uma arte que importa seja algo indiferente e apenas tolerado no interior da sociedade, apesar do seu caráter determinado, afeta a própria arte no sentido de algo que poderia ser diferente e até mesmo sequer existir. Nesses termos, o que se tem como critério de valor técnico diz respeito sem exceção à superada categoria do gosto que impede qualquer possibilidade de reflexão sobre a consistência artística das obras, entendendo por consistência aquilo que se estabelece como qualidade. A esse respeito, por exemplo, afere Adorno que ninguém deveria se submeter a uma idéia de arte contemporânea pré-concebida por meios puramente tecnológicos, pois o que disso decorre como consequência é a supremacia dos meios que a produziram, em detrimento das finalidades daquela arte.

Tal concepção reflete tendências globais da sociedade que priorizam os meios de produção e tudo o que daí advém em detrimento daquilo que tem de racional na existência humana, ou seja, as finalidades²². Neste sentido, várias são as obras de arte que, instadas a responderem para o que servem, apresentam-se em semelhante condição não por seu conteúdo ou por seu modo de realização, mas somente pelo fato de contrastarem de forma superficial com a indústria da cultura. Necessário, portanto, se faz assinalar a distinção entre o que são as

¹⁹ Cf., nesse sentido, “A arte e a vida social”, George Plekhanov, 1969, *passim*.

²⁰ Adorno, *Teoria estética*, p. 516.

²¹ Significa dizer que a arte em seu caráter falseador, no contexto da realidade da qual faz parte, pode transcender o princípio de falsidade nela em contração à sua própria realidade.

²² Cf. Janet Wolff, *A produção social da arte*, 1982, *passim*.

obras de arte em seu conteúdo de verdade e o que nelas tem apenas de especulação, na medida em que “arte e verdade há muito se distingue”. Em resumo, o conteúdo da obra de arte enquanto sua verdade não prescinde do pensamento filosófico, pois é em tal conteúdo que a filosofia converge com a arte, determinado por aquilo que está refletido da obra de arte em sua imanência. Ainda, no que respeita ao conteúdo de verdade das obras de arte, a estética, mesmo no que tem de importante, deixa de lado a ambição filosófica de afirmá-lo, pois nesta perspectiva de entender-se como algo que sucede à arte a estética se revela necessária.

Se a obra de arte, caracterizada como objeto estético e como forma de conhecimento, atua como elemento de tensão entre ela própria e a teoria estética em seu sentido tradicional, isto se explica em vista do caráter emancipado e do progressivo coeficiente de abstração da obra em detrimento daquilo que a teoria estética poderia prescrever. Ao que parece, esta questão não se dá de forma extrínseca a obra de arte, sendo talvez uma tarefa de a teoria estética incorporar este nível de compreensão. Ainda, se a estética em seu sentido teórico tradicional suprime o conceito de compreensão naquele de empatia, isto põe em questão o sentido emancipado do objeto estético enquanto forma de conhecimento assentado em sua objetividade, potencializando tal elemento de tensão. Se for admitido que o conhecimento na obra de arte se apreende somente no enquanto de sua própria realização, admite-se também que este conhecimento se dá igualmente de forma processual e não na forma imediata da experiência, efetivando-se somente de forma sistemática. Por outro lado, considerando a experiência imediata do enunciado que toda obra de arte inevitavelmente expressa, tal experiência artística, isenta do sentido de imediatidade, pode se tornar inútil. Sem dúvida essa é também uma discussão ética e destaca os avanços dos procedimentos tecno-cientificista na modernidade, com ênfase no processo de virtualização do mundo contemporâneo.

Ainda que sem se aprofundar na discussão da ruptura entre arte contemporânea e as grandes artes do passado, isto é, na questão do chamado *o problema da herança*, necessário se faz o entendimento das relações que se estabelecem entre ética e estética, bem como a necessidade de uma análise crítica sobre cultura e arte contemporânea, que leve em conta a questão das formas da “superioridade da tecnologia racional” no mundo atual.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. **Introducción a la Sociología de la Música**. Madri: AKAL, 2009.

- _____. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. **Resumo sobre a indústria cultural**. In: **Sobre a indústria da cultura**. Org. António Souza Ribeiro. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- _____. **Prólogo sobre a televisão**. In: **Sobre a indústria da cultura**. Trad. Manuel Resende. Org. António Souza Ribeiro. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- _____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. **Teoria da cultura de massa**. RJ: Paz e Terra, 1986.
- _____. / Horkheimer M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: **Sociologia da arte**, vol. IV. Rio de Janeiro: Zahar, 1966. Org. de Gilberto Velho.
- BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português e latino**. Rio de Janeiro: UERJ. CD-ROM. Diretora do departamento cultural, presidente da comissão UERJ: Brasil 500 anos: Cléia Schiavo Weyrauch. Projeto gráfico: Felipe Chalfun. Diretor de informática: Gerson Pech.
- DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer cinematográfico e cultura popular**. In: **Sociologia da arte II**. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- ESTEVES, João Pissara. **A ética da comunicação e os media modernos, legitimidade e poder nas sociedades complexas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- FROMM, Erich. **Do ter ao ser**. São Paulo: Manole, 1992.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. RJ: DP&A, 2006.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- _____. **Eros e civilização - uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MOLES, Abraham A. **Sociodinâmica da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PLEKHANOV, George. **A Arte e a Vida Social**. São Paulo: Brasiliense, 1969.
- READ, Herbert. **Arte e alienação - o papel do artista na sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- SPENGLER, Oswald. **O Homem e a técnica**. Lisboa: Guimarães, 1993.
- WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

