

2. Autonomia

2.1. O Último *Laoköon*

Nas artes em geral, das quais se inserem os campos da música e da arquitetura, uma das condições que vem a caracterizar a contemporaneidade de suas obras é a problematização dos limites disciplinares.

A lição da Coluna sem Fim [1937] de Constantin Brancusi [1876-1957], que remove a base da escultura e tem como mote a integração crítica da peça escultórica com o espaço citadino, é um exemplo importante do momento em que o espaço da arte começa a ter suas fronteiras obscurecidas.

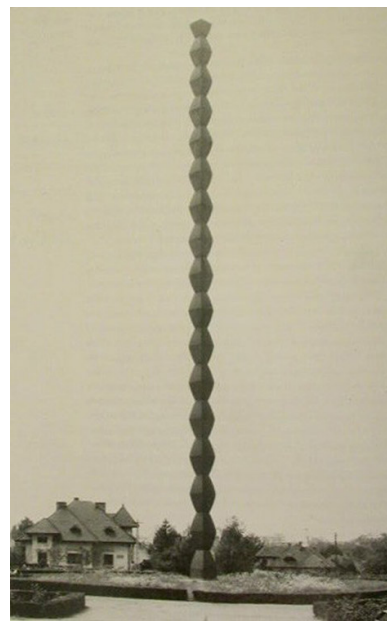


Figura 13 | Coluna sem fim de Brancusi

Na pintura moderna do século XX, de Pablo Picasso [1881-1973] à Jackson Pollock [1912-1956], passando por Kazimir Malevich [1879-1935] e Piet Mondrian [1872-1944], vemos a moldura e o *passe-partout* serem gradativamente removidos do contorno das pinturas chegando ao ponto, no caso particular de Pollock, da dobra lateral da tela ser trabalhada como projeção contínua do espaço pictórico.

Na década de 1960, o espaço da arte, como um corolário do gesto de Brancusi, deixa de ser exclusivamente o espaço arquitetônico das galerias e as próprias obras de arte se aproximavam cada vez mais dos objetos comuns do cotidiano. Este período foi quando a arte ganhou as ruas e os *mediums* e os materiais inovaram-se radicalmente, se distanciando dos processos tradicionais da arte e por isso perdendo suas características específicas principais e ganhando características correspondentes aos da realidade – forçando os teóricos das artes, especialmente das artes plásticas, a um reposicionamento da crítica frente ao problema dos limites disciplinares.

A esse respeito Arthur Danto [1924-2013] diz:

Uma obra de arte [...] não deve *significar*, mas ser. Na verdade filosófica, essa é uma teoria impossível, e sua impossibilidade se torna manifesta na década de 1969, quando artistas produziam objetos tão parecidos com objetos reais – e estou pensando [...] nas caixas de *Brillo Box* – que ficou claro que a verdadeira questão filosófica referia-se simplesmente a como evitar que eles se reduzissem à realidade. Um pequeno passo para a solução foi reconhecer que, como diz Greenberg, a realidade não tem sentido, mas, contrariamente a sua postura, a arte tem. No máximo pode-se dizer que a realidade define um limite do qual, pode-se dizer, a arte se aproxima – mas que não pode atingir sob pena de não mais ser arte.¹

Esta nova condição por um lado indicou a crise da ideia de autonomia específica dos campos artísticos; por outro, veio a reforçar a necessidade de um discurso sobre autonomia – necessidade esta advinda dos próprios artistas em justificar suas obras. Neste sentido, em que se insiste num debate autônomo, os aspectos de interioridade e exterioridade dos campos tem sido historicamente trabalhados de forma dialética, prevalecendo a abstração da dimensão interna como ponto de partida para o processo crítico de concepção. Disto, temos a valorização da linguagem interna de cada campo – novamente, na medida em que falamos a favor de uma autonomia.

Não obstante, ainda que na arte e na arquitetura hoje, o que entendemos por autonomia possa aludir aos tratados *Da pictura* [1435] e *De re aedificatoria* [1443-1452] de Leon Battista Alberti [1404-1472] – e mais remotamente, ao tratado *De Architectura* [27 a.C.] de Marcus Vitruvius [I a.C.] –, o fato histórico é que a reflexão mais consciente dos limites dos campos artísticos começa a se conformar somente a partir do século XVIII.

¹ DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte*, p. 79.

Tanto a criação do termo estética em 1735 por Alexander G. Baumgarten [1714-1762] quanto a trilogia do pensamento crítico do Immanuel Kant [1724-1804] ajudaram a fundamentar um discurso autônomo e universal das artes. No entanto, o livro de Gotthold E. Lessing [1729-1781] o *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia], contribuiu para uma exponencialização crítica desta autonomia universal do campo artístico. Nele, através de uma série de ensaios analíticos, Lessing problematizou a diligência, seja da pintura ou poesia, de trazer para si aspectos intrínsecos de composição da outra. A esse respeito ele diz:

[...] muitos dos críticos de arte mais modernos deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir dessa concordância entre pintura e a poesia. Ora eles forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda larga esfera da poesia. Tudo que está certo para uma também deve estar certo para a outra; tudo o que agrada ou desagrade numa delas, deve necessariamente também agradar ou desagradar na outra; e, tomados por essa ideia, eles proferem no tom mais firme os juízos mais rasos quando eles tomam por erros as divergências recíprocas entre as obras do poeta e pintor sobre o mesmo objeto.²

Embora o *Laokoön* de Lessing seja um longo ensaio de diferenciação entre a poesia e a pintura, é a partir de uma escultura, na qual é representado o ataque de duas serpentes ao Laocoonte e seus filhos³, que incide a primeira das suas duas críticas principais – a primeira centrada na figura do historiador da arte Johan Joachim Winckelmann [1717-1768] e a segunda na do Conde Caylus.

A primeira crítica de Lessing se dá na maneira pela qual Winckelmann interpreta a escultura grega em bronze do *Laocoonte e seus filhos*, datada em 140 a.C..⁴ A peça reproduz a imagem do Laocoonte ao centro ladeado de seus dois filhos, os três nus de corpos retorcidos e enroscados por duas serpentes gigantes.

² Lessing. G.E. Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia. p. 78

³ Laocoonte foi um sacerdote de Apolo, segundo a versão de Sófocles, e de Poseidon [Netuno para os romanos], segundo a versão de da *Eneida* de Virgílio. Seu papel na história é mais conhecido, através de Virgílio, por ter dito *Equō nē crēdite, Teucrī / Quidquid id est, timeō Danaōs et dōna ferentēs* [Não confiem no cavalo, troianos/ Seja o que for, temo os gregos mesmo quando trazem presentes]. O motivo da sua morte, varia de acordo com as versões encontradas. Porém, todas as versões, inclusive a de Virgílio – baseada na escultura do *Laocoonte e seus dois filhos*, objeto de análise de Lessing contra Winckelmann – conta que um Deus mitológico teria enviado duas serpentes para matá-lo: Apolo no *Filoctetes* de Sófocles, Atenas [grego]/Minerva [Romano] na *Eneida* de Virgílio e na *Posthomérica* de Quintus Esmirna.

⁴ O debate, na verdade, parte de uma cópia romana do original grego, realizada em mármore num grupo de seis peças escultóricas datadas de 4-37 a.C. e descobertas em 1506. A autoria da peça original grega e da cópia é desconhecida, embora a autoria da cópia tenha já sido atribuída a três escultores de Rodes, a saber: Agesandro, Atenodoro e Polidoro.

O ponto de discussão é concentrado na expressão facial do sacerdote troiano, o Laocoonte. Segundo Lessing, Winckelmann afirma haver uma discrepância entre a descrição do brado agonizante do pai na epopeia de Virgílio e a expressão contida de sua face na escultura. O que está em jogo para Winckelmann é justo que a boca entreaberta – cuja expressão só poderia denotar uma contenção e repressão de toda uma intensidade de sofrimento registrado no texto Virgílio – não atingia o grau de expressividade encontrado na narrativa poética.

No entanto, Winckelmann não via este desacordo, entre expressão poética e escultórica, um demérito do escultor. Ao contrário, sua crítica recai sobre Virgílio, alegando que a manifestação exagerada da dor na face do Laocoonte indicaria um declínio da arte clássica - e é justo nesse ponto que incide a crítica de Lessing.

Lessing estava de acordo com o argumento de Winckelmann relativo a economia da expressão do Laocoonte na escultura – como um acerto estético do artista dentro dos padrões de beleza grega de proporção e comedimento:

[...] essa dor, eu dizia, exterioriza-se no entanto sem nenhum grito terrível, como Virgílio canta do seu Laocoonte; a abertura da boca não o permite: trata-se muito mais de um gemido medroso e oprimido [...]

[...] que a dor não se mostra na face de Laocoonte com a aquela fúria que se deveria supor à sua violência, é perfeitamente correta. Também é incontestável que justamente onde o pretenso conhecedor deveria julgar que o artista ficou abaixo da natureza e não atingiu o verdadeiramente patético da dor; exatamente nisso, eu afirmo, a sabedoria dele brilha de modo muito especial.⁵

Lessing, todavia, objeta a ideia de que a forma grega na escrita era, ou deveria ser, também comedida. Ele acreditava que nas narrativas gregas não havia o constrangimento em exprimir as paixões humanas. Neste sentido, isto não viria a significar um heroísmo diminuto por parte de Laocoonte na voz de Virgílio, nem o declínio de arte clássica, tal como apontada por Winckelmann. A esse respeito Lessing diz:

O grito é a expressão natural da dor corporal. Os guerreiros de Homero não raro caem no chão aos gritos. A Vênus arranhada grita alto; não para expor com esse grito como a deusa branda da volúpia, mas antes para fazer justiça à natureza sofredora. Pois mesmo o brônzeo Marte, quando ele sentiu a lança de Diomedes, gritou de modo tão horrível, como se dez mil guerreiros enfurecidos gritassem ao mesmo tempo, de modo que os dois exércitos se espantaram.

Por mais que Homero, de resto, eleve os seus heróis acima da natureza humana, eles permanecem, no entanto, sempre fiéis a ela quando se trata das sensações de

⁵ LESSING, G.E.. Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura de poesia, p. 85.

dor e ofensa, quando se trata da exteriorização dessas sensações pelo grito ou pelas lágrimas, ou pelas invectivas. Segundo os seus atos trata-se de criaturas de tipo mais elevado; segundo os seus sentimentos, verdadeiros humanos.⁶

De acordo com Lessing, portanto, não haveria uma repreensão dos sentimentos dos heróis gregos nas narrativas homéricas, e mais importante, que este caráter humano das personagens épicas não afetavam suas qualidades heroicas – sendo assim, o caso da representação moderada das manifestações humanas destes nas artes plásticas, seria uma necessidade puramente estética.

Ainda sobre os modos de representação, uma das principais diferenciações estabelecidas entre a poesia e a pintura diz respeito à aspectos intrínsecos de cada campo artístico, a saber: tudo aquilo que é da ordem do visível e do invisível. E é na forma pela qual cada campo trabalha estes dois aspectos que recai sua crítica ao conde de Caylus, *Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels Levieux de Lévis de Caylus* [1692-1795]. Sobre o visível e o invisível Lessing diz:

Homero trabalhou com dois gêneros de seres e de ações; visíveis e invisíveis. Essa diferença não pode haver na pintura; nela tudo é visível; e visível de um modo singular.⁷

Para Lessing, a poesia como um gênero artístico superior, ocupava-se de representações visíveis e invisíveis. Por sua vez, na pintura, isso não ocorre sem complicações. Os aspectos visuais invisíveis numa pintura, que “significam algo oculto”, não poderiam, dentro de uma relação de literalidade visual com as personagens representadas na narrativa interna da pintura, transparecer aquilo que, apenas por indicação, quer representar. Segundo Lessing, na poesia isso pode ser remediado, o que é invisível por ser descrito como tal e imaginado. Isto é, na poesia o que está descrito como oculto leva a imaginação cumprir um papel de espaço de construção daquele *invisível*. Por sua vez, na pintura não pode haver tal descrição, o que há é uma convenção de um elemento visual, uma nuvem – na representação de Caylus das batalhas dos deuses no ciclo épico de Homero –, indicando apenas que *algo* está escondido, mas não *o que* está escondido. Esta é uma ideia complexa no sentido de que o objeto oculto não está disponível na narrativa interna, ou seja, na literalidade das imagens pictóricas. As personagens

⁶ Ibid., p. 86.

⁷ LESSING, G.E.. Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura de poesia, p. 175

de uma cena de Homero, em uma pintura, não seriam capazes de deduzir o que não está ali representado, caberia, assim, ao observador descobrir.

Segundo Lessing, esta limitação⁸ da pintura é um aspecto próprio do meio, específico, e de diferenciação fundamental com a poesia. Sendo assim, as possibilidades narrativas dos aspectos invisíveis na poesia são “os traços característicos que elevam esse gênero superior [poesia] sobre aquele inferior [pintura].”⁹

Neste sentido, contra Caylus e de acordo com Jean-Baptiste Dubos [1670-1742], Lessing entende que o poeta usufrui de mais autonomia na medida em que a ele é permitido uma descrição alegórica perfeita tanto dos aspectos invisíveis quanto da temporalidade sequencial das cenas, enquanto que o pintor fica limitado ao instante único escolhido da ação a ser representada. O pintor, assim, fica privado de toda uma narrativa que precede e que segue a este instante. Ora, este aspecto se agrava quando se trata de sequências de cenas invisíveis. No que concerne a esta limitação na representação pictórica, Dubos diz:

Comme le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le peintre ne sauroit atteindre au sublime que les choses qui ont précédé la situation jettent quelque-fois dans un sentiment ordinaire

Como a pintura que representa uma ação nos faz ver que, no momento único de sua duração, o pintor não pode alcançar as coisas sublimes que precederam a situação para lança-las eventualmente num sentido ordinário.¹⁰

O ponto crítico fundamental de Lessing em relação Caylus reside na ideia do Conde da possibilidade de imitar aquilo que já está representado, isto é, imitar imitações. A busca de representar narrativas literárias seria então um desarranjo das funções e dos conteúdos específicos de cada campo artístico.

As duas críticas fundamentais de Lessing apoiam sua tese geral de diferenciação dos campos artísticos e apontam para uma autonomia definida pela especificidade destes campos, a saber:

⁸ É preciso se ter em mente que o argumento apresentado por Lessing no século XVIII está apoiado em pinturas de cenas mitológicas. Estamos aqui num momento histórico que antecede, e de certa forma inaugura, a pintura modernista e seus desdobramentos posteriores no campo da abstração, na qual a questão dos elementos *narrativos* invisíveis vão gradativamente desaparecendo.

⁹ LESSING, G.E.. Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura de poesia, p. 175 [nota nossa]

¹⁰ DUBOS, Jean-Baptiste. Refléxion sur la poesie et sur la peinture et la musique, p. 84. [tradução nossa]

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existam uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes seguem uma à outra.¹¹

A construção dessa tese é apresentada no capítulo XVI de seu livro. Nele Lessing distingue sistematicamente os limites entre as artes, especificamente, entre a poesia e pintura. O argumento principal está relacionado as questões colocadas nas críticas a Winckelmann e Caylus. Isto é, o limiar de cada campo está apoiado na questão das possibilidade dos meios, ou melhor, na especificidade dos meios. Em termos gerais essa tese diz respeito aos modos de reprodução, imitação, que os meios de cada campo permite. Essa ideia mais ampla é desdobrada em outra na qual as exigências de cada meio depende de signos específicos para poderem se expressar. Isto é o mesmo que dizer que cada meio precisa de um conjunto de signos distintos para poderem imitar e representar.

Nessa diferenciação mesma dos campos, dos seus meios e signos, apresentam-se características marcantes de cada campo. Na pintura observa-se que aquilo que está sendo expresso e representado se apresenta no espaço através de figuras e cores. De modo distinto, na poesia o que é representado não é imediato, como acontece na presença da pintura, mas se desenrola ao longo do tempo, na duração do texto, articulado sonoramente. Uma, a pintura, a arte do espaço e de índole corpórea; a outra, a poesia, a arte do tempo, da ação e de caráter imaterial. De todo modo, Lessing está atento de que o *tempo* e o *espaço* são qualidades que podem ambas ser encontradas tanto na poesia quanto na pintura.

[...] Todos os corpos não existem apenas no espaço mas também no tempo. Eles perduram e podem parecer diferentes e se encontrar numa outra relação em cada momento da sua duração. Cada uma dessas aparições momentâneas e relações é o efeito de uma anterior e pode ser a causa de uma sucessiva e, assim, como que o centro de uma ação. Conseqüentemente a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através dos corpos.

¹¹ LESSING, G.E.. Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura de poesia, p. 195.

Por outro lado, as ações não podem existir apenas por si mesmas, mas dependem de certos seres. Na medida em que esses seres são corpos ou são observados como corpos, a poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através das ações.¹²

Não obstante, quando Lessing diz que a *pintura também pode imitar ações, mas apenas através dos corpos* e que a *poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através das ações* ele está menos interessado em relativizar as características de cada campo e mais empenhado em ressaltar as qualidades específicas de cada um – uma vez que é primordialmente e através de um médio específico que pode-se retratar de forma alusiva aspectos de outro; isto é, a pintura só pode referir-se à ações temporais por meio dos corpos no espaço [seu médio específico] e a poesia só pode figurar uma espacialidade por intermédio de uma exposição sequencial temporal.

Seu argumento perdura enquanto questão para autonomia artística. No entanto, face aos avanços tecnológicos e a repercussão destes nos meios de produção, dos quais inclui-se os *mediums* artísticos, temos uma problematização da autonomia dos campos, não mais como uma autonomia da especificidade dos meios, porém, uma mais ligada aos processos de elaboração da forma.

Essa é uma questão que será abordada mais especificamente em outro momento. Porém, nos vale no momento como uma pista para uma suposição historiográfica da perenidade do texto Lessing – cuja importância se estendeu, ao menos, até o contexto moderno da primeira metade do século XX.

Isto pode ser observado na maneira pela qual as *confusões* anunciadas por Lessing, entre a pintura e a poesia, foram retomadas e ratificadas pelo crítico de arte americano Clement Greenberg [1909-1994] no seu ensaio *Toward a Newer Laocoön* [Rumo a um mais Novo Laocoonte]:

Uma espécie de confusão das artes é algo que sempre existiu, existe e existirá.¹³

Esta *confusão* pode ser vista na distinção dada pela leitura de Greenberg do Laocoonte de Lessing, que identifica os equívocos dos ofícios plásticos, pintura e escultura, em querer representar a narrativa da arte dominante de uma época, no

¹² Ibid.

¹³ GREENBERG. *Rumo a um mais Novo Laocoonte*. Em: Cotrim; Ferreira [Org.]. Greenberg e o Debate Crítico, p. 45.

caso: a literatura romântica do século XVIII. Entretanto, para o crítico americano, tal equivoco, ou *confusão*, persiste, a seu modo, nas vanguardas artísticas que reagem à literatura como um tipo de arte dominante:

Há um esforço comum em cada uma das artes para expandir os recursos expressivos do meio, não para expressar ideias e noções, mas para expressar mais imediatamente sensações, os elementos irredutíveis da experiência. Ao longo desse percurso, parecia que a vanguarda, em sua tentativa de escapar da “literatura”, resolvera triplicar a confusão das artes, levando-as a imitar qualquer outra arte exceto a literatura.¹⁴

A posição de Greenberg é clara, e ela diz que a tendência a uma abordagem mais sensorial do que discursiva das artes de vanguarda potencializou a *confusão* anunciada por Lessing. Neste sentido, o caminho de volta para uma autonomia artística de acordo com sua especificidade era assumir, através do seu meio, o aspecto dominante da arte contemporânea, isto é: a abstração, cuja característica predominava de modo mais “puro” na música contemporânea experimental daqueles músicos mais céticos à tradição musical diatônica – como Arnold Schoenberg [1874-1951], Alban Berg [1885-1935] e Anton Webern [1883-1945] –; e, distintos daqueles contemporâneos que lançavam mão do mimetismo de temas folclóricos – como Ígor Stravinsky [1882-1971], Maurice Ravel [1875-1937] e Claude Debussy [1862-1918]. Desta distinção interna no campo da música inferimos duas implicações: a primeira, de que tal distinção está apoiada não na exacerbação dos aspectos sensoriais próprios da música, mas na reformulação de sua forma abstrata; a segunda, de que esta distinção aponta para a crença de Greenberg da música como arte dominante do período e, portanto, passível de influenciar, enquanto modelo artístico, enquanto *paregon* das artes, outras categorias artísticas:

[...] As outras artes também podem ser sensoriais, desde que olhem para a música não para lhe macaquear os efeitos, mas para tomar emprestado seus princípios como arte “pura”, isto é, como uma arte que é abstrata porque não é quase nada senão sensória.¹⁵

Assim, o mais novo Laocoonte de Greenberg, a nova *confusão* no campo artístico, teve como arte dominante a música do final do século XIX e início do

¹⁴ Ibid., pp. 51-52.

¹⁵ Ibid., p. 53.

XX, se estendendo por toda primeira metade do período e tornando-se modelo da pureza e da abstração modernista.

Afora o que estava acontecendo dentro do seu campo, a música como arte começou ela própria a ocupar uma posição muito importante em relação às demais artes. Em razão de sua natureza ‘absoluta’, da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase que completa na própria qualidade física de seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão, a música passou a substituir a poesia como a arte-modelo [*paragon art*].¹⁶

O paradigma de Greenberg, se não é historicamente preciso – e não estamos afirmando que não é, apenas cedendo espaço para outras interpretações – ao menos nos revela, decerto, que na música há um aspecto intrínseco, passível de interação com outras artes, que não encontramos na poesia romântica, ou mesmo na literatura em geral: a abstração pura. Sobre esta questão Greenberg afirma e depois formula:

O que há de melhor nas artes plásticas contemporâneas é abstrato.¹⁷

[...] só quando o interesse pela música levou a vanguarda a considerá-la como um método de arte, e não como um tipo de efeito, que encontrou o que estava procurando. Descobriu então que a vantagem da música residia sobretudo no fato de ela ser uma arte “abstrata”, uma arte de “pura forma”.¹⁸

A abstração requer economia radical da narrativa e disto nos resta a estrutura formal pura. E parte das categorias de arte da primeira metade do século XX, identificadas por alguns historiadores como vanguardas positivas, tiveram influências uma das outras pelo modo de composição formal – temos como exemplos de pulsão à abstração a maneira como o cubismo operava seu jogo formal, influenciando o movimento Neoplasticista holandês De Stijl de 1917 do qual a pintura de Piet Mondrian e a arquitetura de Gerrit Rietveld [1888-1964] e Theo van Doesburg [1883-193] faziam parte; e ainda, no desdobramento da arte racionalista europeia no período entre guerras contemplado no construtivismo russo, no *L’Esprit Nouveau* e na Bauhaus.

A princípio, no que diz respeito a relação entre música e arquitetura, o que nos interessa é chamar a atenção de que a *abstração* formal carrega aspectos tanto

¹⁶ Ibid., p. 52.

¹⁷ Ibid., p.45.

¹⁸ Ibid., p.53.

específicos internos quanto externos. E deste ponto de vista a posição do Laocoonte greenbergiano é problemática, especialmente no contexto da arte produzida no pós guerra. Isto é, em relação a posição de Greenberg, podemos dizer que se por um lado ele está marcando uma *confusão*, ou ponto de contato, entre a música e as artes visuais através do aspecto da abstração pura; por outro, ele salvaguarda a autonomia dos campos artísticos ressaltando a importância da especificidade dos meios. E isto é o mesmo que dizer que Greenberg “rivaliza” com aspecto externo que possa incidir na abstração, uma vez que, para ele, ela deve ser pura, sem a contaminação de qualquer narrativa, para se ater apenas aos modos de significação contingentes nos meios de cada campo, isto é, deve ser essencialmente formalista.

De acordo com Greenberg¹⁹, a autonomia da arte depende da capacidade de um artista manipular as características que são únicas à “natureza” de um meio específico – por exemplo, para ele, a planaridade [*flatness*] da superfície das telas operam como principal aspecto sensível das pinturas. Desta forma, podemos entender que a questão da autonomia específica baseia-se na materialidade distinta dos meios das disciplinas artísticas, isto é, na *especificidade do meio*, ou *meio específico*. Esta distinção seria o aspecto determinante de pureza da arte [sua autonomia], garantindo seu padrão de qualidade e independência: “Cada arte teve que determinar, através de suas próprias operações e obras, os próprios efeitos exclusivos [...] Pureza significava a autodefinição”.²⁰ Assim, a pureza de Greenberg, estava mais no jogo da abstração com seu meio específico, descolada da ideia de uma linguagem ou narrativa subjacente à forma.

Como dito, a ideia de uma autonomia específica – isto é, uma autonomia na qual a especificidade dos meios é a condição *sine qua non* de determinação dos limites dos campos artísticos – passa a ser mais fortemente questionada nos movimentos artísticos do pós guerra. Este questionamento surgiu junto com as novas possibilidades dos meios de produção artística, não apenas oriundos das novas tecnologias, mas sobretudo, no modo pelo qual os artistas foram capazes de criar novos procedimentos conceituais para a elaboração da forma.

¹⁹ GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. Edited by John O’Brian. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993., p.86.

²⁰ Ibid. [tradução nossa]

Ironicamente, isso veio a acontecer dentro do próprio *métier* artístico norte americano do qual Greenberg não só fazia parte como era seu principal interlocutor, a saber: a vanguarda pictórica nova-iorquina iniciada na década de 1940 sob o nome de *Subject of the Artist* e que teve seu corolário no *Abstract Expressionism* da década de 1950.

Em termos gerais, tanto o *Subject of the Artist* quanto o *Abstract Expressionism* de William Baziotos, Mark Rothko, Willem de Kooning, Barnett Newman, Jackson Pollock – só para citar alguns dos mais importantes – sofriram influência do cubismo, surrealismo e do expressionismo alemão e suas pinturas traziam, imanentes a sua forma, narrativas conceituais dos seus artistas.

O irônico no caso, é o fato de Greenberg, enquanto representante teórico dessas duas gerações de pintores norte americanos, dedicar suas críticas aos aspectos estritamente formais destas pinturas. O ensaio *Against a Newer Laocoon*, os críticos Barbara Cavaliere e Robert Hoobs relatam que, apesar de ter uma relação pessoal com os pintores e ter acesso a seus acervos, as avaliações e interpretações de Greenberg eram tentativas de persuadi-los a seguir suas próprias teorias. Tal abordagem é exemplificada no ensaio por um texto de Greenberg à *The Nation* de Novembro de 1944:

Os guaches de Baziotos tinham suas próprias qualidades, que é a intensidade dos seus brancos e cores elevadas. Mas muitas das suas pinturas foram desfiguradas por sua ansiedade em resolve-las; também o amor puro da elaboração, o levou a forçar sua invenção e injetar muitos elementos novos e descoordenados para a sua conclusão, por assim dizer ... Baziotos se tornará enfaticamente um bom pintor quando ele forçar a si mesmo a deixar suas pinturas cozinhar [*cook* - no sentido de esperar seu amadurecimento], intocadas, por meses antes de termina-las.²¹

É essa insistência rigorosa no aspecto puramente formal da pintura que reside a autonomia da especificidade do *medium* artístico em Greenberg, embora a ideia do que viria a ser o *medium* da pintura possa ter variado em seu discurso.

A crítica de arte contemporânea Rosalind Krauss [1941-], em seu texto *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*²², identifica uma abertura para esta noção greenbergiana de autonomia da arte

²¹ CAVALIERE, Barbara; HOBBS, Robert C.. *Against a Newer Laocoon*, p.115. [tradução e nota nossas]

²² KRAUSS, Rosalind. *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999.

moderna. A autora revela que no final da década de 1940, Greenberg publicou uma série de ensaios²³ que já indicava a problematização do *medium* artístico, anunciando um fazer pictórico que se projetava para fora de sua matriz física. Ele teria observado que a arte de Jackson Pollock havia progredido para além da pintura de cavalete. Esta ideia reposicionava a pintura de Pollock completamente fora da dimensão do antigo *medium* pictórico. O deslocamento efetuado pelo pintor ao posicionar a tela no chão durante o processo de elaboração da pintura transformaria todo o planejamento da arte “articulando os vetores que conectam objetos à conceitos”.²⁴ Neste ponto, é importante ressaltar que a visão de Greenberg da pintura de Pollock o levou, em dado momento, a abandonar a ideia de materialismo entendido como uma noção puramente redutiva do *medium*. Antes, o autor havia definido que a partir de duas convenções constitutivas da pintura, *flatness* e delimitação do *flatness*, se teria um objeto experimentado como pintura. Em seguida, ele “dissolveu este objeto no [...] que ele chamou primeiro de *opticality* [visualidade] e então nomeou de *color field* [campo de cor]”.²⁵ Segundo Krauss, estes são os elementos da pintura em Greenberg que acontecem além do *flatness* e da delimitação do *flatness*, isto é, além da delimitação física do objeto, na *ressonância projetiva do próprio campo ótico*. Esta seria a terceira dimensão ótica citada por Greenberg, em seu ensaio *Modernism Painting*, que denota a destruição do *flatness* realizada inevitavelmente pela primeira mancha sobre a tela. *Opticality* seria ainda a abstração completa, transcendendo os parâmetros reais do espaço físico, para expressar a própria visão num campo puramente projetivo. Neste sentido, *opticality* torna-se o *medium* da arte. No entanto, a teoria de Greenberg sobre a cor na pintura não objetivava tratá-la como um novo *medium*. De todo modo, seja no *flatness* ou na *opticality*, a especificidade de um *medium* estava sendo mantida.²⁶

Partindo da descrição de Clement Greenberg – que estabeleceu o paradigma historiográfico do impulso modernista à “forma pura” – Krauss afirma que embora ainda exista na arte contemporânea a unidade e o desejo de uma “forma

²³ Ver: The Crisis of the Easel Picture [1948] e The Hole of Nature in Modern Painting [1949]. Em: GREENBERG, Clement. The Collected Essays and Criticism, Volume II: Arrogant Purpose. Edited by John O’Brian. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986.

²⁴ KRAUSS, Rosalind. *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999., p.26. [tradução nossa]

²⁵ Ibid., p.29. [tradução nossa]

²⁶ Ibid.

pura”, as formas de arte e seus meios têm evoluído de tal maneira, que hoje não podemos mais adotar como princípios as mesmas estratégias modernistas. A ideia de purificação da arte tornou-se problemática. Os diferentes meios de comunicação, tais como cinema, vídeo, televisão e internet, por suas equivalências e diferenças, obscurecem seus próprios limites, tornando-se indistintos. A distinção possível para Krauss ocorre entre uma estratégia artística negativa e outra positiva, isto é, entre um pós-modernismo estruturalista ainda tolerante com o capitalismo²⁷ e a especificidade diferencial do pós-estruturalismo ciente das complexidades da era *post-medium*. O que está em jogo nesta distinção é a reformulação pós-estruturalista dos princípios modernistas, na qual o *medium* é tomado como um elemento autodiferenciador capaz de evitar a sua redução às características físicas do suporte. Esta dissolução do *medium*, enquanto caráter de identificação de um campo, reduziria todo fazer artístico aquela *confusão* anunciada por Lessing em seu Laocoonte às características abstracionistas dadas por Greenberg para artes em geral. Entretanto, a arte, ainda que abstrata, de linguagem interna, necessita lidar agora com um certo grau de externalidade em seus processos. E entenda-se *externalidade* aqui como sendo os novos meios de produção artística, uma vez que “um novo meio” pode ser utilizado em mais de um campo artístico. O exemplo mais comum em nossos dias é o do computador.

O argumento de Krauss a esse respeito se apoia na discussão mesma do conceito de *medium-specificity* [especificidade do meio] e naquilo que define sua *especificidade diferencial*²⁸ a partir da reflexão de dois eventos em especial: o *portapak*²⁹ e a teoria pós-estruturalista. O primeiro põe em questão o problema das novas tecnologias e sua relação com novas técnicas de repetição e a obsolescência dos meios; e o segundo aborda a problematização da autonomia moderna recorrendo a um mecanismo crítico de repetição diferencial. Neste

²⁷ A ideia de uma estrutura de negação que é condescendente com o capitalismo parece controversa, entretanto, é justamente na concepção de negar algo que há uma indulgência à determinação daquele algo: negar algo é endossar a existência do mesmo [no caso o capitalismo]. O que o pós-estruturalismo opera como uma positividade é o agenciamento de todos elementos da estrutura uma vez reconhecida a multiplicidade e paradoxalidade dos *mediuns*. Neste sentido, Krauss entende que havia uma certa ingenuidade por parte da estratégia do estruturalismo artístico - realizado entre as décadas de 1960 e 1970 - quando investia contra o capitalismo.

²⁸ A lógica da especificidade diferencial de Krauss assume o *médium* como sendo heterogêneo atuando também como conteúdo e não mais apenas como suporte. Nesta idéia agregasse todas as contingências numa obra artística porém operando um aspecto diferencial quanto a materialidade do suporte.

²⁹ A Sony CV-2400 Video Rover [a primeira câmera do tipo *portapak*] foi lançada em 1967.

sentido, a *especificidade diferencial* é colocada por Krauss como uma possibilidade para o médium artístico face a múltipla “insurgência” dos meios.

O exemplo da *portapak* foi introduzido por Krauss para mostrar uma nova atitude autocrítica no campo das artes. Segundo a autora, o artista americano Richard Serra [1939-] foi quem primeiro compreendeu que a nova câmera de vídeo, enquanto meio, tratava-se de fato de uma extensão de um meio maior: a televisão. Assim, Serra foi quem percebeu as implicações do[s] novo[s] meio[s], pondo em evidência sua característica heterogênea. Isto é, a televisão, enquanto meio, implica em múltiplos meios – de captação, edição, transmissão e recepção de imagens – dos quais ela é constituída e que, ao mesmo tempo, não pode ser reduzida à apenas um deles. O ponto é que a televisão, segundo Krauss, apresenta um caráter múltiplo, heterogêneo e ambíguo, que tanto a define quanto a difere dos elementos que a constitui. Neste caos discursivo próprio da heterogeneidade não poderia mais haver uma teoria artística coerente e redutível a um núcleo, ou seja, não poderíamos mais falar de uma arte dominante tal como defendida por Lessing e Greenberg. “Na era da televisão e também da transmissão, nós habitamos uma condição *post-medium*”.³⁰

Por sua vez, a desconstrução pós-estruturalista que surge na década de 1960, surgiu como um movimento que também minava, a seu modo, a autonomia estética modernista.

Na teoria de Jaques Derrida [1930-2004], a palavra desconstrução assinalava uma operação dentro/fora da metafísica ocidental, uma indecidibilidade dos limites que articula duas impossibilidades: de estar plenamente dentro ou inteiramente fora. A desconstrução opera neste movimento, tanto como metáfora maquínica [trabalho de apropriação], quanto como metáfora da destruição [trabalho de niilização], mas pretendendo manter-se num espaço intersticial – o da lógica do suplemento ou da *différance*. É esta metáfora maquínica que emerge como um discurso crítico do método modernista, interessado em deslocar a economia estruturalista e a *Destruktion* heideggeriana³¹. O importante nesta ideia

³⁰ KRAUSS, Rosalind. *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999., p.32. [tradução nossa]

³¹ MIRANDA, José Bragança. A questão da desconstrução em Jaques Derrida. Contribuição para análise do discurso do método na modernidade. Em: BABO, Maria Augusta [Org.]. 3 Textualidades. Lisboa: Revista de Comunicação e Linguagem, Junho 1986.

é demonstrar – tornando as pessoas cientes – de que uma interioridade imune à uma exterioridade é uma quimera e uma ficção metafísica.

Isto nos leva ao argumento de que a desconstrução estava engajada em desmontar a ideia do *próprio*, tanto no sentido geral de auto-identificação, quanto no paradigma modernista específico, no qual a abstração purificaria a pintura de todas as coisas. Isto se refletiu na arte, na quebra da noção de autonomia modernista de que existe algo adequado ou específico a um *medium*. Assim, para Krauss, *medium specificity* teria perdido seu caráter absoluto de autonomia disciplinar, revelando agora um *medium* cuja especificidade, deve ser diferencial e auto-diferenciada.

A ideia desta *especificidade diferencial* apresentada por Krauss, embora não seja em si uma tese sobre um novo tipo qualquer de autonomia, nos abre caminhos para o questionamento de uma autonomia que não se vale da especificidade dos meios. Como pensar o problema da autonomia no contexto contemporâneo, no qual *meios*, conceitos e linguagens se cruzam entre os campos artísticos; no qual a ideia de uma arte dominante já não está mais em pauta; no qual a abstração greenbergiana, a música, já pode ser vista como o último Laocoonte da história da arte?

2.2

O Social [*externo*] na Autonomia Estética de Adorno

Posto que no tópico anterior, no qual lançamos a noção do *Último Laoköon*, o caráter externo na arte, em relação ao conceito de autonomia, aparece como uma inevitável contaminação do processo interno de elaboração da forma através dos novos meios de produção artística – revelando uma condição *post medium* para pensarmos a autonomia artística –, a teoria de estética de Adorno mostra-se como um conceito de referência imprescindível para entendermos melhor os meandros da complexidade envolvida quando falamos de uma autonomia que conta historicamente com uma abertura do campo artístico à aspectos exteriores.

O ponto de interesse aqui na abordagem da teoria estética de Adorno não é dado por uma pretensão de que esta venha a cumprir a improvável tarefa de se fechar um conceito a cerca de como os novos meios de produção artística possam

ou devam ser encerrados numa noção contemporânea de autonomia da artes. Antes, Adorno nos serve como um interlocutor que traz uma profunda e complexa leitura das condições externas e sociais que incidem na produção artística – não tanto pela mediação das novas tecnologias, mas principalmente, pelo modo como *alguns aspectos* da produção contemporânea podem ser pensados a partir da sua noção dialética negativa enquanto uma autonomia do *devenir*.

Neste ponto, vale já colocarmos nossa desconfiança de que este *devenir* adorniano *per se* não equivale de modo absoluto à tese de um *continuum autônomo*, especialmente quando nos referimos às condições dos nossos estudos de caso: as obras do músico alemão Karlheinz Stockhausen e do arquiteto norte-americano Peter Eisenman. Todavia, nos vale também a ideia de que vários enunciados de sua tese estética podem ser e serão reflexionados teoricamente quando da exposição dos trabalhos destes autores.

Num sentido lato, podemos dizer que teoria estética de Theodor W. Adorno [1903-1969] está disseminada em seus diversos escritos sobre arte. Na maioria dos casos, estes escritos tratam da música, e apenas um trata diretamente da Arquitetura – *Funktionalismus Heute* [Funcionalismo Hoje]. Os textos de cunho sociológico, que abordam a indústria cultural, lidam de forma indireta com arquitetura, porém, mais com seu aspecto social do que com seu caráter estético.

Mais especificamente, o tema da estética foi abordado e condensado numa obra inacabada, interrompida por ocasião de sua morte em 1969. Seu conteúdo se tornou o livro *Ästhetische Theorie* [Teoria Estética], editado e publicado por terceiros no ano de 1970.

Assim como outras teorias, cuja complexidade tangencia às margens do inexplicável, a *Ästhetische Theorie* é melhor compreendida quando relacionada à outra à qual se opõe e se baseia, em seu caso, a dois pensamentos estéticos da tradição filosófica: o de Immanuel Kant [1724-1804] e de G. W. Friedrich Hegel [1770-1831]. A eles Adorno se coloca de acordo com sua crítica da dialética negativa – ora se opondo, ora os tomando por base, porém, nunca chegando a uma conclusão sintética no sujeito. Associada à Teoria Crítica da escola de Frankfurt, a Dialética Negativa de Adorno é a inversão da dialética hegeliana, na qual o conhecimento é dado pela conformidade no espírito entre a realidade e o sujeito que pensa. Inversamente, para Adorno, o conhecimento incide numa *não* compatibilidade no espírito entre o mundo dos objetos e o sujeito pensante.

Sua teoria estética, na abordagem às proposições kantianas, circunscreve alguns pontos críticos de interesse. Um deles, porém – o da finalidade sem fim – se apresenta como argumento central de reflexão ao qual outras questões convergem.

A formulação paradoxal de Kant, segundo a qual se deve chamar belo ao que é finalisticamente sem finalidade, exprime, na linguagem da filosofia transcendental subjetiva, este estado de coisas com aquela fidelidade que afasta incessantemente os teoremas kantianos de contexto metódico em que emergem.³²

A princípio, a estética adorniana, em contraponto à Kant, traz uma ideia desconcertante de que a autonomia coexiste à possibilidade de uma mediação social capaz de estimular a expressão interna da forma artística:

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade.³³

Não obstante, Adorno está aí defendendo que a maneira pela qual o aspecto social incide numa obra de arte não se dá de forma direta e objetiva, e sim através das suas relações de tensões, que em si constituem sua *essência real*. Isto é, as obras seriam sim finais, mas especificamente na qualidade destas relações de tensões, entendidas como uma totalidade dinâmica, como conversão crítica do contexto.

As obras eram finais enquanto totalidade dinâmica na qual todos os momentos particulares lá estão para o seu fim, o todo, e também o todo para o seu fim, a realização ou conversão negadora dos momentos. Em contrapartida, as obras de arte eram sem finalidade porque se furtavam à relação fim-meio da realidade empírica.³⁴

Disto, entende-se que num primeiro momento o argumento Adorno é distinto ao de Kant – ao falar do caráter final das obras de arte. Num segundo, sua contrapartida está afinada com Kant no que diz respeito à finalidade sem fim da obra de arte, embora este se dê através de um jogo dialético e ambíguo, no qual um certo grau de objetividade também cumpre seu papel. A questão para Adorno é que a finalidade da relação instrumental, *fim-meio*, que ocorre no mundo

³² ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.214.

³³ *Ibid.*, p.18.

³⁴ *Ibid.*, p.214.

empírico moderno, é diferente da finalidade crítica descrita anteriormente por ele – e não se realizaria numa obra de arte, de acordo com preceito kantiano. Em seu juízo desinteressado, Kant é categórico e sistemático quando formula sobre este completo furto do sujeito à realidade:

[...] aquele juízo sobre beleza, ao qual se mescla o mínimo interesse, é muito faccioso e não é nenhum juízo de gosto puro. Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz.³⁵

A esse respeito, Adorno diz:

O primeiro momento do juízo de gosto na analítica do belo seria a satisfação desinteressada. O interesse é aí chamado ‘a satisfação’, o que nós associamos com a representação da existência de um objeto.³⁶

Para teoria crítica do filósofo de Frankfurt é no isolamento completo do sujeito kantiano que reside a questão. Kant está falando estritamente do sujeito que julga, ou seja, que observa, que se apraz e que finalmente entende sem desejar. Em Adorno, um certo tipo de interesse inevitável é impresso nas obras e segue imanente à elas no vigor artístico – isto é, não dá para apreciarmos a Villa Capra [*La Rotonda*] de Andrea Palladio [1508-1580] sem nos darmos conta, para além da referência estilística do templo grego, que a obra tem ali uma finalidade – mesmo com a problematização do uso nas suas quatro fachadas frontais idênticas. O ponto é que este interesse é mais social do que estético. Neste sentido, o fundamento kantiano é ao mesmo tempo conciliado e contrariado – mantém-se a autonomia da finalidade sem fim da percepção estética e abre-se a percepção para um *mínimo interesse* – interesse este não de conformação à realidade mas de pulsão crítica contínua à ela. Temos assim uma aporia histórica que Adorno chamou de *finalidade imanente das obras de arte* fruto da relação entre as finalidades descritas acima – estética e real.

Esta *finalidade imanente* é importante para o pensamento estético de Adorno para destituir da obra de arte uma condição quimérica – condição dada pela autonomia da arte moderna burguesa uma vez que o racionalismo e o formalismo estético afastaram, em sua abstração pura, a realidade [natureza] na qual a práxis artística originariamente incidia.

³⁵ IMMANUEL, K. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p.50.

³⁶ ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.24.

A especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem.³⁷

A “*Finalidade Imanente* das obras de arte vinha-lhes de fora” e o que Adorno chamou de “êxito estético” está ligado a capacidade da obra em desvelar seu conteúdo imanente. Este conteúdo é de origem externa, deriva da realidade – no entanto, uma vez impresso na obra nega a sua própria realidade originária. Em sua inversão, o conteúdo transforma-se em linguagem outra, perdendo assim sua concepção de fins práticos e utilitária original. Isto está orientado para ideia de que uma linguagem só é concebível internamente, isto é, “a linguagem das coisas só é possível mediante a sua própria ideia; através da organização dos seus momentos discordantes” – assim, o grau de expressividade da coisa dependerá do quão sintaticamente é articulada consigo mesma.

A sua finalidade liberta dos fins práticos constitui a sua analogia com a linguagem, o ‘sem finalidade’ é a sua aconceptualidade, a sua diferença relativamente à linguagem significativa.³⁸

Em suma, sem finalidade não há linguagem, conceito e, portanto, significação. A partir dessa ideia Adorno elabora a possibilidade de uma *finalidade* distinta tanto da ausência de interesse como da rigidez da relação instrumental forma/função.

Assim, outra questão surge relativa à finalidade: a finalidade imediata, ou efeito imediato, que se encontra exonerada pela ausência de interesse. Segundo Adorno, o que Kant chama de *interesse* é para ele *satisfação* – uma versão que tende ao psicanalítico e cuja a pertinência se faz por haver em ambos pulsão a uma finalidade imediata. Como vimos, a *satisfação desinteressada* em Kant reprime qualquer interesse, e isto, na analogia dos vocábulos de Adorno, conotará a supressão de qualquer satisfação, o que reduz a percepção estética à forma – o que a distingue da realidade empírica:

A satisfação, desprovida deste modo do que em Kant se chama o interesse, torna-se satisfação de algo tão indefinido que já não serve para nenhuma definição do belo.

³⁷ Ibid., p.214.

³⁸ ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 215.

A doutrina da satisfação desinteressada é pobre perante o fenômeno estético.³⁹

Isto se dá em razão da separação nos teoremas kantianos entre sentimento estético e faculdade de desejar, leia-se: entre a arte e a realidade empírica. No que concerne a esta ideia Adorno afirma:

Kant foi o primeiro a adquirir o conhecimento, ulteriormente admitido, segundo o qual o comportamento estético está isento de desejos imediatos.⁴⁰

Kant acentuou a distinção entre a arte e a faculdade de desejar e, portanto, a diferença entre a arte e a realidade empírica.⁴¹

Após ter marcado o tipo de autonomia kantiana, Adorno, embora herdeiro das tradições da *L'art pour l'art*, confere sua crítica a esta separação radical entre a arte e a realidade empírica afirmando que a liberdade antitética concebida por Kant dizimou da percepção estética “os mundos inteligíveis” e restringiu a arte de todo conteúdo.

Ao que é desprovido de interesse deve juntar-se a sombra do interesse mais feroz, se pretende ser mais do que simples indiferença; muitas coisas provam que a dignidade das obras de arte depende do interesse a que são arrancadas.⁴²

O paradoxo kantiano é assim, um “hedonismo castrado” no qual a negação estética reprime todas as necessidades insatisfeitas.⁴³ Deste paradoxo, no qual obras de arte são ‘sem fim’ surge mais uma questão: o da crise do sentido.

Que as obras de arte, segundo a fórmula altamente paradoxal de Kant, sejam ‘sem fim’ (*ohne Zweck*), isto é, separadas da realidade empírica, e não persigam nenhuma intenção útil para a autoconservação e a vida, impede qualificar o sentido como fim, apesar da sua afinidade com a teologia imanente.⁴⁴

Considera-se assim que a separação das obras à realidade empírica configurou uma obscuridade crescente do sentido da produção artística. Isto ocorreu na medida em que a sofisticação e a complexidade das construções nas representações de inclinação abstrata no decorrer da história a partir do cubismo de Pablo Picasso [1881-1973] e Georges Braque [1882–1963] – do suprematismo

³⁹ Ibid., p. 25.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.27.

⁴³ Ibid., p.27.

⁴⁴ Ibid., p.233.

de Kazimir Malevich [1879-1935], do construtivismo de Vladimir Tatlin [1885-1953] e o corolário da abstração neoplástica de Piet Mondrian [1872-1944] – foram gradualmente tornando rasa a expressividade da interioridade artística do sujeito.

No entanto, tais obras envolvem uma contextualização muito forte ligada às consequências do modernismo da primeira metade século XX – lidavam com aspectos novos da sociedade pré-anunciado no século XIX pelo *homem na multidão* de Alan Poe e pelo *flâneur* baudelairiano e bem representado em 1903 pelo sujeito *blasé* de George Simmel descrito no texto *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*, todos, versões do mesmo sujeito em crise face a uma predominância da funcionalidade tecnicista. E é justamente este contexto que, paradoxalmente, tanto contribuiu para uma autonomia da produção artística, cada vez mais descolada do mundo real, quanto agregou sentido a ela.

O que estaria em questão para Adorno é que esta crise de sentido se dá antes em relação a um sentido teológico, cujo contexto histórico moderno o apontava como um sistema declinante. Isto é, o conjunto de ideias advindas da ciência, da psicanálise, da tecnologia e da própria filosofia contemporânea [a partir de Nietzsche] apontavam o declínio de todo um sistema de construção de sentido que tinha na ideia da existência de Deus seu fundamento. O experimentalismo deflagrado pelos movimentos construtivos, não davam conta dos conceitos da produção mais ampla das obras de arte – por exemplo, do expressionismo alemão *Der Blaue Reiter* de Wassily Kandinsky [1866-1944] ou o dadaísmo europeu de Marcel Duchamp [1887-1968] e Kurt Schwitters [1887-1948].

No entanto, insistindo na autonomia da arte, e para além das especificidades dos meios, Adorno nos oferece uma alternativa: de que de alguma forma o sentido se enriqueceu esteticamente com a emancipação autônoma das obras de arte. A condição autorreferencial das obras, em oposição à diligência de um sistema em crise, em si, já representava sentido. Não um sentido estético, mas um sócio-político imanente que abria o rigor do desinteresse kantiano a uma nova contingência à arte.

As obras de arte, mesmo contra sua vontade, tornam-se contextos de sentido ao negarem o sentido.⁴⁵

Adorno, nesse ponto apoia-se em certa medida na filosofia hegeliana. Mais especificamente na ideia de que a obra de arte depende do seu contexto para que lhe seja agregado conteúdo e sentido. No seu *Curso de Estética*, Hegel afirma:

Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada em si [...]⁴⁶

Em referência à Hegel, ainda sobre do sentido do contexto nas obras de arte, Adorno diz:

A arte, *χωρίς* [a parte] do existente empírico, relaciona-se assim, segundo a posição, ao argumento hegeliano contra Kant: a partir do momento em que se estabelece uma barreira, ela é já transposta por meio desta posição, integrando-se aquilo contra que ela erigiu. Apenas isso e o não fato de moralizar constitui a crítica do princípio de *l'art pour l'art*, que, numa negação abstrata, constitui o *χωρισμος* [separação] da arte com seu Uno e Todo.⁴⁷

Adorno está dizendo que o conteúdo, a verdade e o sentido da arte em Hegel, especialmente naquilo em que ela é crítica, são dados, paradoxalmente e de modo sublimado, por aquilo o que estava fora dela – seu contexto histórico.

A verdade de Hegel, em seu tempo, se dava na esfera da religião e da filosofia. Tratava-se de uma verdade mais profunda, de concepção cristã, que ultrapassava o conteúdo representado nas obras de arte passadas – essa noção mostrou que tais obras não poderiam mais ser veneradas como divinas.

No entanto, isto não significou que a arte não teria mais conteúdo e verdade. O que estava se perdendo era a capacidade de, através de sua forma e conteúdo, “tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito.”⁴⁸ Em outras palavras, o conteúdo de uma obra de arte de um período anterior não era suficiente para atingir as mais profundas demandas do espírito cristão. O homem havia se internalizado espiritualmente de modo tão profundo que só poderia ser alcançado plenamente através do pensamento. O século XIX, período de produção de Hegel, foi, não por acaso, o período de domínio da literatura no campo artístico.

⁴⁵ ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.235.

⁴⁶ HEGEL. *Cursos da Estética I*, p.34.

⁴⁷ ADORNO, T., loc. cit., p.18. [notas do autor]

⁴⁸ Ibid.

A arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas do passado nela procuravam e só nela encontravam.⁴⁹

A bela arte – Grega e Romântica [pintura, escultura e arquitetura] – tinha sua verdade agora limitada e restrita pelo tipo de conteúdo impresso na sua forma. Sua verdade era assim uma verdade passada e impura a sua contemporaneidade – transformada pela dinâmica dos períodos históricos. Para Hegel,

ao atribuímos à arte esta alta posição, devemos, entretanto, lembrar que ela não é, seja quanto ao conteúdo seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo e estágio de verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte.⁵⁰

Por um lado, a obra de arte se viu, do séc. XVIII até meados do século XIX, restrita na sua condição de significante. Levando-se em conta que estamos nos referindo ao período Neoclássico, no qual a arte remontava temas da mitologia greco-romana, as obras em geral passaram a ser particularmente a evocação de um mundo esquecido.⁵¹ Desta forma, a obra chega até nós, mas o mundo no qual a obra nasce não. Isto não quer dizer que as obras do passado perderam completamente o sentido para nós. Na filosofia de Hegel, tais obras operam como uma via à autoconsciência do espírito, permitindo a ele um retorno reflexivo ao passado, que reincide no presente enquanto reflexão da história da arte.

É neste sentido que o conceito de arte é o conceito de fim da arte em Hegel. É a superação do fim, no sentido dialético, uma vez que o fim é a síntese, e a síntese o último termo da dialética. Desse modo se alcança uma reconciliação reflexiva superando o que já não é. A dialética impede que a arte morra e acabe definitivamente.

Esse conceito foi muito importante para Adorno. Contudo, embora ele agregasse esta noção de arte transitória, sua crítica recaía na ideia de que o conteúdo artístico deveria sempre estar ligado ao absoluto – que todo conteúdo deveria sempre convergir ao absoluto. Isto é, o espírito deveria ser absoluto em

⁴⁹ Ibid., p.35.

⁵⁰ HEGEL. Cursos da Estética I, p.34.

⁵¹ No século XIX parte dos artistas reagiram ao neoclássico, cuja referência eram as culturas grega e romana, passando a representar os fatos de sua época e a natureza.

Hegel. Enquanto fim sintético, o espírito é aquele que, após ter experimentado o mundo, retorna reificado, completo, consciente de si, absoluto.

A perspectiva hegeliana de uma possível morte da arte é conforme ao seu ter-estado-em-devir. Que ele pensasse a arte como transitória e a atribuísse, no entanto, ao Espírito Absoluto harmoniza-se com o caráter ambíguo do seu sistema, mas induz a uma consequência que ele nunca teria tirado: o conteúdo da arte que, segundo a sua concepção, constitui o seu absoluto, não é absorvido na dimensão da sua vida e da sua morte. A arte poderia ter o seu conteúdo na sua própria efemeridade.⁵²

Ou seja, o sistema hegeliano para Adorno não considerou a possibilidade de o conteúdo da obra de arte ser assimilada dentro do seu próprio período de existência, *na dimensão da sua vida e da sua morte*. Esta é uma crítica direta a ideia em Hegel de que a obra de arte só poderia ser absolutamente compreendida após o fim de seu período, após sua morte: “a arte é e parecerá para nós, do ponto de vista da sua destinação suprema, algo do passado.”⁵³

Actualmente, a estética não tem nenhum poder sobre se virá a ser ou não o necrológio da arte, mas também não deve brincar às orações fúnebres; não tem em geral que constatar o fim, reconfortar-se com o passado e, independentemente seja a que título for, transitar para a barbárie, que não é melhor que a cultura, a qual mereceu a barbárie como represália pelos seus excessos bárbaros.⁵⁴

Para Adorno, o que está na gênese da arte moderna – sua atenção voltada para a práxis social – se constitui a revolta não apenas contra o sistema neoclássico mas contra ela mesma. Embora o formalismo moderno, a despeito da virada de orientação temática, ou mesmo por conta dele, tenha radicalizado os modos autônomos de representação, não foi suficiente para evitar que vertentes negativas da vanguarda – tais como o surrealismo, o dadaísmo e o futurismo – se instalasse na Europa na primeira metade do séc. XX.

A revolta da arte, teleologicamente posta na sua ‘posição relativamente à objetividade’ do mundo histórico, transformou-se na sua revolta contra a arte; é inútil profetizar se ela lhe sobreviverá.⁵⁵

⁵² ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.15

⁵³ HEGEL. *Cursos da Estética I*, p.35

⁵⁴ ADORNO, T., op. cit., p.11

⁵⁵ *Ibid.*, p.15

Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência.⁵⁶

O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento. A extensão imensa do que nunca foi pressentido, a que se arrojaram os movimentos artísticos revolucionários cerca de 1910, não proporcionou a felicidade prometida pela aventura. Pelo contrário, o processo então desencadeado começou a minar as categorias em nome das quais se tinha iniciado.⁵⁷

A série de declarações de Adorno exprime seu descontentamento com o mecanismo pelo qual o conteúdo artístico em Hegel era compreendido: após o seu fim. Contudo, seu desagrado não era a favor ou contra a ideia do *fin da arte*. Uma vez patente a crise do sentido da obra de arte, sua crítica se estendeu aos procedimentos artísticos que buscavam denegrir o fator estético.

Assumidamente a favor da autonomia da arte, Adorno dirá que o hermetismo das obras sustentam mais um caráter crítico interno do que aquelas focadas em uma crítica estritamente social [externa]:

Sem dúvida, a sua autonomia permanece irrevogável. Fracassaram todas as tentativas para, através de uma função social, lhe resumirem aquilo de que ela duvida ou a cujo respeito exprime uma dúvida.⁵⁸

Esta dúvida, na dialética entre forma e conteúdo, define seu problema com Hegel. “Hegel tem razão ao afirmar que os processos estéticos possuem sempre o seu lado conteudal,”⁵⁹ no entanto, em sua relação com a forma da obra de arte, ele não se revela em uma condição mimética e positiva – mesmo em sua reflexão posterior ela não irá corresponder a totalidade do contexto a qual se refere. O conteúdo tende a se adaptar a matéria, e neste processo ele é adulterado.

Na dialética da forma e do conteúdo, e contra Hegel, o invólucro tende igualmente por isso para o lado da forma, porque o conteúdo, que a sua estética tenta sobretudo salvar, se perverte entretanto em moldagem daquela reificação contra a qual, segundo a doutrina hegeliana, a arte protesta por uma realidade (*Gegebenheit*) positivista. Quanto mais profundamente o conteúdo experimentado se transforma, até deixar de ser reconhecível, em categoria formal, tanto menos os materiais não sublimados são comensuráveis ao conteúdo das obras de arte.⁶⁰

⁵⁶ ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.11

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., p.223.

⁶⁰ Ibid., pp.222-223

No critério adorniano, o conteúdo social que afeta uma obra não corresponde em si ao conteúdo da representação artística. Assim, contra o materialismo filosófico, Adorno entende que a realidade incorporada na obra de arte se encontra sublimada e transfigurada pela concepção da forma.

Certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. Assim, o conteúdo de verdade e o conteúdo social são mediatizados, embora o carácter cognoscitivo da arte, o seu conteúdo de verdade, transcenda o conhecimento da realidade enquanto conhecimento do ente. A arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a copia ou imita de qualquer modo.⁶¹

Isto é, o conteúdo de uma obra de arte, seu conteúdo de verdade, tem seu sentido ligado a transcendência dialética da realidade, do seu conteúdo social, através da sua forma. Assim, a realidade, embora não fidedignamente representada, tem papel fundamental na capacidade cognitiva de uma obra de arte – enquanto parte irrefutável da sua dialética negativa, dada pelos polos: conteúdo social e conteúdo de verdade. Neste movimento entre conteúdo social e conteúdo de verdade, a concepção de autonomia da arte de Adorno esboça uma distinção relevante em relação a estética kantiana e hegeliana.

Até aqui podemos dizer que a Estética de Adorno – apoiada, em certa medida, no materialismo dialético de Karl Marx [1818-1883] – é uma crítica às formulações de Kant e Hegel sobre a questão da autonomia da arte. Para Adorno, a própria arte, na sua transliteração do real pelo espírito, reflete nela, a negação da própria realidade.

Em Kant e em Hegel, espírito e realidade integram um jogo positivo de percepção e entendimento que manifestamente os distinguem entre si. Por sua vez, em Adorno, esse jogo é uma alteridade, na qual a ação do sujeito é, ao mesmo tempo, ação social e a negação paradoxal da sociedade ao qual pertence.

A sua essência [da arte] precisa de uma dupla reflexão sobre o seu ser-para-si e as suas relações à sociedade. O seu carácter ambíguo é manifesto em todas as suas aparições; mudam e contradizem-se a si mesmas.⁶²

⁶¹ ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.388.

⁶² *Ibid.*, p.342

Neste sentido, o tratamento de Adorno sobre a autonomia da arte é ambíguo. Por um lado, a arte autônoma é entendida por conter suas próprias normas e por ser distinta daquilo que é da ordem do social e do político. Por outro, a arte autônoma é concebida como reflexão crítica dessa mesma realidade social e política.

Desta forma, o marxismo de Adorno se apresenta como um discurso sobre uma autonomia da arte capaz de incluir nele a situação social através do próprio caráter de disfuncionalidade da arte.

Na arte, é social o seu movimento imanente contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta. O seu *gestus* histórico repele de si a realidade empírica de que, no entanto, são uma parte as obras de arte enquanto coisas (*Dinge*). Tanto quanto as obras de arte predizem uma função social, é a sua ausência de função.⁶³

Para Adorno, a disfuncionalidade das obras de arte se dá na medida em que fornecem ao vivente empírico um reflexo crítico. No movimento duplo de representação e recusa da realidade, a obra de arte, enquanto negação desta mesma realidade, perde o caráter instrumental da coisa que representa. Isto significa que, embora haja uma transparência entre o objeto artístico e aquilo que ele representa, a obra de arte denota uma particularidade singular que não pode ser reduzida ao tipo de experiência externa coisificante, isto é, não pode ser tratada em termos de valores exclusivamente materiais. Existe, portanto, um outro valor imanente às obras de arte relativo a sua rejeição aos mecanismos práticos da vida cotidiana.

A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico.⁶⁴

Não obstante, do ponto de vista interno da autonomia, podemos falar de função da obra de arte em Adorno: uma função estética e uma função social. A primeira, diz respeito as questões da forma e estilo; a segunda, está compreendida tanto pelo modo de produção da arte – enquanto produto da sociedade – assim como pelo seu caráter social antitético.

⁶³ Ibid., pp.341-342

⁶⁴ ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.17

As duas funções compõem a autonomia da arte adorniana, e ambas carregam uma dialética de cunho interno.

No campo autônomo da arte, os processos de elaboração da forma não apenas reagem à realidade em seu elã transformador do contexto, sua função estética também responde à tradição e se adapta a trivialidade dos estilos.

A trivialidade da história das idéias é incontestável, de maneira que a evolução dos procedimentos artísticos, tais como eles são quase sempre englobados no conceito de estilo, corresponde à trivialidade social.⁶⁵

Embora a interioridade daquilo que concerne à forma e ao estilo nos seja relativamente de fácil compreensão, devido às determinações da história da arte, assim não procedemos quando relacionada às vicissitudes do que é de natureza social. Porém, Adorno, em sua elipse textual, circunscreve os dois pontos da função social numa obra de arte: o traço crítico da sua disfuncionalidade, que confere à obra seu distanciamento da realidade; e o ímpeto à produção, análogo ao da atividade utilitária:

A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social.⁶⁶

As forças produtivas sociais, tal como as relações de produção, retornam às obras de arte, segundo a sua forma pura, libertadas da sua facticidade, porque o trabalho artístico é um trabalho social [...] As forças produtivas nas obras de arte não são em si diferentes das forças sociais [...] Dificilmente se poderia fazer ou produzir algo nas obras de arte que não tenha o seu modelo, por latente que seja, na produção social.⁶⁷

Assim, função estética e função social, corresponde à dialética interna da autonomia em Adorno. A função social neste caso é dada pela capacidade de mediação social da obra; pela tendência interna de interceptar aquilo que é de inclinação não-artística. Isto é, por sua habilidade em atrair ao campo da arte algo que a princípio não lhe é próprio – dessa forma, a função social da arte torna-se,

⁶⁵ Ibid., p.17

⁶⁶ ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.18

⁶⁷ Ibid., pp.355-356

junto com a função estética, o paradigma interno da mediação dialética da arte com a sociedade.

Neste sentido, a arte pode ser vista como uma mônada dentro da qual tensões se desdobram exprimindo as inquietações da sociedade como um todo.

O processo, que se cumpre nas obras de arte e que nelas é imobilizado, deve ser pensado como tendo o mesmo significado que o processo social, no qual se enquadram as obras de arte, segundo a fórmula de Leibniz, as obras representam este processo como sem janelas. A configuração dos elementos da obra de arte em relação ao seu todo obedece de modo imanente a leis, que se assemelham exteriormente às da sociedade.⁶⁸

Que as obras de arte, como mônadas sem janelas, «representem» o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo facto de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialéctica exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar.⁶⁹

Não vemos aqui a necessidade de se construir uma analogia crítica detalhada da referência de Adorno à mônada de Gottfried W. Leibniz [1646-1716]. No entanto, vale correlacionar dois momentos importantes: o primeiro, fundamental, sobre o carácter de totalidade da obra de arte, *como sem janelas*, em Leibniz dado pela matéria simples – “A Mônada [...] não é senão uma substância simples [...] simples quer dizer sem partes [...] onde não há partes [Teodiceia §10], não há extensão;”⁷⁰ o segundo, sobre a especificidade da obra de arte que, embora nela reflita-se a totalidade social, não pode à realidade ser reduzida – “É mesmo necessário que cada Mônada seja diferente de qualquer outra. Pois nunca há, na natureza, dois seres que sejam perfeitamente idênticos e nos quais não seja possível encontrar uma diferença interna, ou fundada em uma denominação intrínseca.”⁷¹

O argumento de Adorno é: se por um lado, a obra de arte, em seu campo autônomo, reflete a totalidade da sociedade; por outro, acaba por revelar uma ambiguidade, uma vez que é distinta da razão instrumental e social que representa.

O carácter ambíguo da arte enquanto autônoma e como *fait social* faz-se sentir sem

⁶⁸ Ibid., p.355

⁶⁹ Ibid., p.18.

⁷⁰ LEIBNIZ, G. A Monadologia, ou Princípios da Filosofia, p.31.

⁷¹ Ibid., p.33.

cessar na esfera da sua autonomia.⁷²

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade.⁷³

É através destes antagonismos imanentes da forma que podemos falar de uma síntese adorniana. A síntese é a própria ambiguidade da obra que o sujeito [espírito] não pode apreender, como na reificação hegeliana – ela se dá “no aspecto não-espiritual e material das obras [...] A síntese operada pela obra de arte não é apenas imposta aos seus elementos; repete, por seu turno onde os elementos comunicam entre si, um fragmento de alteridade.”⁷⁴

Este caráter ambíguo da obra, que resiste aos mecanismos sociais na mesma medida em que os retrata, só começa a fazer sentido no campo artístico com o surgimento da sociedade burguesa, especialmente após a liberdade por ela alcançada no iluminismo.

Antes da emancipação do sujeito, a arte era incontestavelmente e, em certo sentido, algo de mais imediatamente social do que nas épocas ulteriores. A sua autonomia, emancipação relativamente à sociedade, foi função da consciência burguesa da liberdade que, por seu turno, estava muito ligada à estrutura social.⁷⁵

Se, segundo um dos seus aspectos, a arte é sempre *fait social* enquanto produto do trabalho social do espírito, nisso se transforma expressamente com o seu aburguesamento.⁷⁶

A noção de que a arte autônoma se forma, enquanto reação autoconsciente dos artistas, contra o aburguesamento da sociedade Europeia e que se consolida em meados do século XIX, é um juízo compartilhado mesmo pelos críticos de Adorno como Peter Bürger [1936-].

Partindo da premissa de que toda abordagem crítica se estabelece por uma aproximação inicial, identificamos entre Bürger e Adorno posições que ambos compartilham a respeito da autonomia da arte.

Estas são noções a respeito da *autonomia da arte* elaboradas por Adorno as quais Bürger subscreve. Entretanto, de um ponto de vista adverso, Bürger criticará

⁷² ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.18.

⁷³ *Ibid.*, p.18.

⁷⁴ *Ibid.*, p.21.

⁷⁵ ADORNO, T. *Teoria Estética*, p.339.

⁷⁶ *Ibid.*, p.340.

três posturas *estéticas* de Adorno relativas: à *instituição da arte*, ao *conteúdo* e à *significância social das obras individuais*.⁷⁷

Em primeira instância Bürger ressalta a incapacidade de Adorno de criticar a arte como uma instituição. Para Adorno a *instituição da arte* é inviolável enquanto condição *sine qua non* para sua própria existência.

É verdade que os movimentos de vanguarda não conseguiram destruir a instituição arte, mas com certeza destruíram a possibilidade do surgimento de uma determinada tendência artística com pretensão de validade geral [...]

[...] O significado da cesura que os movimentos históricos de vanguarda provocaram na história da arte consiste, na verdade, não na destruição da instituição, mas, sim, na destruição da possibilidade de atribuir validade as normas estéticas.⁷⁸

Esta contenda inicial se desdobra, como veremos, às outras duas. Em relação ao *conteúdo*, Bürger estabelece que historicamente a tal *independência relativa* da arte burguesa no século XIX dos outros subsistemas institucionais – político, econômico, religioso – estimulou o crescente confinamento semântico das obras de arte refletindo, através delas, um conteúdo antissocial e apolítico.

O que estava em jogo para Bürger, na crítica à ideia de conteúdo em Adorno, era que o seu princípio da autonomia – seu conteúdo antissocial –, face ao caráter antiestético das vanguardas, minou o potencial de crítica social das obras autônomas. Isto é, uma vez abalada a importância da forma, por meio da qual o conteúdo fruía, abalou-se também seu aspecto crítico – lembrando que, considerando a estrutura institucional interna que determina as funções sociais das obras, Adorno é levado pela doutrina da autonomia a extrair tais funções do próprio conteúdo das obras.

Neste sentido, a analítica obra de arte está circunscrita à evolução das suas funções sociais mutantes dentro da própria instituição. O prélio de Bürger incide justo na noção de que este tipo de *autoanálise*, ou autocrítica, institucionalizada da *autonomia estética* adorniana, não é suscetível à análise da função na sociedade como um todo – somando-se a isso, a desmotivação do potencial crítico da forma pelas manifestações artísticas das vanguardas, configura-se assim a dificuldade contemporânea da autonomia em se manter como elemento de

⁷⁷ ZUIDEVAART, L. The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger, pp.67-68.

⁷⁸ BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*, p.172.

relevância no campo artístico.

Em outras palavras, a crise da relevância do objeto autônomo na *sociedade capitalista avançada* está relacionada ao terceiro ponto crítico de Bürger: *a significância social das obras individuais*.

Como vimos acima, o conteúdo de verdade em Adorno, *tem seu sentido ligado a transcendência dialética da realidade, do seu conteúdo social, através da sua forma*. Isto é, o conteúdo social, através da elaboração da forma, é descolado de realidade da qual procede e é condição para o conteúdo de verdade da obra.

Segundo Bürger, este argumento de Adorno só tem validade na análise das vanguardas positivas, estruturantes, e perde sua força quando confrontadas às vanguardas negativas tais como o surrealismo e o dadaísmo, que assumem a crise do sentido interno dado pela forma. Tais movimentos são do apreço de Bürger uma vez que eles promovem o que a vertente formalista da vanguarda perdeu no ápice da sua abstração: *seu teor crítico*. Isto pode ser observado no debate sobre o grau de risco do caráter utilitário, das peças neoplásticas, incluindo-se aí, as de seu maior influente: Piet Mondrian.⁷⁹

Bürger entende o poder crítico da arte como necessário e próprio da classe burguesa na sua pulsão em resistir a toda tradição – e é neste sentido que ele via nas vanguardas negativas sua força. Para ele, o mesmo não ocorreu com as neovanguardas dos anos de 1960.

Aquilo que Adorno chama de “mímese do petrificado e do alienado” poderia ter sido alcançado por Warhol [...] A neovanguarda, que torna a encenar a ruptura vanguardista com a tradição, transforma-se em manifestação vazia de sentido, a permitir qualquer possível atribuição sentido. Para fazer justiça à posição de Adorno, é preciso observar que “mímese do petrificado” não significa para ele mera adequação, mas uma mostra daquilo que é o caso; como o que, à reprodução não-deformada pelo conceito, ele associa a esperança de que ela possa tornar reconhecível algo que, do contrário, permanece não-reconhecido.⁸⁰

O ponto a ser considerado neste excerto da Teoria da Vanguarda de Bürger recai na questão do esvaziamento de conteúdo daquilo que ele está chamando de

⁷⁹ Nossa afirmação não é uma tese em defesa do aspecto decorativo do neoplasticismo, apenas uma indicação de tal debate ocorreu na recepção inicial das obras do movimento holandês De Stijl. [ver: BOIS, Yve-Alain. *Mondrian and Theory of Architecture*]

⁸⁰ BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*, pp. 128-129.

neovanguarda. Claramente ele se refere à Andy Warhol [1928-1987] e, portanto, esta neovanguarda é a produção artística norte americana, mais especificamente nova-iorquina, dos anos de 1960. Porém, vale contra-argumentar que a crítica à instituição é central na arte norte americana, especialmente a produzida por esta geração. Entre a literalidade da forma minimalista e o contraponto informe seja da arte conceitual, a *pop art* de Warhol, transita justo neste esvaziamento narrativo representado por figuras públicas de presença decadente – dos *role models* às figuras cujo valores pessoais passam a ser, naquele momento, socialmente contestados, tais como Elvis, Marilyn – e a insistência na representação mimética do real, ainda que de um real esvaneceste.

A fraqueza do argumento de Bürger está exatamente naquilo que rejeita, as estratégias da neovanguarda. Se por um lado, Adorno tem suas preocupações maiores voltadas para a produção da vanguarda musical, por outro, tampouco se esquivava nas suas proposições mesmo de abordar toda a produção artística daquele momento. Ele refirma a importância da forma artística, da presença da tradição face à realidade presente, deixando uma ressonância sobre a autonomia estética que ainda nos acomete para reflexões profundas sobre as possibilidades da arte.

No entanto, a desconfiança de Bürger ainda guarda sua relevância, especialmente nesta pesquisa, na medida em que os problemas do esvaziamento do sentido lançados por esta neovanguarda, estão sempre sendo retomados e repensados como problemática capital da arte contemporânea.

Todavia, alternativamente à Adorno, a fala de Bürger não é apenas uma desconfiança, ele se posiciona como um sociólogo e propõe que a *significância da obra* seja construída por meio da situação de uma obra dentro da instituição a qual pertence. Isto é, sua situação dependeria da aceitação posterior da obra, do seu potencial de significância na atualidade – dando ênfase mais a *função mutante da arte* do que ao *conteúdo das obras autônomas*.

Porém, esta é uma noção controversa em Bürger, pois, à sombra do seu próprio entendimento da inevitabilidade da perenidade das questões autônomas para o campo artístico, enquanto campo institucionalizado, o conteúdo das obras de arte, no que concerne a geração de sentido, certamente sempre ocupou uma posição central nessa discussão. E neste ponto, Bürger não elaborou de modo mais profundo o que seria afinal uma geração de sentidos para arte de fora para dentro. Isto é, como seria a geração de sentidos de uma obra cuja predominância

de elementos conotativos fossem externos a ela? Mesmo que se proceda, externamente, a desconstrução de um sentido anterior de uma obra, é preciso ter em mente que para a constituição de uma outra obra a partir de tal desconstrução, exige em si mesma a conformação formal de uma manifestação artística, e, em última instância, esta depende sempre de uma linguagem interna para comunicar algo referente a um campo de atuação.

Embora o fato de, há um século, a exposição de um mictório por Marcel Duchamp [1887-1968] em uma galeria de arte ter posto em xeque tal premissa, as questões advindas dos seus *readymades* abriram mais a discussão entorno dos modos de geração da forma artística, devido ao desafio imposto pelas novas tecnologias de produção e, portanto, pelas novas linguagens externas, do que aboliram por definitivo a necessidade do caráter intrínseco de sublimação da forma artística àquilo que lhe é externo.

Ainda, sobre as questões de geração de sentido das obras de arte, diria Adorno, temos antes o debate, mais importante, sobre a finalidade das obras, entre a coisificação destas e seu status de objeto crítico e de resistência a sociedade. De certo, a sociedade muda, e o que era resistência de um objeto de arte no passado, pode não fruir mais no presente, ou o faz de modo diferente. No entanto, esta preocupação específica de Bürger é menor para nosso debate, uma vez que está mais ligada a uma leitura de obras passadas e sua validação no presente dentro de uma autonomia *institucional*, de um sistema de arte, do que a partir de uma autonomia específica do potencial crítico da *forma*.

O *crítico*, neste sentido, está atrelado invariavelmente àquele conteúdo social da obra de arte da qual fala Adorno. Isto é fundamental para a colocação da autonomia dos campos artísticos em geral, especialmente quando, dentre eles, a arquitetura aparece como caso a ser estudado.

Nosso argumento é que qualquer projeto arquitetônico deve lidar de algum modo com questões formais e sociais. Neste sentido, a discussão sobre a finalidade posta por Adorno é nevrálgica para uma discussão sobre autonomia que inclui a arquitetura na pauta e tem na música seu contraponto.

Como dito na introdução deste capítulo, a maioria dos textos de Adorno abordam a questão da música. Isoladamente, o *Funcionalismo Hoje*, é um ensaio seu dedicado à arquitetura – embora, mesmo neste, questões sobre a música reaparecem pontualmente.

Funcionalismo Hoje foi editado com base em uma palestra de 1965 que Adorno deu à *Werkbund* em Berlim. A *Deutscher Werkbund* foi um grupo de arquitetos ligados também à dois outros grupos: *Jugendstil* e a *Bauhaus*. Todos criados na primeira metade do século vinte. Os três grupos de arquitetos alemães buscavam o desenvolvimento de uma arquitetura funcional na qual novos materiais e forma deveriam objetivamente ser aplicados de acordo com seus fins.

Se há uma ideia de influência duradoura que se desenvolveu a partir do movimento *Werkbund*, é precisamente essa ênfase na competência concreta em oposição à uma estética duradoura e isolada das questões materiais.⁸¹

Ainda sobre a questão dos materiais na arquitetura, Adorno provoca:

O princípio da *adequação ao material* [*Materialgerechikeit*] repousa sobre o fundamento da divisão do trabalho. No entanto, seria aconselhável até mesmo aos especialistas levar ocasionalmente em conta o quanto o seu conhecimento especializado depende precisamente dessa divisão do trabalho, pois a ingenuidade artística que subjaz tal divisão pode impor suas próprias limitações.⁸²

A fala de Adorno neste momento era justamente crítica a uma objetividade [*Sachlichkeit*] desmedida desta lógica projetual. Basicamente, Adorno põe em questão a funcionalidade no campo da arquitetura, dizendo que ela não deveria ser reduzida a mera função prática.

É da natureza das obras de arte indagar sobre o essencial e o necessário nelas mesmas e reagir contra todos os elementos supérfluos presentes. Após a tradição crítica ter se recusado a oferecer às artes um cânone do certo e do errado, a responsabilidade de fazer tais considerações recaiu sobre cada obra individual, cada uma devendo ser testada a partir da sua própria lógica imanente, independente de ter sido motivada ou não por alguma finalidade externa.⁸³

Partindo de uma diferenciação entre o que é essencial e o que é supérfluo na obra arquitetônica, Adorno dirá que esta diferença se dá internamente, de modo intrínseco na forma e não externa à obra. Esta é uma premissa coerente a sua teoria estética onde é dito que o aspecto social da obra é sublimado na elaboração de sua forma. Assim, o preceito do argumento de Adorno é que a objetividade

⁸¹ ADORNO, Theodor W. *Funcionalismo Hoje*. Em: Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura, Vol. 15, n° 15, p. 665.

⁸² *Ibid.*, p. 656.

⁸³ *Ibid.*

moderna da arquitetura não deveria ser medida pelo grau de instrumentalização entre a forma e a sua função prática [utilitária], mas sim na justeza de seus limites, distinguindo a coisa [objeto arquitetônico] das demais.

Nenhuma forma pode ser determinada exhaustivamente pelo seu fim.⁸⁴

[...] a construção restringe criticamente a subjetividade estética, da mesma forma que as correntes construtivistas – mencione-se Mondrian – constituíam originalmente a antítese das tendências expressionistas. Pois, para que a síntese da construção tenha êxito ela deve, apesar de toda a aversão, ser escolhida entre os elementos que em si mesmos jamais obedecem puramente ao que lhes é imposto; a construção rejeita, com toda razão, o orgânico como ilusório.⁸⁵

A citação à Piet Mondrian [1872-1944] por Adorno neste contexto é particularmente pertinente, pois, da mesma forma que pensador alemão, o pintor havia 43 anos antes do congresso da *Werkbund*, de 1965, tratado especialmente da questão utilitária em um ensaio especialmente dedicado à arquitetura.

A Realização do Neoplasticismo [do holandês: *De Realisering van het Neoplasticisme*], nome do ensaio de Mondrian, é fruto das reflexões do pintor sobre uma série de correspondências, concernentes as possibilidades de uma arquitetura neoplástica, que ele manteve com o arquiteto “neoplasticista” J. J. P. Oud [1890-1963].

O texto é dividido em duas partes na qual, na primeira, Mondrian classifica Oud como idealista, analisa a questão da arte na sociedade e tem nas metrópoles a terra dos sonhos da modernidade.

Ele aponta, neste sentido, para a liberação do trabalho pelas máquinas e a destruição dos processos histórico como reação das massas.⁸⁶

A segunda parte, a qual refere-se ao subtítulo do ensaio: *no futuro distante e na arquitetura de hoje*,⁸⁷ é a parte mais técnica do discurso e a parte essencial do diálogo que o pintor manteve com Oud, como resposta direta às objeções colocadas pelos arquitetos a respeito do purismo deliberado pregado por Mondrian à forma neoplástica.

Nas correspondências com Oud, assim como no seu ensaio, Mondrian oscila

⁸⁴ Ibid., p. 658.

⁸⁵ ADORNO. *Teoria Estética*, p.94

⁸⁶ BOIS, Yve-Alain. Mondrian and Theory of Architecture, pp. 113-114.

⁸⁷ O título completo do ensaio é: *A Realização do Neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje*.

no debate entre a possibilidade da implementação dos princípios Neoplásticos à arquitetura e os obstáculos impostos pelo aspecto utilitário da arquitetura.

Hora Mondrian diz:

Muitos aspectos da concepção neoplástica já podem ser introduzidos na construção atual.⁸⁸

Hora ele coloca sua série de objeções:

O arquiteto de hoje sobrevive no nível da “construção plástica” – do qual a arte é excluída. Por isso, quando ele é de algum modo sensível ao neoplasticismo, espera realizá-lo nesse tipo de construção.

O neoplasticismo só pode realizar-se como “nosso ambiente” na qualidade de “obra de arte”.”.

Na época atual, uma obra de arte não pode fazer outra coisa senão manter-se isolada.⁸⁹

O exercício atual da arquitetura geralmente não é livre, como é necessário para o neoplasticismo.⁹⁰

De fato, a utilidade ou a finalidade afetam a beleza arquitetônica [...] A função pode inclusive *limitar* a beleza [...]”⁹¹

Considerando tais refutações, não obstante, Mondrian sugere uma solução: a divisão classificatória de dois tipos de arquitetura: a *architectuur*, prática, útil, mais ligada a ideia básica de construção [*het bouwen*]; e a *bouwkunst*, que seria uma arquitetura experimental, despreocupada com as questões das funções utilitárias. A *bouwkunst* seria para Mondrian uma arquitetura pura, a arquitetura enquanto arte. O pintor acreditava que ela deveria anteceder a arquitetura utilitária, ideia que ele mesmo entendeu como impossível de ser implementada em sua época pela natureza mesma da prática arquitetônica: a limitação orçamentária para elaboração de modelos experimentais, com materiais e escalas adequadas; assim como, a falta tempo de maturação projetos para sua finalização na condição de obra de arte. Assim, Mondrian fecha com uma ideia utópica de que no futuro estas questões não haveriam mais de existir e o arquitetos então poderiam realizar

⁸⁸ MONDRIAN, Piet. *A Realização do Neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje*. Em: Mondrian. Neoplasticismo na Pintura e na Arquitetura, p. 142.

⁸⁹ Ibid., p. 137.

⁹⁰ Ibid., p. 138.

⁹¹ Ibid., p. 140.

uma arquitetura que fosse uma obra de arte pura.

Neoplasticismo está adiantado à nós, porque ele é inteiramente puro. Esta é a razão pela qual ele não precisa mudar e não pode fazê-lo.⁹²

A posição de Oud era contrária a essa ideia no sentido de que não aceitar a máxima de Mondrian assim como a imposição de um purismo para arquitetura. Se o neoplasticismo só poderia ser “puro”, a arquitetura então não poderia fazer parte desta ideia. Isto é, a utopia de Mondrian foi acreditar poder, mesmo que no futuro, elaborar a forma arquitetônica sem pensar na função.

O Neoplasticismo seguia assim uma tendência radical moderna da exclusão sistemática de tudo aquilo considerado “supérfluo” a arte, o que não interessa, para se poder chegar a pureza da forma. Em certa medida, isso também interessava a Oud enquanto arquiteto neoplástico, mas não ao custo de eliminar da arquitetura um elemento improvável de se tornar um dia superfluo. O fato é que existia uma ideia consensual em meio as divergências de Mondrian e Oud de “corrigir” a arquitetura aplicando a ela aspectos dos princípios neoplástico. Estes aspectos foram precisamente os traços listados pelo arquiteto [Oud] em uma palestra proferida por ele naquele momento, “dos quais o mais essencial foi o abandono de ornamento.”⁹³

Em sua *Teoria Estética* Adorno aborda esta questão partindo de uma leitura crítica do juízo desinteressado e da finalidade sem fim de Kant:

A construção, na sua via quase interminável, que nada tolera fora de si, gostaria de se transformar num real *sui generis*, tal como ela vai em seguida buscar a pureza dos seus princípios às formas funcionais técnicas externas. Mas, enquanto desinteressadas, ela permanece prisioneira da arte. A obra de arte puramente construída, estritamente objectiva, desde Aldof Loos, inimigo jurado de toda a coisa simplesmente artesanal, transformar-se-ia, em virtude da sua mimese de formas funcionais, em algo puramente decorativo; a finalidade sem objetivo torna-se ironia.⁹⁴

Tal advertência crítica coloca em questão a relevância do papel dos aspectos de funcionalidade, objetividade e utilidade nas obras e na arquitetura. A palavra chave para Adorno é a *sublimação* dos aspectos externos à obra – das questões

⁹² Carta à J. J. P. Oud, 13 de julho de 1922, A 403, Fondation Custodia. Citado em: Yve-Alain Bois. *Mondrian and Theory of Architecture*, pp. 113. [tradução nossa do inglês]

⁹³ BOIS, Yve-Alain. *Mondrian and Theory of Architecture*, p. 114. [tradução e nota nossa]

⁹⁴ ADORNO. *Teoria Estética*, p. 95.

sociais e da instrumentalização mecânica das formas funcionais.

Que as obras funcionais sejam sempre belas em virtude da sua fidelidade àquela lei formal é afirmação apologética, como se quisesse consolar-se sobre o que lhes falta: má consciência da própria objetividade [...] A beleza da obra sofre de um funcionalismo sem função. Porque lhe falta o *terminus ad quem* externo atrofia-se o interno.⁹⁵

É o processamento crítico interno das questões externas que Adorno está alertando como fator necessário a elaboração da forma da obra de arte. Sem isso, seu *funcionalismo é apologético e atrofia-se seu conteúdo interno*.

A finalidade sem fins é assim realmente a sublimação dos fins. Nada existe como um objeto estético em si, mas apenas dentro do campo de tensão de tal sublimação. Não há portanto uma finalidade quimicamente pura postulada como oposto da estética livre de finalidade.⁹⁶

Para Adorno *a questão do funcionalismo não coincide com a questão da função prática*. Esta é a sua leitura de Adolf Loos. Mesmo que Loos não houvesse elaborado a questão nestes termos o pensador alemão acreditava que o arquiteto vienense, apesar de defender para arquitetura uma forma pura e autônoma, contra a efemeridade dos ornamentos, estava ciente das necessidades utilitárias que envolvem um projeto arquitetônico. O ponto crítico então residia no fato de Loos não entender as questões de ordem utilitárias também como elementos transitórios, sujeitos às necessidades de cada época. É nesse sentido que Adorno entende os aspectos práticos da arquitetura como sendo também ornamentais, e é exatamente isso que ele diz Loos não ter compreendido. A esse respeito Adorno diz:

Que a arte aspire à autonomia não significa que ela se livre incondicionalmente de elementos ornamentais; a própria existência da arte, julgada pelo critério prático, é ornamental. Se a aversão de Loos ao ornamento tivesse sido rigidamente consistente, ele teria tido que estendê-la à totalidade da arte.⁹⁷

Adorno reafirma em seus textos a necessidade da arte lidar com elementos externos à obra de arte. Ele sistematicamente elabora os modos críticos pelo qual as obras de artes, consideradas por ele relevantes, se apropriam na mesma medida em que rejeitam os aspectos externos à elas. Sua defesa declarada de uma

⁹⁵ Ibid., p. 99.

⁹⁶ ADORNO, Theodor W. *Funcionalismo Hoje*. Em: Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura, Vol. 15, n° 15, p. 658. [negrito nosso]

⁹⁷ Ibid., p. 660.

autonomia das obras de artes, que tem mais na especificidade da sublimação crítica dos seus elementos sociológicos sua força, é sobretudo uma defesa contra a coisificação do objeto artístico. Podemos ver mais uma de suas manifestações a esse respeito quando ele declara que a ...

... idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo⁹⁸

O eã adorniano em prol da autonomia da arte e contra à coisificação do mundo está não apenas ligado as artes plásticas e a arquitetura. Também no campo da música – embora no seu âmbito interno a questão social não seja tão apelativa ou irrefutável, como no caso da arquitetura – ele problematiza os aspectos externos à tradição da escrita musical trazidos pela música experimental eletroacústica que se desenvolveu no pós-guerra europeu, mais especificamente no eixo França-Alemanha.

Adorno problematiza também a música destinada às massas a partir da questão da sua função, construindo, no livro *Einleitung in die Musiksoziologie: zwölf theoretische Vorlesungen* [Introdução à sociologia da música: doze palestras teóricas] de 1961-62, um panorama social mais geral do campo. É num ensaio escrito por ele no mesmo período chamado *Vers une Musique Informelle* [Por uma música informal] de 1961, que a música produzida pela vanguarda eletroacústica é mais especificamente abordada.

Sobre ao caráter invariavelmente autônomo da música Adorno diz:

Imaterial, a música não pode identificar-se univocamente com nenhum dos momentos do mundo exterior, mas, ao mesmo tempo, acha-se extremamente articulada e determinada em si mesma, e, com isso, torna-se uma vez mais algo comensurável em relação ao mundo exterior e à realidade social, ainda que seja veiculada dessa forma [através de uma alegria impassível]. É uma linguagem, mas sem conceitos.⁹⁹

Ou seja, o potencial comunicativo da linguagem musical, se dá de maneira mais intuitiva do que conceitual e traz consigo seu apelo de cunho social: “O que da linguagem artística autônoma da música resta no espírito do tempo é uma

⁹⁸ ADORNO. Palestra sobre Lírica e Sociedade. Em: Tiedemann, Ralf. Notas de Literatura I, p. 69.

⁹⁹ ADORNO, Theodor W. Introdução à Sociologia da Música, p. 120.

linguagem comunicativa. Esta permite algo semelhante a uma função social.”¹⁰⁰

Porém, esta função social não se realizaria pela difusão da música enquanto produto, enquanto coisa. Avesso a coisificação da obra de arte a abordagem de Adorno é crítico à música de consumo da época, contra a sua produção e aqueles que a consomem:

Quando a função da música de consumo // arvora-se em uma insípida afirmação da vida, própria aos anúncios de casamento e que nunca é assombrada pela lembrança do mal ou da morte, então isso significa que completou a secularização da mencionada concepção teológica e se converteu, de imediato, em seu reflexo cínico e invertido: a vida terrena é igualada a uma vida sem sofrimento.

[...]

Fundamentalmente, sua atual função é desse tipo, qual seja, a de ser um mero setor do generalizado reclame publicitário em prol de um mundo que carece tanto mais dela quanto menos as pessoas esclarecidas confiam internamente na positividade do que existe.¹⁰¹

O que é importante entender neste contexto apresentado é que o aspecto social para Adorno não está de maneira alguma vinculado à manipulação propagandística do produto musical. Não seria esta a pulsão social da música. Segundo ele, tal pulsão social se daria no poder de comunicação que se encontra nas estruturas musicais, nas relações intrínsecas das notas compostas e devidamente registradas:

A Sociologia da Música plenamente executada deveria orientar-se, antes, pelas estruturas da sociedade, que se acham gravadas na música e naquilo que, segundo entendimento mais geral, significa a vida musical.¹⁰²

Na medida em que a Sociologia da Música se atém ao conteúdo e ao efeito ideológico da música, incorre em uma doutrina crítica da sociedade [...] Sob a ótica sociológica, ela implica a pergunta pela música enquanto consciência socialmente adequada ou falsa. A sociologia da Música teria de esclarecer no que consistiria perscrutar as manifestações e os critérios de tal consciência na música.¹⁰³

É neste sentido, de crítica interna, que as questões levantadas por ele em *Vers une Musique Informelle* são apresentadas. Um texto mais complexo na busca de um esclarecimento do que seriam as novas produções musicais de índole

¹⁰⁰ Ibid., p. 114.

¹⁰¹ Ibid., p. 121.

¹⁰² Ibid., p. 399.

¹⁰³ Ibid., p.407.

experimental. Nele Adorno assume a própria dificuldade em entender a vanguarda musical que se estabeleceu, ao menos dez anos antes em relação ao ano de elaboração do seu ensaio.

Moderno somos nós; quem são eles para nos ensinar?¹⁰⁴

Adorno acima se refere às gerações que se sucedem na música de concerto, desde os wagnerianos que resistiram aos straussianos, que por sua vez, confrontaram a música dodecafônica de Arnold Schönberg [1874-1951]. Ele fala da reação dos que resistem a um estilo musical ao novo, aos novos modos de produção musical e coloca esta questão para si mesmo, na sua relação com a vanguarda musical.

Eu frequentemente encontro a mim mesmo incapaz de reprimir o pensamento que suas músicas de *system-driven* [sistemas-autômatos] não é tão diferente das *false notes* [notas falsas]¹⁰⁵ arbitrariamente introduzidas dentro dos concertos neoclássicos e conjuntos de sopros dos festivais de música de trinta ou quarentas anos atrás.¹⁰⁶

O que está em jogo é a desconfiança e admiração de Adorno ao surgimento de um novo tipo de música no cenário contemporâneo, que se dá mais especificamente na escola de *Darmstadt*.

O que temos como conteúdo, com o desenvolvimento da música desde de 1945, simplesmente não aparece como se estivesse num céu de brigadeiro. Pode ser visto como que assombrando tudo que está incluso nos dias de hoje sobe o título muito suspeito de dodecafonismo clássico. Eu fiquei impressionado de forma positiva pelas obras da Escola de *Kranichstein* ou *Darmstadt* tais como *Zeitmaße*, *Gruppen*, *Kontake*, *Carré* de Stockhausen, *Le marteau sans maître* de Boulez, sua *Segunda e Terceira sonata para piano* e a *Sonatina para flauta*. Também fui profundamente comovido por uma única audição do *Concerto para piano de Cage* executada na rádio Colônia, embora eu dificilmente definiria o efeito com qualquer precisão. Mesmo na melhor das hipóteses uma definição precisa é sempre difícil numa música desse tipo.¹⁰⁷

Entre os compositores dessa geração, Adorno se demonstra mais interessado

¹⁰⁴ ADORNO, Th. W. *Vers une Musique Informelle*. Em: *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, p. 269 [tradução nossa]

¹⁰⁵ Notas musicais sem definição de altura, basicamente elas têm uma característica mais rítmica do que melódica. [nota nossa]

¹⁰⁶ ADORNO, Th. W. *Vers une Musique Informelle*. Em: *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, p. 269 [tradução nossa]

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 270. [tradução nossa]

naqueles dedicados aos desdobramentos da música serial e na maneira pela qual as pulsões críticas de suas composições atingem um grau de autonomia através do descolamento do tempo musical do tempo histórico.

Pode muito bem vir a ser o caso no qual a música serial e *pós-serial* seja encontrada num modo um tanto diferente de apercepção [percepção acompanhada de consciência], na medida em que pode ser dito estar baseada, de qualquer forma, na apercepção. Na audição tradicional a música se desdobra das partes para o todo, em sintonia com o próprio fluxo do tempo. Este fluxo – que quer dizer, o paralelo entre a sucessão temporal dos eventos musicais e o fluxo puro do próprio tempo – tem se tornado problemático e se apresenta dentro da obra como uma tarefa a ser pensada e controlada.¹⁰⁸

Este deslocamento temporal da música será exposto adiante dentro de uma contextualização histórica da música eletroacústica e exemplificada através da música de Karlheinz Stockhausen [1928-2007]. Também na arquitetura, veremos o deslocamento do tempo interno e histórico da disciplina operado pelo movimento desconstrutivista e ilustrado pela arquitetura de Peter Eisenman [1923-]. O diferencial proposto aqui se dá justo num tipo de autonomia alternativa à especificidade afirmada por G. E. Lessing [1729-1781] e Clement Greenberg [1909-1994]. O papel de Adorno é bilateral neste contexto como uma teoria estética que lida no limite histórico destas transformações sempre articulando criticamente as possibilidades de uma autonomia para artes. Todavia, a autonomia da qual tratamos é uma apoiada não apenas na concepção de Adorno de subverter e reafirmar os aspectos intrínsecos de cada campo artístico, mas também no movimento curioso de certos artistas contemporâneos que, em seus processos radicais de criação, ao romper com certos limites autônomos de suas respectivas áreas acabam por reafirmá-las.

¹⁰⁸ Ibid., p. 271. [tradução e nota nossas]