

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Arte e sociedade em Adorno e Flusser (prof. Rodrigo Duarte)

Pedro Henrique D. Martins

Proponho breve comentário sobre temas levantados no curso sobre arte e sociedade em escritos de Theodor Adorno e Vilém Flusser. Entre esses dois pilares, muito pode ser dito. E os textos considerados permitem leituras distintas, conforme o enfoque que se pretenda dar. Esta exposição parte de lugar não propriamente filosófico. Meu olhar de doutorando em Musicologia inflexiona um pouco a apreciação dos textos, instrumentaliza-a em alguma medida, uma vez que não mira a verdade nos conceitos em si, mas o emprego desses conceitos no enfrentamento de problemas outros. Procurarei, então, matizar as questões segundo a práxis musicológica, valendo-me de exemplos e formulações nesse âmbito. Além disso, o caráter desta empreitada exige estilo telegráfico, enxuto, o que me faz percorrer o material estudado panoramicamente, pinçando elementos com base no simples interesse, à medida que suscitam questionamentos pertinentes dentro dos eixos arte e sociedade. De modo geral, quero fazer destas linhas menos um relatório de leitura que a oportunidade de criar pontos de tensão, fazendo emergir problemas estéticos que permanecem latentes no debate contemporâneo.

A primeira peça discutida em aula, carta de Adorno a Walter Benjamin datada de 18 de março de 1936, levantou problemas-chave sobre a relação entre arte e sociedade, que nos acompanhariam durante o curso. Ao comentar o ensaio de Benjamin sobre arte e reprodução técnica, Adorno insurge-se contra a atribuição de um “caráter contrarrevolucionário” à arte tradicional. Benjamin não emprega o termo, mas encaminha a argumentação nesse sentido ao focar a dimensão mítica, a-histórica, da obra de arte autônoma a partir do conceito de aura, tornado paradigma para os estudos estéticos desde então. Adorno sustenta que Benjamin pondera sob termos distintos nas duas pontas do problema. Por um lado, mostra certo otimismo com os meios de produção e reprodução da arte surgidos no século vinte. Dedicar atenção especial ao cinema, gênero que considerou capaz de aproximar o grande público de fenômenos estéticos relevantes, apesar da concentração do aparato técnico e do risco latente de padronização e empobrecimento. Já sobre a obra autônoma, Benjamin não teria sido suficientemente dialético, escreve Adorno, ao hipostasiar o declínio da aura, razão de ter imputado à arte tradicional um caráter associal. Partindo do princípio da crítica imanente, tônica de sua teoria estética, Adorno enfatiza o momento de liberdade inerente ao distanciamento que a arte deve estabelecer ante a realidade social. Defende, então, atacar o problema pela consideração dos polos extremos,

assimilados em suas dialéticas próprias. À medida que a argumentação chega ao ponto alto, as objeções ao ensaio de Benjamin se fazem claras e específicas:

“Les extrêmes me touchent, tanto quanto a você: mas somente se a dialética do mais baixo for equivalente à do mais alto, e não se esse último for abandonado à própria ruína. Ambos carregam os estigmas do capitalismo, ambos contêm elementos de mudança (jamais, claro, como meio-termo entre Schönberg e o filme norte-americano). Ambos são as metades dilaceradas da liberdade integral, que no entanto não é igual à soma das duas: seria romântico sacrificar uma à outra, seja com aquele romantismo burguês que procura conservar a personalidade e mistificações que tais, seja com aquele romantismo anárquico que deposita fê cega no poder espontâneo do proletariado no curso do processo histórico – do proletariado que é ele próprio um produto da burguesia. Em certa medida, sou obrigado a acusar seu trabalho desse segundo romantismo”.¹

Cumpre localizar a inspiração política da carta, a ideia de transformar a ordem vigente a partir do esclarecimento coletivo. Não estávamos muito distantes do século dezanove, ainda veríamos a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria. O muro de Berlim seria erigido e deixaria de existir. O horizonte do Socialismo se turvaria com o insucesso do modelo soviético. Em grande medida, a atividade artística e intelectual no século vinte embriagou-se com a ideia, irresistivelmente palpável, de que o mundo que vislumbrávamos, com dignidade material e igualdade de oportunidade, estava logo ali. Ao estudarmos o século vinte, é impossível nos aproximarmos de escritos em filosofia, artes e humanidades sem colocar em perspectiva a imaginação política de então. Adorno e Benjamin discutem o progresso em arte com vistas ao esclarecimento em grande escala, conduzindo à emancipação material e intelectual. Mesmo nos despiendo dessa ambição, que parece anacrônica a alguns, permanece o compromisso da arte progressista com o novo, aquilo que joga luz sobre o que há de falso na realidade. Para a arte regressiva, o correspondente é a novidade, informação repisada, revestida de maneirismos à superfície. Adorno implica que a dialética entre progresso e regressão se configura, sob termos distintos, em ambos os polos do problema, arte autônoma e o complexo que ele e Horkheimer designaram, com disposição abertamente crítica, *indústria cultural*. Em última análise, esse problema – na verdade, o mote da reflexão estética de modo geral – remete à relação entre expressão estética e um anseio universal por liberdade, atribuindo grande centralidade ao gesto artístico na mesma medida em que coloca à margem fenômenos estéticos de natureza e origem distintas.

As objeções de Adorno ao quase otimismo de Benjamin com o cinema tensionam o debate sobre a relação entre arte aurática, particularizada no tempo e no espaço, e construtos estéticos produzidos em larga escala no bojo do aparato técnico em expansão. Sabemos não se tratar de

1 ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940: Adorno-Benjamin*. São Paulo: Unesp, 2012, p. 210.

artefatos de mesma natureza. Ao mesmo tempo, não podemos afirmar que sejam totalmente estranhos. A não complementaridade dos polos explica os referidos fragmentos de uma liberdade que não se completa na soma das partes, para ficarmos com a metáfora adorniana. Cumpre, pois, dialetizar ambas as pontas do problema, divisando os índices de progresso e regressão em cada esfera. Ora, Adorno responde o ensaio de Benjamin com uma peça de mesmo gênero, tendo preferido a música como objeto. “O fetichismo na música e a regressão da escuta” marca a transposição do conceito psicanalítico de fetiche à apreciação de obras musicais. Passamos a entender os mecanismos que respondem pelo fato de a escuta eventualmente se orientar por abstrações, que remetem a valores extra-estéticos impregnados nos construtos musicais. Resulta o primado de fenômenos sonoros que funcionam como meros gatilhos imagéticos a despeito das relações formais em si. Merece destaque também o enfoque do ensaio na recepção, no estado coletivo da escuta, muito antes de teorias críticas do século vinte trazerem à cena o interlocutor, quem se coloca diante de uma experiência estética.

Sem surpresa, Adorno se ocupou da relação entre fetichismo e regressividade entre as incipientes mercadorias simbólicas que se multiplicavam na esteira do aparato técnico recém-consolidado, permitindo a realização e distribuição de gravações musicais em larga escala. O argumento desqualifica esses objetos como produtos da falsa consciência instaurada por um complexo industrial da cultura, alinhado com o caráter excludente do sistema econômico e a ameaça crescente à liberdade pelo atrofiamento do espaço político. Restou às manifestações estéticas gestadas no cotidiano dos centros urbanos – que o mercado tratou de comoditizar em programas de rádio, discos e filmes – a condição de legitimadoras de uma opressão subjacente exercida de cima por seus financiadores. Misérias material e imaterial se tornam faces de um mesmo quadro.

Se Benjamin não dialetizou a contento o estatuto da arte autônoma, negligenciando a potência de liberdade que a forma encapsula em absoluto isolamento, que, no entanto, nunca é absoluto, senão radicalmente social, se damos razão à crítica de Adorno, não teria ele mesmo, Adorno, respondido nos mesmos termos com sinal invertido? Faltou-lhe, penso, interesse pela dialética própria das manifestações estéticas originadas além do círculo da arte em acepção histórico-social. Além do desinteresse por essas práticas, que compreendemos em alguém que estudou composição em Viena com Alban Berg, a severidade de Adorno se explica também pela incipiência dos mercados fonográfico, radiofônico e cinematográfico no período focado. Nesse sentido, o distanciamento temporal pode ser vantagem para ponderarmos sobre o argumento adorniano, contanto que saibamos o que atribuir às particularidades do cenário analisado e, por outro lado, o que se sustenta filosoficamente, a despeito das condições postas. Ao mesmo tempo, outro distanciamento se faz necessário: colocar em perspectiva o enquadramento teórico do

argumento, ou seja, olhar para o pensamento estético de Adorno de fora da teoria crítica da sociedade. Caso contrário, a crítica à cultura comoditizada fica sempre no escopo da crítica ao capitalismo tardio, não restando alternativa, sem o risco da contradição, que não relegar esses objetos à vala comum de produtos da falsa consciência. Impõe-se, como resultado, a separação entre o estético, espaço delimitado de imersão e contemplação, e a realidade sensível, com empobrecimento da experiência estética para aqueles que ainda não acessaram o território restrito da arte.

O problema se coloca precisamente pela consistência do argumento de Adorno. Caso contrário, poderíamos simplesmente deixá-lo de lado, o que a robustez das elaborações não nos autoriza intelectualmente a fazer. Sabemos, contudo, pela distância espaçotemporal que nos faz latino-americanos no ano 2017, que o gesto de colocar as chamadas *mercadorias culturais* sob o mesmo e severo denominador não nos aproxima de leitura razoável do problema: nós que não herdamos uma linhagem de compositores da tradição ocidental, e que, ao contrário, formamo-nos entre filmes e canções que eventualmente nos pareceram bons ou ruins, segundo critérios que nos cabe racionalizar com autonomia de pensamento para ver que lugar poderiam ocupar entre as categorias estético-filosóficas que conhecemos. Assim, o entrave de andar de mãos dadas com Adorno sem desconfiar das posições sistematicamente defendidas em seus escritos é se ver teoricamente compelido a relegar objetos estéticos cotidianos à menor importância, impedindo, justamente por isso, o juízo sóbrio sobre eles, a discussão sobre o gosto em sentido que a teoria crítica não poderia admitir (pois não haveria gosto ante a dessubjetivação). Em ensaio sobre o legado do pensamento musical de Adorno, Roger Scruton alerta para o perigo dessa posição, que convida a reação em sentido oposto: o elogio irrestrito como suposta reparação pela crítica desarrazoada anterior,² caminho que, inclusive, ganhou força entre os estudos culturais recentemente.

“Após a *Flauta Mágica*, porém, nunca mais se conseguiu reunir música séria e música ligeira”.³ Afirmações como essa são paradigmáticas da retórica adorniana, imbricadas em teias filosóficas cuidadosamente tecidas. Somos seduzidos a comprar a totalidade do argumento, embarcando em assertivas quase axiomáticas. No entanto, se nos aproximamos dos escritos de Adorno com o distanciamento e a razoabilidade em que tenho insistido nestas linhas, teremos à disposição uma obra monumental, ponto de partida para investigações estéticas em qualquer âmbito. Penso ser possível, inclusive, tratar de música comercial com categorias propostas por Adorno, sem ter que assumir o desdobramento histórico-social dos conceitos. A dialética entre universal e particulares, o progresso aliado à conquista do novo, a forma como história

2 SCRUTON, Roger. *Understanding music*. Londres: Continuum, 2009, p. 207.

3 ADORNO, *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova cultural, 1996, p. 69.

sedimentada, a crítica imanente, calcada na noção de arte como antítese social da sociedade: eis alguns princípios que podem orientar a reflexão estética independentemente do enquadramento mais amplo que se queira dar. A própria ideia de liberdade admite várias faces e pode implicar percursos distintos. Enfim, há mais lugares de onde se pode observar a realidade que a adesão resoluto ou a simples recusa do estado de coisas vigente. Por essa razão, penso não haver contradição em se ter a teoria estética de Adorno como horizonte para estudos sobre música comercial que não cheguem necessariamente às mesmas conclusões. Não sendo premissa da arte, em sentido amplo, apontar para a superação de certa ordem vigente, alguns objetos que, antes, meramente espelhavam a falsa consciência podem, enfim, reclamar alguma dignidade, não para serem entendidos como arte autônoma, senão para marcar um lugar outro na dialética entre regressão e progresso.

Concentremo-nos em alguns aspectos importantes, atuais e, em mesma medida, problemáticos do ensaio sobre fetichismo e regressão. De modo geral, o texto toca em pontos nevrálgicos do debate musical em hora bastante precoce, o que atesta a solidez e o alcance dos empreendimentos de Adorno nesse campo. Naturalmente, muitas ideias ali são intuitivamente refutáveis. Mas a intuição não se mantém de pé frente ao argumento. Daí a necessidade de se perscrutar as intuições, tanto para sustentar uma ideia quanto, quem sabe, para rever antigas posições. Não é o caminho preferido na musicologia, porém. A via fácil da total negação parece sedutora demais para quem prefere, como problematiza Roberto Schwarz, agarrar-se à próxima tendência vigente,⁴ esquivando-se dos problemas que inevitavelmente emergirão num horizonte próximo.

A produção musical avançada se independentizou do consumo. O resto da música séria é submetido à lei do consumo, pelo preço do seu conteúdo. Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música “clássica” oficial e da música ligeira (ADORNO, 1996, p. 73-74).

Notemos que o problema enfocado na passagem é o modo de escuta. Ainda não chegamos às práticas musicais ou aos repertórios. A apreciação de objetos estéticos na esfera do consumo constitui um problema central para Adorno, no bojo da crítica à expropriação da subjetividade, tratada como consequência de certo estágio do modo de produção denominado nos estudos neomarxistas *capitalismo tardio*. A arte deve se alienar dessa esfera justamente em favor da radicalidade social que lhe cabe, permitindo que o indivíduo se confronte com a experiência do novo, que joga luz sobre o que há de falso na realidade. Todo o pessimismo de Adorno com a sociedade se reverte, então, em otimismo em relação ao homem: “A desumanidade da arte deve

4 SCHWARZ, Roberto. Que horas são?. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 30.

sobrepujar a do mundo por amor ao homem”, diz a bela passagem da *Filosofia da Nova Música*.⁵ Tal disposição explica o tom da abordagem de objetos entendidos como ameaça ao projeto de emancipação centrado na Arte, por incitarem, corroborarem com a escuta regressiva: atomizada, definida pela busca do detalhe pitoresco, em prejuízo da unidade formal; e fetichizada, orientada pela percepção de valores extra-estéticos nos fenômenos sonoros.

Desenhado o quadro teórico, cabe a pergunta: existe um momento de verdade no argumento? Parece-me que sim. Tomemos os *riffs* de guitarra, em torno dos quais se formou o repertório de *rock music* desde os anos cinquenta. Que a obra esteja fundada na repetição sistemática de um tema conciso não é problema em si. Importa o uso que se faz do tema: se o material se desenvolve por diferentes estratos musicais com vistas a um senso de unidade ou se a reiteração do fragmento conduz a um cenário infértil e atomizado, em que o particular parece reclamar ares de universalidade, perdendo, nesse mesmo gesto, a validade como particular. Números de *rock* são comumente iniciados e conduzidos por um tema de guitarra, que pode se desdobrar inventivamente ao longo da obra ou se multiplicar exaustivamente sem qualquer desenvolvimento. Nas mãos de Mark Knopfler, os “Sultans of Swing” (1978) vão muito além do tema principal, abrindo-se em variações durante o acompanhamento e em momentos de protagonismo da guitarra, que explora à exaustão as células rítmicas e melódicas empregadas na obra. Caso diferente é o de “Owner of a Lonely Heart” (1983), lançamento tardio de um Yes que havia esgotado os experimentos com o *rock* progressivo para dividir atenções no concorrido e empobrecido mercado de canções radiofônicas dos anos oitenta. Os quatro acordes reduzidos da introdução (formados por tônica e quinta) se repetem de modo constrangedor durante a canção, entremeados de excertos eletrônicos colocados como que a compensar a ausência de material musical propriamente dito.

O comentário no parágrafo acima demonstra, espero, que operar com categorias estéticas adornianas fora do escopo da teoria crítica não encerra nenhuma contradição. A abordagem imanente, talvez o maior legado de Adorno aos estudos sobre arte, independe do enquadramento histórico-social que se pretenda dar aos objetos. A relação entre particularidades e a unidade da obra, a ênfase na concretude do material musical e a abstração de categorias sociais em configurações estéticas constituem instrumentos de análise indispensáveis à boa crítica. É bom lembrar, no entanto, que as considerações sobre os exemplos acima se colocam estritamente no plano formal. Fosse outro o critério empregado, a apreciação dessas e de outras obras poderia ser diferente. A esse respeito, divergimos outra vez de Adorno, que tinha na elaboração formal um critério definitivo para o juízo estético. Contudo, as ressalvas não dispensam, procurei mostrar, o trabalho de visitar uma obra que permanece como paradigma para os estudos em arte.

5 ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 106-107.