

O AMULETO DE THEODOR W. ADORNO.

À espera de uma versão portuguesa da *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno, toma-se aqui a publicação da tradução francesa * como pretexto para uma releitura do original, do pré-texto.** Se a fragmentária obra tivesse um “início” e um “fim” (acresce que a morte do autor, em 1969, o impediu de fixar o texto definitivo), poder-se-ia considerar como seu ponto de partida as teorias de Kant e de Hegel. Estes, segundo Adorno, foram os últimos a poderem escrever grandes estéticas sem nada entenderem de arte. A arrogância desta *boutade* volta-se contra quem a proferiu, desafiando-o a pensar as teorias criticadas em dimensões mais arrojadas.

*

A estética da *Aufklärung*, a de Kant, ainda é atuante na medida em que provoca Adorno a decifrar seus paradoxos.

Para contestar a teoria freudiana da arte como satisfação de desejo (endossada recentemente pelo Roland Barthes do *Plaisir du Texte*), é lembrada a fórmula do belo como prazer desinteressado. Kant considerou o juízo estético como fora do âmbito de um desejo imediato, contrariando a concepção da classe dominante, para a qual a arte — dependente da cultura palaciana — era objeto de prazer, posse, propriedade. Por outro lado, a sublimação do belo por Kant faz Adorno dirigir-lhe duras críticas, por ter retirado da arte o prazer, a tal ponto de apenas sobrar uma “libido sem libido”, um “hedonismo castrado”. Mas, afinal, o sóbrio paradoxo da *Aufklärung* não antecipou a descoberta da *Dialética do Iluminismo* (1947), em que Adorno e Horkheimer interpretam a passagem de Ulysses pela Ilha das Sereias? A situação do chefe amarrado ao mastro, não podendo fruir, condenado a apenas contemplar e ouvir (a servir-se, portanto, dos seus sentidos teóricos), enquanto seus súditos, de ouvidos tapados, faziam o trabalho braçal — é a codificação mítica do momento pré-histórico em que o Prazer é neutralizado pela sua transformação em Arte. Desde aquele dia, diz Adorno, “adoeceram todas as canções”, e o conceito de “fruição da arte” soa falso.

Na expressão kantiana do prazer geral sem conceito, Adorno aponta uma contradição aberta até hoje: de um lado, o juízo estético é considerado uma

(*) *Théorie Esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974.

(**) *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1970.

função lógica, suscetível de expressar o consenso comum, excedendo o meramente particular; por outro lado, o belo se manifesta “sem conceito”, isto é, como algo apenas subjetivo. O caráter intuitivo (*Anschaulichkeit*) da arte encerra elementos não passíveis de redução discursiva. Sua substância indefinida e enigmática — sua afinidade com o belo natural cujo indizível um poema como o *Canto Noturno do Viajante*, de Goethe, tenta traduzir — escapa a conceituações. Kant hesitou em atribuir ao juízo estético estatuto de objetividade, reservando a faculdade de conhecimento exclusivamente à esfera dos conceitos. Adorno entende que o pensamento discursivo implica necessariamente em dominação, da qual somente libertaria o gesto de recusa: “A linguagem autêntica da arte é ausência de linguagem”. Nostalgia rousseauiana de algum estado selvagem ou contemporização do paradoxo de que o preço do conhecimento artístico é a fama de subjetividade?

Um terceiro paradoxo de Kant — a forma final sem finalidade — abre questões sobre a arte na era industrial. Para Kant, o belo tem forma final, na medida em que sua logicidade interna faz os elementos particulares existirem para o todo, e vice versa; mas é sem finalidade, uma vez que não obedece à relação de meios-e-fins das concepções utilitárias. Adorno transfere a idéia para um contexto pós-Revolução Industrial: a técnica imanente da obra de arte permanece sem finalidade, ao passo que a técnica tem constantemente finalidades extra-estéticas. Em várias tendências da arte de vanguarda é discernida uma fetichização das forças de produção, inconsciente das condições de produção. Bem diz Adorno que, numa época em que qualquer passeio pelo verde é suscetível de ser perturbado pelo som estridente de aviões a jato, a lírica da natureza tornou-se anacrônica. Mas uma arte envolvida por slogans, procurando obedientemente estar em dia com um progresso em que domina a cega ação auto-destruidora, mutiladora da biosfera, caminha para um triste horizonte.

*

Ninguém marcou como Hegel o programa da estética de Adorno, haja vista capítulos como “situação”, “belo artístico”, “aparência” geral e particular” e — mais importante do que cada tópico em si, subjacente a todos — a postura dialética, entendida não como manipulação formal de paradoxos, mas como uma atividade do espírito que, em busca da verdade, experimenta as contradições do seu momento histórico. Diferentemente de Kant, Hegel mostrou o conceito de “obra de arte”, longe de ser invariante, sujeito às transformações do tempo. Sua obra representa a passagem da estética do efeito (de cunho aristotélico) para uma teoria do objeto artístico, interpretado numa perspectiva histórica.

No apogeu da arte romântica, Hegel proclamou a tese do fim da arte que, mais de um século depois, encontraria eco nas posições “apocalípticas” de

Adorno. Embora este tenha enveredado pelo caminho indicado nas *Lições de Estética*, procura refutar a tese hegeliana como prematura, alegando sarcasticamente que a continuidade de privações na sociedade garantiria a continuidade da arte. O seu maior argumento é o imenso repertório posterior ao Romantismo e que se convencionou chamar de arte Moderna. Mas isto não basta para informar a tese de Hegel. Importa saber, para uma compreensão histórica, se o Moderno é uma forma de arte com características estruturais próprias, a um nível de significação equivalente ao das formas de arte Simbólica, Clássica e Romântica — ou se se trata apenas de fase ou modalidade desta última, certamente com caracteres de radicalização, porém perfeitamente analisáveis dentro da estrutura do Romântico. Com efeito, qual seria a plausibilidade de surgir uma quarta forma de arte, totalmente à revelia da infra-estrutura; quais as forças sociais que teriam promovido esta Revolução na Arte, se a sociedade ocidental depois da Revolução Francesa se caracteriza menos pelo progresso do que pelo comportamento conservador?

A interpretação hegeliana da história, metodologicamente heterogênea, é feita ora em termos de “progresso”, ora em termos de “superação”. No seu sistema filosófico, a arte é concebida apenas como uma etapa, passageira e passível de ser superada, de algo mais abrangente: o progresso da Consciência. Tal pressuposto parece hibridamente tributário: da *Aufklärung*, culminando com a Revolução de 1789, e da euforia desenvolvimentista de quem lucrou com a queda do Ancien Régime: a classe burguesa ascendente.

A *Aufklärung* de Hegel, que se poderia traduzir antes como “Iluminismo” que como “Ilustração”, guarda uma herança mística, teológica, instarando uma religião da arte. A estética da Restauração, estabilizadora, voltada para o Ideal grego, reflete a atitude das forças políticas dominantes, na medida em que nega os valores da produção artística contemporânea, intimidando-a com a autoridade das obras “clássicas”. Ao mesmo tempo, porém, a nova classe precisava apoderar-se da nova arte; este era, desde o seu nascimento, o risco que corria a estética romântica. As observações de Hegel, no início da Era Industrial, sobre a invasão da arte pelo elemento prosaico, não teriam orientado (via Marx, Baudelaire, Benjamin) as considerações de Adorno sobre o acossamento do produto artístico pelas leis do mercado?

A Revelação pelo intermédio da Aparição (*Himmels-Erscheinung*) se secularizou, como Adorno mostra, no conceito da arte como Aparência (*Schein*). Hegel considerou o belo artístico apenas como uma aproximação do Ideal, do Divino, reafirmando a irrealidade do sensorial e reservando a essência e o verdadeiro ser para o Espírito: veja-se o seu recalçamento do belo natural e sua definição do belo artístico como “resplendor sensorial da Idéia” (*das sinnliche Scheinen der Idee*). Adorno inverte polemicamente esta posição: o caráter aparente da arte não resulta dos dados da percepção, mas de sua qualidade espiritual; ao próprio espírito, *enquanto separado do seu Outro*, é inerente o caráter

de aparência. A insistência nos valores idealistas levou a uma progressiva reificação do espírito. Ao se considerarem as obras de arte independentes das condições de sua produção material e, por isso, como algo "superior", atribuíse-lhes um elemento ideológico: "a tentativa de ocultar a antiqüíssima culpa da separação entre trabalho intelectual e trabalho braçal".

Na era da total mediação, em que os mass-media fazem de conta que mediatizam o mundo, a reabilitação do belo natural, excluído da estética de Hegel, tem o impacto simpático do pensamento selvagem. Ora, o mito do estado arqui-poético, de ser uma coisa só com a natureza, o desejo da imediatez, que por vezes parece seduzir Adorno, para Hegel não representou ideal nenhum. Sobre tudo o que possa haver na "Poesia" de utopia e esperança, deita-se a sombra daquilo que Hegel chamou a Prosa da vida. Está aí o gesto dialético, a superação: ter pensado a Poesia (a Arte) não contra, mas através de, em termos de — Prosa. Hegel não chegou a formular, como Friedrich Schlegel, uma teoria dos gêneros mistos, a de uma arte reflexiva ou de uma filosofia poética, mas praticou um tipo de escritura em que o prosaico e o poético se fundem. Neste sentido, Max Bense e o próprio Adorno (no artigo sobre Hölderlin) estabelecem afinidades eletivas entre textos de Hegel e de um Beckett.

Se falta alguma coisa ao pensamento dialético, talvez seja uma certa auto-ironia. A maneira mais intensa com que Hegel — embevecido com o *pathos* da Consciência — experimentou as contradições do seu momento histórico, foi inconsciente. E Adorno, tão empenhado em chamar atenção sobre os escorregões do método dialético e em marcar suas diferenças específicas em relação ao autor das *Lições de Estética*, foi recompensado com um presente de grego: viu sua obra de vida coroada com o epíteto de "hegeliana".

*

A passagem de Hegel a Nietzsche, na filosofia da arte, corresponde a um deslocamento da teoria para a crítica. Paralelamente se dá a passagem da *Kunstkritik* romântica, de expressão resolutamente fragmentária, estilhaçadora do estilo autoritário dos sistemas, para a *Kulturkritik*. Desde os seus primeiros impulsos, a re-interpretação da cultura grega em *O Nascimento da Tragédia* (1872) e a leitura da cultura alemã nas *Considerações Extemporâneas* (1873-1876), ela desafiou a Alemanha — país, a partir da década de 70, com o maior crescimento industrial e desenvolvimento econômico no Continente — a repensar seus valores.

Na estética de Adorno, as referências diretas a Nietzsche são menos numerosas que as a Kant e Hegel, mas a atitude nietzscheana diante da linguagem marca a obra inteira: um discurso propositadamente aforístico, recusando a definição acadêmica dos conceitos, a atitude convergente e integradora; crítica vi-

ilenta, mas sempre atenta a tonalidades e nuances. “A lei íntima do ensaio como forma”, diz Adorno, “é a heresia”. Seu pensamento segue uma trajetória de metáforas luminosas: da “Aufklärung” de Kant, através da “Aparência” de Hegel e o hölderliniano “fogo do céu”, até a “Aura” de Benjamin e o “fogo de artifício”, signo de uma arte-divertimento dessacralizada, passando pelas paragens Luciféricas da filosofia nietzscheana.

Enquanto as filosofias harmoniosas tentaram fazer da *Aufklärung* uma doutrina edificante, os escritores obscuros da burguesia, como Nietzsche — “o iluminista mais conseqüente” — chamaram as perversões pelo seu nome. Antes de Nietzsche, o idealismo de Kant e Hegel fora desmistificado por Marx como ideologia, falsa consciência. A nietzscheana transvaloração dos valores significa, no domínio artístico, a substituição do belo pelo feio, do harmonioso pelo violento, do agradável pelo cruel; as *Flores do Mal* e as crônicas de Sade foram testemunhas. Nietzsche exigiu uma filosofia “anti-metafísica, mas artística”. Adorno observa que um positivismo tão conseqüente equivale a uma apoteose da Ilustração, a uma substituição de Deus pelo Superhomem — *Aufklärung* revertendo em idolatria. Outra ambivalência de Nietzsche é seu prazer intelectual em bater a civilização com suas próprias armas, rebarbarizando a cultura. Exorcismo ou conjuração? A *Dialética do Iluminismo*, escrita sob o impacto do Terceiro Império, parece dar uma resposta: “Com a expansão da economia de mercado burguesa, o obscuro horizonte do mito é iluminado pelo sol da razão calculadora, sob cujos gélidos amadurece a semente da nova barbárie.”

*

“Nos tempos de trevas / Também há de se cantar? / Neles também há de se cantar: / Os tempos de trevas”. Quando Brecht escreveu estes versos, o Nacional-socialismo tinha conquistado o poder na Alemanha. Enquanto a juventude hitlerista queimava livros considerados subversivos, Walter Benjamin redigiu o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. — Eram duas maneiras de conceber o fim da arte: o anátema fascista contra a arte moderna, “degenerada”, visava acabar de vez com a cultura; a análise benjaminiana, acreditando numa fecunda analogia entre arte revolucionária e revolução político-social, mostrava como as técnicas de reprodução, principalmente o cinema, transformaram o caráter geral da arte e seu conceito tradicional. Como paradigma e protótipo da arte moderna, escolheu a fotografia, primeira forma de arte tecnológica: começava o crepúsculo da obra de arte aurática.

O conceito de aura foi ilustrado em objetos da natureza, como “aparição única de algo longínquo, por próximo que esteja”. “Repousando, numa tarde de verão, seguir com os olhos uma linha de montanhas no horizonte ou um ramo que deita sua sombra sobre o contemplador — é respirar a aura destas montanhas, deste ramo”. Sob estas palavras percebe-se um eco do *Canto No-*

turno do Viajante, a atmosfera do belo natural. A “aparição” evoca o contexto da estética hegeliana, sua definição do belo artístico por meio da “aparência”. (A dialética do próximo-longinquo não corresponderia ao que Hegel mostrara na pintura, à técnica da perspectiva luminosa?) Adorno propõe o elemento aurático como redefinição objetiva da arte: o receptor não se projeta sobre a obra, mas aliena-se frente a ela. Tal tentativa de salvar o conceito de aura por meio de uma equivalência com a hegeliana “liberdade do sujeito frente ao objeto estético” significa um tipo de regressão terminológica, neutralizando a radicalidade da proposta de Benjamin, que interpretou a invenção do daguerreótipo e a luta fotografia vs. pintura como uma revolução na arte: como sinais da era do belo técnico.

Benjamin chamou atenção para uma lírica sem aura, a partir de Baudelaire. O verso.

“Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté”,

do poema *A une passante*, diz do momento fugaz de um encontro, na rua, entre o poeta flaneur e uma desconhecida, elegante e formosa, que cruza seu caminho e logo desaparece, irrecuperável, na maré da multidão. (Lembrando laços etimológicos entre Modernidade e Moda, Adorno observa que através da moda, a arte do-me com quem a quem ela tem que se recusar). O encontro é o de um “amor à última vista”, negação do corpo, do contacto, da contemplação — experiência de choque em meio e contra a massa anônima, amorfa. Baudelaire fundou sua poesia numa experiência em que o choque se tornou norma. Se a aparição é um instante luminoso, diz Adorno, a imagem é a tentativa paradoxal de capturar este efêmero. O choque transmitido pelas obras mais recentes — a poesia de um fachabrir de olhos, o instantâneo cinematográfico, escrita luminosa impossível de ser contemplada — é a “explosão” de sua aparição. Esta é a leitura adorniana do gesto da modernidade. A explosão como um incendiar-se da aparição, da aura e, simultaneamente, violenta autodestruição da imagem, da reprodução, deixando entrever a beleza, a essência, transitórias.

A simples antítese “obra de arte tecnológica vs. obra aurática”, adverte Adorno, não dá conta da dialética de ambas. A desmistificação de procedimentos artísticos pela técnica não é nenhuma garantia contra abusos racionalistas, na forma de novas mistificações. O enorme potencial sugestivo e apelativo da reprodução em massa torna-a sempre passível de servir a fins de dominação e ludíbrio das massas. Se o próprio Benjamin concedera uma aura às fotografias da primeira geração, é o caso de observar que não houve solução de continuidade na fabricação sintética da aura. A exibição do homem político diante da câmera, o culto da estrela de cinema ou do ditador, instituem novos rituais; longe de marcar um progresso, a reprodução se perverte em contrafação da aura.

No século 20, os grupos dominantes mostraram um empenho todo especial pela estetização da política, procurando apropriar-se da arte e do seu *know-how* tecnológico. O irracionalismo do Poder e da arte constitui aparentemente uma base comum, embora haja uma diferença essencial entre a manifestação artística do irracional e sua exploração política. Brecht, com o senso agudo para todo tipo de espetáculo (como estudante foi assistir a um discurso do então pouco conhecido Hitler no Circo Krone), identificou como um dos pilares do poder nazista o domínio de um repertório estético. Benjamin mostrou como um movimento como o futurismo, que se lançara com fé ao encontro da tecnologia, acabara de braços dados com o fascismo, como que ratificando a etimologia militar da palavra “vanguarda”. Do belo técnico ao belo bélico era um passo. O entusiasmo de Marinetti pelo avião foi amplificado na ocasião por filmes de propaganda do tipo “Batismo de fogo” (1940): geométricas formações de bombardeiros nazistas nos céus da Polônia, exibindo a pseudo-estética da guerra.

Não é por acaso que no momento em que o Poder procura controlar, administrar, burocratizar a arte, esta ponha em xeque o seu próprio conceito: é o momento da “des-artização” (*Entkunstung der Kunst*). O tradicional conceito de “obra de arte”, por exemplo, é perfeitamente inadequado à atividade de um Kafka que, de noite, depois do serviço no escritório, se põe a “fazer rabiscos”. Nos ensaios de Benjamin, as obras de arte são tomadas cada vez mais como pretexto para focalizar a experiência sensorial do homem das grandes cidades. O estudo das transformações históricas ou percepção coletiva — efeitos da linha de montagem, dos sinais de trânsito, do cinema, descoberta do inconsciente ótico, ampliação da memória voluntária, recepção na distração, etc. — significa uma ruptura com a tradição hegeliana da estética centralizada na obra. A ênfase dada aos aspectos da recepção e dos efeitos mostra um Benjamin mais aristotélico do que brechtiano, sobretudo pela negligência com os procedimentos atrás dos bastidores, o que deixa uma margem de segredos em torno da feitura da obra de arte tecnológica. Não obstante, Benjamin deu início à passagem da interpretação acadêmica de obras primas para a leitura crítico-jornalístico-poética das ruas das grandes cidades, do ambiente cotidiano, dos lugares de lazer e do lugar de trabalho. Nisto talvez consista sua maior diferença para com a Teoria Estética de Adorno, ainda centrada em conceitos e obras. A teoria benjaminiana da literarização do cotidiano e sua praxis de um estilo-montagem retomam com vigor a crítica de arte romântica: a prática dos gêneros mistos e a abolição das fronteiras entre arte e vida, formuladas num lance lacônico e genial pelo jovem Friedrich Schlegel: “A idéia da poesia — é a prosa”.

Aí parece residir um potencial maior do que na teoria explícita de uma arte interventora (*eingreifende Kunst*). Esta suscita a crítica de Adorno, depois da desilusão de impotência no plano político. Ora, o argumento adorniano (“superstição de que a arte pudesse intervir diretamente”) faz completa abstração das necessidades da hora histórica, e sua volta à tese kantiana de uma arte

sem finalidade, acompanhada do conselho de que “a atitude adequada da arte” seria a de “ficar parada, muda”, “de olhos fechados e de dentes trincados”, é como que um congelamento caricatural de reminiscências do ambiente da revolução burguesa de 1789, enquanto Benjamin e Brecht pensavam a arte à luz da revolução proletária de 1917 — embora estes tenham expresso sua profunda desilusão ante as práticas políticas na União Soviética dos anos 1930. Quando sobre a Europa descia o “tempo de trevas” e a afasia era generalizada, Brecht, no exílio dinamarquês, escrevia poemas de combate, a serem divulgados pelo rádio; Benjamin, no exílio parisiense, retomava reflexões sobre a antiga arte de narrar artesanal — “o narrador esquentando sua vida regelada na leitura de uma morte alheia” —; e Huxley, no seu Admirável Mundo Novo chagava à conclusão de que as ditaduras do futuro se fariam de estéticas.

“Toda manhã, para ganhar meu pão / Vou ao mercado, onde se compram mentiras. / Cheio de esperança / alinhó-me entre os vendedores.” O poema *Hollywood*, de Brecht, e o ensaio de Adorno e Horkheimer, *Indústria cultural*, ambos escritos na Califórnia dos anos 1940, são indícios de uma situação da arte profundamente modificada. A liderança assumida pelos Estados Unidos, a partir da Segunda Guerra Mundial, fez com que a mediocridade dos produtos de sua indústria cultural já não aparecesse como sinal de “defasagem” em relação à Europa, mas esta passou a ser considerada culturalmente atrasada, no momento em que os novos critérios eram tecnológico-comerciais (empresa de cinema, rádio, televisão), onde os Estados Unidos já tinham a supremacia.

As tendências analisadas no artigo de Horkheimer e Adorno (1947) vinham-se esboçando desde os anos 1930. Nas *Anotações sobre a Ópera Mahagonny* (1930), Brecht diagnosticara a arte renovadora como “culinária”, bem de consumo, mercadoria. Apontara a condição proletária do intelectual agarrado à ilusão de que os meios de produção serviriam para ampliar sua influência; pelo contrário, o trabalho artístico e crítico é que sofre a influência da máquina de produção. Artistas e intelectuais passam a apenas fornecer a matéria prima para um produto cuja montagem final é feita por profissionais chamados eufemisticamente de adaptadores. Na mesma linha, Benjamin, no ensaio *O autor como produtor* (1934), mostrou que antes da pergunta — qual é a posição da obra de arte em relação às condições de produção da época? — importa uma outra: qual a sua posição dentro delas? visando diretamente a função da obra. Analisando a esquerda político-literária na Alemanha da década de 1920, mostrou que, por revolucionária que pareça a tendência política do escritor, ela tem efeito contra-revolucionário, enquanto o escritor experimentar a solidariedade com o proletariado somente em sua opinião, não em sua condição de produtor.

A arte no supermercado, observada por Horkheimer e Adorno, é um aspecto complementar, dessas tendências. O suave e ininterrupto fluxo de mú-

sica-pano de fundo (*Unterhaltungsmusik*), sintoma do consumo de arte no estado de distração pretende mascarar as fronteiras entre divertimento e trabalho. A copiosidade da escolha de produtos é aparente e camufla sua identidade básica, seu caráter estereotipado, repetitivo. (Na teoria estética, o estruturalismo é reflexo, mais do que reflexão, da cultura da identidade). A arte como mercadoria não é elemento novo, diz Adorno, mas o fato de ela abjurar sua autonomia, para alinhar-se entre os bens de consumo. Ideológicas são as obras que procuram encobrir esta contradição, ao invés de assumi-la como condição de produção. Os versos de Baudelaire

“Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
luxe, calme et volupté”

trabalham com a ironia subliminar de um “estilo supermercado” *avant la lettre*. A *Invitation au voyage* não omite indícios sobre o fluxo de mercadorias de exóticos países da periferia para a metrópole, em função desta. Paródia ecoce de quem fala em arte como artigo de exportação?

O ensaio sobre a indústria cultural analisa a estrutura de linguagem correspondente à infraestrutura econômica do *american way of art*. Mostra que a tecnologia reunida dos mass-media não passa de mero substrato da *koiné* de todos eles: a propaganda. Com ela acaba se confundindo o produto da indústria cultural, que prolonga infinitamente a promessa de uma fruição jamais alcançada. (Leopold Bloom, vendedor de anúncios, na porta do Ormond bar espia um cartaz: uma curvilínea sereia fumando em meio a belas ondas. Fume sereias, a mais fresca baforada de todas). A função primeira da propaganda não é fazer os consumidores conhecerem as mercadorias disponíveis — é manter o monopólio dos canais de comunicação. Como se não houvesse nada mais natural, a paisagem torna-se mero pano de fundo para anúncios e cartazes, e certo tipo de arquitetura é implicitamente propaganda. Os meios já não mediatizam o mundo, pretendem sê-lo. O rosto das pessoas parece confeccionado segundo o molde da capa de revista, do cartaz, do herói de cinema. A propaganda onipresente procura captar o olhar em miragens, como nas sociedades pré-históricas faziam curandeiros e feiticeiros. Isto enquanto ilustração da tese da *Aufklärung* como ludíbrico das massas.

Quanto à análise das estruturas de linguagem, a *Teoria Estética* não continuou o trabalho do ensaio de 1947. Ao invés de esboçar uma análise precisa das condições de produção artística nas décadas de 1950 e 1960, contenta-se muitas vezes com uma repetição das teses de 1947, o que nesta altura resulta num unísono jargão de protesto, que a indústria cultural acabou comercializando, com um sorriso. Ao invés de analisar tentativas como a de Enzensberger, de artistas e intelectuais assumirem o controle dos seus meios de produção ou a continuação de propostas como a de Benjamin, de que o jornal faça desaparecer a distinção entre autores e leitores; ou de Brecht, de transformar lu-

gares de divertimento em plataformas de publicação — Adorno defende nostalgicamente um ideal de “obras autênticas”, não muito diferente do de Hegel, embora desta vez se trate de arte moderna.

Adorno diagnosticou a “desartização” da arte, mas continua falando de Arte e da Obra de arte, enfaticamente, às vezes num tom de quase conjuração. Não seria mais consequente radicalizar a morte da arte? — A memorização de suas etapas históricas leva a pensar que também em sua fase de des-artização, ela não segue de modo determinista uma linha de progressiva auto-destruição. Quem caracterizou Adorno taxativamente como apocalíptico, não viu que a postura hegeliana da negação determinada, inerente aos seus escritos, não é senão um gesto dialético de esperança. Para a teoria e praxis estéticas, hoje, não se coloca a cômoda alternativa entre uma profissão de fé apocalíptica ou integrada, “constitutiva”. Nas obras autênticas, explica Adorno, “a afirmação não glorifica o *status quo*; ela se defende contra a morte, o fim de toda dominação, em simpatia com aquilo que é”. Testemunha de uma época que viu os ideais da *Aufklärung* se deteriorarem em ideologia, Adorno propõe a arte como amuleto contra o mau-olhado dos ídolos de dominação.

Willi Bolle.