

O DECLÍNIO DA ERA MODERNA

Peter Bürger¹

Tradução: Heloísa Jahn

Não há como evitar a utilização de considerações dialéticas para fins restaurativos (Adorno).

De algum tempo para cá, sociólogos e filósofos têm mostrado uma tendência para classificar a sociedade atual como "pós-industrial" ou "pós-moderna"². Por mais compreensível que seja o desejo de destacar o presente da era do capitalismo avançado, os termos escolhidos também são problemáticos. Uma nova época se instaura antes que se chegue a formular — quanto mais resolver — a questão de quão decisivas são as alterações sociais do momento, e se seria o caso de estabelecer-se uma nova fronteira de época. Além disso, o termo "pós-moderno" apresenta o inconveniente adicional de nomear o novo período de forma apenas abstrata. Há outro inconveniente ainda mais drástico. Claro, podem-se observar profundas alterações econômicas, técnicas e sociais em relação à segunda metade do século XIX, mas o modo predominante de produção continua sendo o mesmo: apropriação privada de mais-valia produzida coletivamente. Os governos democráticos da Europa Ocidental aprenderam com toda clareza que, malgrado o peso crescente da intervenção governamental em questões econômicas, a maximização do lucro continua sendo o motor da reprodução social. Por essa razão, nossa atitude deve ser de cautela na interpretação das atuais mudanças, evitando defini-las prematuramente como sinais de uma transformação capaz de configurar uma nova época.

Também em arte, falar em "pós-moderno" apresenta as mesmas falhas do conceito sociológico de "pós-moderno". A partir de umas poucas observações bastante acuradas, postula-se prematuramente um limiar de

(1) Desde que os movimentos de vanguarda históricos acabaram com a confiança na arte enquanto esfera de pura experiência estética, a questão de como lidar com a arte tornou-se controversa. Tentei analisar essa questão sistematicamente em meu livro *Zur Kritik der Idealistischen Aesthetik* (Frankfurt, 1983).

Texto traduzido da revista norte-americana *Telos* Nº 62, winter 1984-85. A tradução foi cotejada com o original alemão, "Das Altern der Moderne" ("O Envelhecimento do Moderno"), publicado no livro *Adorno-Konferenz*, organizado por Ludwig von Friedeburg e Jürgen Habermas (Suhrkamp, 1983). As passagens de difícil tradução aparecem entre colchetes, como no original alemão.

(2) A. Touraine, *La Société Post-Industrielle* (Paris, 1969); tradução alemã por Evan Moldenhauer: *Die Postindustrielle Gesellschaft* (Frankfurt, 1972). Também J. F. Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris, 1979).

época que, ao mesmo tempo, só pode ser indicado de forma abstrata, visto que uma definição concreta é obviamente impossível. Malgrado essa objeção genérica ao conceito de "pós-moderno", é difícil negar que nestes últimos vinte anos, na sensibilidade estética das camadas que eram e são portadoras da alta cultura, observaram-se os seguintes fatos: uma atitude positiva em relação à arquitetura *fin de siècle* e, daí, uma avaliação essencialmente mais crítica da arquitetura moderna³; atenuação da rígida dicotomia entre arte superior e arte inferior, que Adorno ainda considerava inconciliavelmente opostas⁴; uma reavaliação da pintura figurativa da década de 20 (na grande exposição de Berlim em 1977, por exemplo); uma volta ao romance tradicional, mesmo por representantes do romance experimental. Estes exemplos (que se poderiam multiplicar) apontam para mudanças que devem ser analisadas. Será uma questão de fenômenos culturais que acompanham um neoconservadorismo político e que, portanto, deve ser criticada a partir de um ponto de vista moderno compatível? Ou é impossível verificar-se uma classificação política tão sem ambigüidades e, devido às alterações mencionadas há pouco, somos levados a fazer um quadro da modernidade artística ainda mais complexo que o de Adorno?

Se, partindo da problemática pós-moderna, voltamos aos escritos de Adorno sobre estética, particularmente sobre música, descobrimos, não sem surpresa, que ele estava muito preocupado com o declínio da era moderna pelo menos desde a II Guerra Mundial⁵. Adorno deparou pela primeira vez com esse problema no início da década de 20, através de seu primeiro professor de composição; enquanto adversário da música atonal, esse professor procurava redirecionar os alunos para a tonalidade, caracterizando a primeira como fora de moda. Adorno fala sobre ele em *Minima Moralia*: "O ultramoderno — assim se desenvolvia seu argumento — já não é moderno; os estímulos que eu buscava haviam perdido o interesse, as figuras expressivas que me excitavam pertenciam a um sentimentalismo fora de moda, e a nova juventude tinha mais glóbulos vermelhos, para utilizar sua expressão predileta" (MM, 291). Embora pareça um tanto absurda, a idéia de que a arte moderna já estivesse chegando ao fim no início da década de 20 poderia, na época, ter pretensões a uma certa plausibilidade. Já em 1917 Picasso interrompia abruptamente sua fase cubista com o retrato que fez de sua mulher (*Olga na Espreguiçadeira*), com um certo sabor de Ingres. Nos anos subseqüentes, pintou alternadamente quadros cubistas e "realistas". Em 1919, Stravinsky, que apenas dois anos antes escrevera uma obra de vanguarda, a *Histoire du Soldat*, voltava à música do século XVIII com o balé *Pulcinella*. E em 1922 Paul Valéry, com sua coletânea de poemas *Charmes*, tentava restabelecer o ideal de um classicismo rígido e formal. Não eram apenas os artistas de segunda categoria que rejeitavam sua própria época para buscar a orientação do modelo clássico; com Picasso e Stravinsky (o caso de Valéry tem suas peculiaridades) o modelo clássico passou a incluir exatamente aqueles que haviam contribuído decisivamente para o desenvolvimento da arte moderna. Com isso, a ques-

(3) Cf., por exemplo P. Gorsen "Zur Dialektik des Funktionalismus Heute", em J. Habermas (org.), *Stichworte zur "Geistige Situation der Zeit"* (Frankfurt, 1979), p. 688 ss.

(4) Cf., por exemplo, a crítica de Adorno em J. Schulte-Sasse e F. Jameson, em *Zur Dichotomisierung von Hoher und Niederer Literatur* (Frankfurt, 1982), p. 62 ss. e 114 ss.

(5) Para as seguintes obras de Adorno, utilizo as abreviações: AT — *Aesthetische Theorie, Ges. Schriften*, vol. 7, Frankfurt/M., 1970. Diss. — *Dissonanzen, Musik in der Verwalteten Welt* (Goettingen, 1969). MM — *Minima Moralia, Reflexionen aus dem Beschädigten Leben* (Frankfurt, 1969). MS — *Musikalische Schriften I-III*, ed. R. Tiedemann, *Ges. Schriften* vol. 16 (Frankfurt, 1978). PNM — *Philosophie der Neuen Musik* (Frankfurt/Berlin/Wien, 1972).

tão do neoclassicismo torna-se pedra de toque para toda e qualquer interpretação da modernidade artística.

Adorno não evitou o problema, mas — como fazia tantas vezes — apresentou duas interpretações contraditórias para ele. A primeira, que poderia ser chamada de polêmica, pode ser encontrada no texto de *Minima Moralia*, citado acima: "O neoclassicismo, esse tipo de reação que não admite sê-lo mas que apresenta até mesmo o elemento reacionário como avançado, era a vanguarda de uma vasta tendência, que, durante o fascismo e na cultura de massas, aprendeu rapidamente a prescindir de uma cortês deferência pelos artistas, esses hipersensíveis, e a combinar o espírito de Courts-Mahler com o progresso técnico. Na realidade, a era moderna tornou-se não moderna" (MM, 291 ss.). Nitidamente oposto ao espírito moderno, o neoclassicismo é denunciado ao mesmo tempo como politicamente reacionário. Indubitavelmente, essa interpretação pode ser documentada: a adesão de De Chirico ao fascismo corresponde a sua rejeição da assim chamada pintura metafísica⁶. Mas casos individuais como esse não são suficientes para validar uma interpretação abrangente como a de Adorno, que exclui o neoclassicismo como um todo do moderno.

É difícil que o próprio Adorno tenha deixado de ver o caráter problemático de um ponto de vista tão sumário. Seja como for, no ensaio que escreveu muito depois sobre Stravinsky, onde corrige sua descrição do antípoda de Schönberg na *Philosophie der Neuen Musik*, propôs uma interpretação inteiramente diferente do neoclassicismo: a música de Stravinsky não é a reconstrução de uma linguagem musical atraente, mas o jogo soberano de um artista com formas preestabelecidas do passado. O classicismo de Winckelmann não estava sendo erigido em norma, mas "aparecia como em sonhos, estátuas de gesso nos quartos de vestir do apartamento de seus pais, retalhos dispersos e uma parafernália antiga, não um conceito de gênero. O esquema era destruído com essa individualização sob a forma de espantinho do que antes era esquemático; era danificado e esvaziado por uma disposição dos sonhos como se fossem retalhos" (MS, 391 ss.). Ao situar explicitamente o neoclassicismo de Stravinsky — bem como o de Picasso — na vizinhança do surrealismo, Adorno passa a conferir a este último um lugar *no interior* da arte moderna. É óbvio que essas duas interpretações são incompatíveis, assim como é óbvio que a última interpretação é superior. Enquanto a interpretação polêmica tem um procedimento globalizante, compreendendo o neoclassicismo como um movimento unitário, a segunda interpretação procura identificar a diferenciação. Deixa em aberto, ao menos, a possibilidade de que, nas obras neoclássicas, algo possa ir além da mera recaída numa visão reacionária de ordem.

No que diz respeito à avaliação de Adorno do neoclassicismo, porém, não nos devemos deixar enganar pela alusão a um território comum com o surrealismo. Ele chega a comparar o procedimento de montagem da *Histoire du Soldat* com as "montagens de sonhos dos surrealistas, feitas com os resíduos do cotidiano" (PNM, 161), sem com isso atenuar, por pouco

(6) O fato de que De Chirico em sua fase metafísica deve ser classificado como um pintor moderno foi convincentemente demonstrado por W. Rubin: "De Chirico et la Modernité", em *Giorgio de Chirico* (catálogo da exposição) (Paris: Centro Georges Pompidou, 1983), pp. 9-37.

que fosse, a avaliação negativa desse trabalho. Com um argumento que irá retomar em sua disputa com Hindemith, interpreta o elemento de protesto da *Histoire* como regressivo, como a expressão do estado ambivalente em que se encontra um homem que permanece atrelado à autoridade contra a qual se rebela (PNM, 161 ss.). "Logo atrás do comportamento descontrolado esgueira-se a identificação com aquilo contra o que a pessoa se rebela; o próprio excesso, por assim dizer, proclama a necessidade de moderação, de ordem, para que uma coisa como aquela possa finalmente interromper-se"⁷. Adorno vê uma correlação entre a adesão de Stravinsky ao assim chamado neoclassicismo e o prévio questionamento da linguagem musical tradicional através da referência a formas triviais e sua sistemática destruição na *Histoire du Soldat*; desvaloriza as duas, porém, como "música sobre música" (PNM, 160). Ao retomar e desintegrar formas predeterminadas, como uma marcha ou um *ragtime*, por exemplo, Stravinsky apropria-se de "materiais musicais existentes (literalmente)" e os transforma (a música neoclássica de Stravinsky adota o mesmo procedimento). Esse método opõe-se ao princípio postulado por Adorno, de um completo trabalho da forma [*Durcharbeitung der Form*]. Assim como a colagem surrealista começa adotando a xilogravura, com sua representação dos interiores burgueses do final do século, como fragmento retrospectivo da realidade, a *Histoire du Soldat* de Stravinsky adota o tango ou a valsa. E da mesma forma como Max Ernst aliena o interior ao dar cabeças de fera a suas figuras humanas, Stravinsky aliena as formas da música leve. Esse tratamento bastante vanguardista do predeterminado, que não se contenta com a mera paródia dessas formas (como Adorno sugere em determinado trecho; PNM, 164), mas que tem o objetivo de utilizá-las para fazer um questionamento da arte, resiste ao conceito de arte de Adorno. Este adere firmemente à idéia de que o material artístico reflete o estado do desenvolvimento social total, sem que a consciência do produtor dessa arte tenha condições de perceber essa conexão; com isso, Adorno só pode reconhecer um *único* material numa determinada época. De fato, chega ao ponto de contestar o uso do conceito de material para Stravinsky: "O conceito de um material musical inerente à própria obra, fundamental para a escola de Schönberg, estritamente falando, é dificilmente aplicável a Stravinsky. Sua música está constantemente olhando para outra música, que irá consumir ao fazer uma superexposição das características rígidas e mecanicistas da primeira" (PNM, 160).

O conceito de "material" aplicado aqui, que elimina o elemento apriorístico [*Gegebensein*] do material, absorvendo-o inteiramente na obra e associando-o ao princípio do trabalho imanente da forma [*immanente Durchbildung der Form*], é revelador porque não se coaduna com o princípio vanguardista de montagem. Aqui encontramos o que denominei antivanguardismo de Adorno⁸. O fato de esse antivanguardismo estar na base de sua rejeição não só do Stravinsky infantil (segundo seus próprios ter-

(7) T. W. Adorno, *Impromptus* (Frankfurt, 1970), p. 77.

(8) Cf. P. Bürger, *Zur Kritik der Idealistischen Aesthetik*, op. cit. pp. 128-135.

mos) como também do Stravinsky neoclássico é apenas aparentemente paradoxal.

Não se trata, aqui, de salvar o neoclassicismo como um todo; isso seria uma mera repetição do engano da interpretação polêmica apresentada em *Minima Moralia*, só que com outra valência. A teoria é incapaz de determinar se o recurso a esquemas formais do passado resulta numa mera reprodução desses esquemas ou se os mesmos são transformados num modo convincente de expressão para uma necessidade expressiva atual; só é possível chegar-se a uma conclusão a esse respeito através de uma análise metódica e detalhada das obras individuais⁹. A majestosa parcialidade de Adorno consiste em ter solicitado essa decisão à teoria. Naturalmente, o distanciamento histórico crescente também evidencia cada vez mais suas conseqüências negativas, que restringem o campo da atividade artística possível. Isso é verdade particularmente em relação à tese do unidirecionamento do material artístico. Mas também se aplica ao princípio do caráter totalmente construído da obra, que atribui uma posição excêntrica ao conceito de montagem no âmbito do sistema da estética de Adorno; isso porque esse conceito só pode ser assimilado por Adorno através da absorção, em seu próprio raciocínio, dos motivos de Benjamin.

O abandono da tese de Adorno (que se baseia, em última instância, na história da filosofia), sobre o "material artístico [mais] avançado", vai além de permitir que se manifeste a justaposição de diferentes repertórios de materiais (por exemplo a pintura da "nova objetividade" lado a lado com a de Picasso ou a dos surrealistas), o que significa que a teoria já não tem a pretensão de explicar um determinado material como indicador do momento histórico. Também facilita a compreensão de que o desenvolvimento posterior de um material artístico pode encontrar limitações internas. Isso pode ser observado no cubismo. Muitas vezes admirou-se a conseqüência com que Braque e Picasso tiraram determinadas conclusões da última fase de Cézanne, para ir mais longe. Mesmo assim, não é difícil observar-se uma certa arbitrariedade nas pinturas de Picasso de 1914 — que se manifesta nitidamente no recurso a superfícies conformadas pontilhisticamente. Esse pontilhismo irá reaparecer em algumas das pinturas figurativas tradicionais de 1917 — uma idéia técnica cuja necessidade está ausente em ambos os casos. A idéia de que a possibilidade de uma continuação conseqüente do material cubista possa estar esgotada não é injustificada. É provável que essa idéia também possa ser reforçada com a inclusão do desenvolvimento posterior da pintura de Braque e Gris. Caso se admita isso, o recurso a um material diferente, empreendido por Picasso com *Olga na Espreguiçadeira*, recebe uma conseqüencialidade que a estética de Adorno não nos permite reconhecer. Com isso, nem o recurso a um material neoclássico é esteticamente justificado (para tanto, o caráter de citação do recurso teria que ser provado de modo convincente, coisa que considero impossível), nem é adequadamente interpretado do ponto de vista histórico (para tanto, seria necessário ponderar diversas possibili-

(9) Mas também deverá se levar em consideração a possibilidade de que o conteúdo desse expediente não possa ser entendido a partir da obra individual, mas apenas através de uma série de quadros. Esse é o caso, por exemplo, no que diz respeito às obras do pintor berlinense Werner Hilting, cuja readoção virtuosa dos repertórios materiais do passado, alienados em formato miniatura (exatamente do círculo do "modernismo clássico"), acompanha a perpetuação da arte depois de seu término com um comentário alegremente irônico.

dades de interpretação). Mas a necessidade de abandonar um tipo de material apareceria como sendo exatamente a atitude que o artista moderno sente-se levado a adotar.

A livre utilização de vários repertórios de materiais parece, à primeira vista, ampliar imensamente as possibilidades criativas. Em certo sentido isso é mesmo verdade, mas ao mesmo tempo essa atitude restringe drasticamente as possibilidades de sucesso. Aí reside o momento de verdade das restrições normativas que Adorno e Lukács adotam (embora em direções opostas). Valéry percebeu-o corretamente: a restrição do campo de possibilidades criativas pode aumentar as possibilidades de sucesso artístico porque induz à concentração. Mas Valéry não se deu conta de que a restrição não deve ser uma restrição arbitrariamente postulada, que ela deve ser sentida como necessária pelo produtor. Como a atividade poética de Valéry se submete a coerções determinadas apenas externamente, diversas vezes aproxima-se do artesanato. É só quando a livre disponibilidade de diversos repertórios de materiais é recebida não simplesmente como uma fatura gratuita, mas vai refletir-se na própria obra, que o produtor pode esperar fugir à ilusão de que conta com possibilidades ilimitadas.

O primeiro professor de composição de Adorno colocara falsamente o problema do declínio da era moderna, mais exatamente, em termos da obsolescência do moderno como resultado do antimodernismo neoclássico. No texto de *Minima Moralia*, ao menos, Adorno faz com que a enunciação do problema lhe seja soprada pelo adversário, ao condenar o neoclassicismo, em bloco, como reacionário. Mas nem em *Philosophie der Neuen Musik* seu procedimento é muito diferente; só que nessa obra inclui em sua apreciação negativa o Stravinsky da fase de vanguarda. O vanguardismo radical e o neoclassicismo mantêm-se igualmente excluídos do conceito de moderno de Adorno. Somente com o ensaio publicado em 1954, a respeito do "declínio da música nova", ele irá colocar o problema que já mencionamos com referência ao cubismo: as fronteiras imanentes no desenvolvimento da música nova. No caso, "declínio" não significa o processo gradual de adaptação de pelo menos certos círculos de ouvintes a essa música e o resultante amortecimento do efeito de choque; é antes uma questão das categorias centrais da coisa mesma. O que incomoda Adorno poderia ser denominado conformismo modernista; esse conformismo modernista caracteriza-se, em primeiro lugar, pela perda de tensão das obras¹⁰, sua ausência de expressão. O fenômeno não se limita à música. Quem não viu aquelas pinturas abstratas idealmente adaptadas para a decoração de escritórios de executivos? Tudo o que se pode dizer a respeito dessas obras é: não causam a menor perturbação. Como tal, traem o moderno; como abstratas, porém, também têm pretensões a fazer parte dele.

Adorno não atribui a manifesta perda de vigor das obras ao fracasso subjetivo dos produtores, e sim a uma tendência desenvolvimentista objetiva da arte moderna. Esse ponto de vista pode ser resumido na afirmação de que o primado moderno do material artístico desemboca num

(10) Cf. T. W. Adorno, *Einführung in die Musiksoziologie* (Reinbeck, 1978), p. 194.

"fetichismo do material" (Diss., 8). Essa afirmação remete diretamente à categoria central da estética de Adorno: o material artístico, que está no centro de sua interpretação histórico-filosófica do desenvolvimento da arte. Enquanto conteúdo sedimentado, corresponde subterraneamente à totalidade da época. Por isso, sua transformação coincide com a transformação da sociedade; ambas fazem parte do princípio de racionalização progressiva: "O conceito básico que desencadeou a história musical recente é o de racionalidade, ligado imediatamente ao da dominação social da natureza extra e intra-humana" (Diss., 123). Esta é uma formulação muito radical, mas exatamente por isso destaca nitidamente uma constante da estética de Adorno: a recusa "(a isolar) a arte do processo de esclarecimento [*Aufklärung*], como parte natural, protegida, da imutavelmente humana e bem protegida imediação" (Diss., 150)¹¹. Isso significa uma defesa inflexível da racionalidade no processo de produção artística. E agora Adorno é forçado a reconhecer que a decadência do moderno deve-se exatamente a essas "tendências para uma racionalização absoluta", combinadas à "alergia disseminada por toda e qualquer expressão" (Diss., 148). Até mesmo "a emancipação das categorias e estruturas formais preestabelecidas" (Diss., 145), que ele identifica como a realização inelutável da revolução artística do início deste século, não deixa de dever seu conteúdo expressivo ao material tradicional do qual se distancia. O modernismo, ao não admitir que tem uma dívida com a tradição pelo próprio fato de negá-la, sucumbe à "superstição de elementos originais significantes, que, na realidade, têm origem na história e cujo significado mesmo é histórico" (Diss., 146).

A sentença de Adorno é severa: a postura tecnicizada dos produtores, sua "obsessão com o material" (*ibid.*), além de associá-los involuntariamente à indústria da arte, transforma sua racionalidade numa superstição do simbolismo direto de cores e tonalidades. Não obstante, frustra-se a expectativa de que Adorno irá extrair as conseqüências dessa crítica radical do modernismo, mais precisamente de seu conceito de modernidade. Ele chega a sentir-se compelido a reabilitar as categorias de expressão e de sujeito. Mas isso de maneira alguma chega ao ponto de provocar nele uma revisão de suas próprias afirmações anteriores. Em *Philosophie der Neuen Musik*, afirma a respeito de Webern: "Ele percebia a natureza derivativa, exausta, irrelevante de toda subjetividade, que a música atualmente gostaria de preencher: a insuficiência do próprio sujeito"; e, um pouco mais adiante: "o próprio direito de expressão do sujeito sucumbiu" (PNM). Não menos categóricas, porém, são as afirmações contidas em *Das Altern der Neuen Musik*: "Toda objetividade estética é mediada pela força do sujeito, que leva as coisas a realizarem-se por inteiro" (Diss., 157). Daí se deduz que "os sintomas da debilitação da música nova" podem ser interpretados como sintomas "da desintegração da individualidade" (*ibid.*). Sem dúvida essa contradição não é apenas da teoria; seria melhor dizer-se que a teoria captura alguma coisa da posição aporética do artista moderno. O artista

(11) Neste contexto, não posso permitir-me inexactidões em relação ao conceito de racionalidade estética de Adorno.

está comprometido com uma subjetividade, sob condições perpetuamente desfavoráveis ao desenvolvimento da individualidade.

Os *insights* em relação à debilitação da música nova, tanto quanto sou capaz de ver, não provocaram uma revisão completa da estética de Adorno. O mais próximo disso seria a categoria de *mimese*, que, em sua *Aesthetische Theorie*, assume uma posição importante em contraposição à racionalidade estética. Permanece obscuro, porém, como a mimese se torna efetiva no processo de produção. Isso, por sua vez, depende do fato de que uma teoria da mimese no senso estrito é impossível, visto que Adorno a define como "comportamento arcaico", "uma postura em relação à realidade que se mantém aquém da rígida oposição entre sujeito e objeto" (AT, 169). De fato, algumas formulações da *Aesthetische Theorie* vão ao ponto de subordinar a racionalidade estética à mimese, de modo que o conceito de racionalidade tem muito pouco a ver com o uso que Max Weber faz dele, significando simplesmente a intervenção do artista: "De olhos vendados, a racionalidade estética deve submergir no processo de formação, ao invés de dirigi-lo do exterior, enquanto reflexão sobre a obra de arte" (AT, 175). Mas nem essa forte relativização do conceito de racionalidade estética (Adorno se refere em apenas um lugar a uma "tendência quase racional da arte"; AT, 104) coloca em questão a construção do desenvolvimento da arte, na sociedade burguesa, baseada no conceito weberiano de racionalidade. Nem o teorema do material artístico mais avançado nem o que se poderia chamar de purismo de Adorno (sua recusa a considerar a possibilidade de uma utilização de material trivial) são revistos¹². A presença de um conformismo modernista, para Adorno, não é razão para que se permita a utilização de repertórios de materiais do passado: "Não obstante, o fato de esses quadros radicalmente abstratos poderem ser expostos em galerias sem causar perturbação, não justifica uma restauração do objetivismo, que consola a *priori*, mesmo que, por uma questão de conciliação, escolhamos Che Guevara como objeto" (AT, 315 ss.). Pode-se especular se o ataque (desnecessário) ao movimento estudantil não está simplesmente encobrindo uma debilidade do argumento. Hoje, de qualquer modo, já não ficariam claras as razões pelas quais o neo-realismo deveria ser rejeitado simplesmente porque utiliza um material objetivo, ou a *Estética da Resistência*, de Peter Weiss, porque utiliza técnicas narrativas do romance realista.

Caso se busquem as razões que impedem Adorno de extrair conclusões para sua teoria estética dos *insights* que teve a respeito do declínio do moderno, faz sentido levar-se em consideração o fato de ele pertencer à escola de Schönberg. De fato, em seu ensaio *Musik und Neue Musik*, de 1960, ele tentou resolver o problema com virtuosismo: ali, a debilitação da música nova é reinterpretada no sentido da ascendência de um novo estilo de época (MS, 484). "Seu conceito se debilita porque a seu lado a produção de outros torna-se impossível, torna-se *kitsch*" (*ibid.*, 492). A restrição da música do presente à "variedade que tem um lugar na escola de

(12) Entretanto, particularmente em seus estudos sobre Mahler e Zemlinsky, ele tentou retirar parte da rigidez dogmática da teoria do material mais avançado. "As vezes o vóo daquilo que há de mais progressista em arte é a relíquia do passado que ela arrasta consigo", afirma ele a respeito do "elemento anacrônico" em Mahler (MS, 339). E no ensaio sobre Zemlinsky ele descobre que, a julgar-se por aspectos de perspectivas posteriores, "naquilo que um dia ficou para trás", pode-se verificar que [mostram-se] "mais duradouros do que na [arte] avançada do passado" (MS, 367). Também reconheceu em Mahler a citação do banal (MS, 328).

Schönberg" (MS, 177) não deve, entretanto, ser explicada simplesmente pelo fato de que a estética de Adorno é voltada para a produção. Uma tal interpretação seria muito superficial em relação à afirmação de Adorno, de que formulou a teoria estética do moderno. Há mais coisas por trás desse inegável decisionismo estético do que o dogmatismo de uma escola. Com ele, Adorno procura abolir o perigo do historicismo, "a caótica justaposição de autores de festivais de música, que na mesma era personificam posições historicamente diferentes e cuja coexistência sincrética simplesmente dá continuidade à mixórdia estilística do século XIX" (*ibid.*).

Agora é fácil ver que o decisionismo estético e a justaposição histórica não passam de dois lados da mesma situação histórica enquanto não se conseguir legitimar a opção por uma tradição material específica. Adorno o faz associando o desenvolvimento artístico na sociedade burguesa com o processo de modernização (em sua terminologia: com o esclarecimento [*Aufklärung*]). De maneira alguma a arte deveria tornar-se o refúgio do irracional dentro de um mundo racionalizado. Só quando a arte corresponde tecnicamente ao estado de desenvolvimento das forças produtivas é que ela pode ser, simultaneamente, um instrumento de conhecimento e um potencial para a contradição. "Mas se a arte realmente quisesse abolir a dominação sobre a natureza; se ela equivale a um estado no qual os homens já não exerceriam um domínio através do espírito, então só chega a esse ponto graças à dominação sobre a natureza" (MS, 537). Somos tentados a criticar Adorno por dar mostras de um misticismo da inversão dialética. Na realidade, ele não extrai da dialética do esclarecimento [*Aufklärung*] a conseqüência de que se trata de diminuir a velocidade do processo de modernização. Em vez disso, defende firmemente a idéia da inversão dialética: "em uma sociedade racionalmente organizada, com a escassez [desapareceria] a necessidade de repressão através da organização" (*ibid.*). Hoje em dia seria difícil compartilhar esperanças como essa (raramente emitidas por Adorno), de uma racionalização definitivamente realizada.

O motivo central do decisionismo estético de Adorno continua sendo o medo da regressão. É esse medo que determina, ao mesmo tempo, sua rejeição do vanguardista Stravinsky e do neoclassicismo. Esse medo, compreensível devido à experiência do fascismo, que sabia como canalizar e legitimar os desejos regressivos das massas, despoja o modernismo, porém, de um de seus modos essenciais de expressão. Diderot dera-se conta disso ao escrever: "A poesia deseja algo de monstruoso, bárbaro e selvagem"¹³. A aspiração à regressão é um fenômeno eminentemente moderno, uma reação ao processo de racionalização em desenvolvimento. Essa aspiração não deveria ser vista como um tabu, e sim elaborada. A advertência de Bloch, de que não se deveria abandonar o irracionalismo aos direitistas, readquiriu, hoje em dia, uma urgência extrema.

As reflexões de Adorno sobre a debilitação do modernismo são formuladas na perspectiva da produção; portanto, deveriam ser complemen-

(13) D. Diderot, *Oeuvres Esthétiques*, ed. P. Vermière (Paris, 1959), p. 261.

tadas por um comentário sobre as mudanças ocorridas na área da recepção. É comum observar-se, hoje em dia, entre as pessoas mais jovens, uma maneira de lidar com as obras literárias que, do ponto de vista de Adorno, só poderia ser caracterizada como não intelectual. Refiro-me à renúncia disseminada de toda e qualquer discussão a respeito de forma estética — substituída pela discussão das normas e modelos de comportamento que fundamentam as ações dos personagens retratados. Assim, as questões colocadas em relação à obra não são: como se comunicam a forma estética e o conteúdo da obra? Mas: será que este ou aquele personagem agiu corretamente nessa situação determinada? Qual seria meu comportamento numa situação semelhante? Uma tal atitude na recepção pode ser descartada como inadequada em relação a obras de arte e pode ser considerada um sinal de decadência cultural. Mas também podemos perguntar-nos se uma leitura de um romance realístico que se ocupe principalmente com os procedimentos da técnica narrativa não irá deixar de lado exatamente a realização específica desse romance. Podemos mesmo ir mais longe e perguntar-nos se o romance não se torna primariamente uma obra de arte autônoma, destacada da prática viva de indivíduos, pelo fato de que um discurso particular o caracteriza como tal. O que no início parecia ser uma simples falta de cultura poderia consistir no ponto de partida para uma nova maneira de lidar com obras de arte, uma maneira que ultrapasse a fixação unilateral com a forma e que ao mesmo tempo recoloca a obra em relação com as experiências dos receptores.

Será que essas observações justificam a caracterização da arte do presente como uma arte pós-moderna? Que implicações isso teria? Para responder a essas questões, eu gostaria de fazer uma distinção entre três tipos diferentes de leitura.

1. *A leitura antimoderna*: esta leitura poderia adotar o teorema de Adorno, de que em cada época há apenas um repertório avançado de materiais, e voltá-lo contra Adorno. Os sinais de debilitação da música nova, que ele observou, afastaram-se da música dodecafônica e readotaram a tonalidade, é o que se poderia argumentar. Visto que processos comparáveis de decadência podem ser observados na pintura abstrata e na literatura moderna, nesses casos também se delinea uma volta à objetividade e às formas realísticas de narração. Claro que a validade metafísica já não poderia ser atribuída aos gêneros tradicionalmente normativos, mas esses ocupavam um lugar enquanto meios artísticos. Como Valéry demonstrou repetidamente, as dificuldades colocadas artificialmente (por exemplo, a realização de um esquema poético complicado) agiam como estimulantes para a realização artística. Em suma, seria possível formular uma teoria do pós-modernismo em termos de defesa do novo academicismo e, ao fazê-lo, evocar mais uma vez Adorno, que lamentou a perda das "virtudes pedagógicas do academicismo" (Diss., 155).

O fato de que para Adorno era tão impensável falar numa volta ao academicismo quanto fazer um apelo à moderação (ele diz que "o ideal

do modernismo moderado" é repugnante, Diss., 156) não é adequado para refutar o argumento acima, visto que sua força consiste exatamente no fato de ele se propor (justificadamente, ao que parece) extrair das reflexões de Adorno as conclusões que Adorno eludiu. Além disso, o argumento extraído da crítica que Adorno faz de Lukács, de que as formas realísticas, *enquanto tal*, são afirmativas, já não é convincente, visto que pinturas não figurativas transformaram-se em decoração de suítes executivas e são utilizadas como montagens em capas de revista. Caso não queiramos posicionar-nos a favor de uma crítica política da restauração estética, seremos obrigados a tentar mostrar suas fraquezas através da crítica imanente, pois ela se apóia numa *aporia* que, por outro lado, é típica do neoconservadorismo. Isso porque ela só pode atingir seu próprio ponto de vista (no caso, a volta à tonalidade, à objetividade e às formas literárias tradicionais) através da negação abstrata do modernismo. Mas essa abordagem contradiz sua própria autocompreensão conservadora, que valoriza não novos inícios, mas a preservação e o desenvolvimento. Já que a versão antimoderna do teorema pós-moderno é incapaz de preservar seja o que for do modernismo, passa a contradizer sua autocompreensão conservadora. Esse fato desmascara uma posição polêmica mal acabada, que não tem contribuições a oferecer para a compreensão da possibilidade de arte hoje.

2. *A leitura pluralista*: essa leitura pode ser formulada aproximadamente como se segue: os teóricos do modernismo defenderam a tese objetivamente ilegítima de que só a arte moderna atingira os ápices da época. Com isso, desvalorizavam implícita ou explicitamente todos os movimentos artísticos rivais. O declínio do modernismo mostra a unilateralidade de um conceito de tradição que reconhece, em música, apenas a escola de Schönberg, e, em literatura narrativa, só uns poucos autores, tais como Proust, Kafka, Joyce ou Beckett. Só que a música e a literatura do século XX eram muito mais ricas. As conseqüências dessa posição em relação à atualidade são: não existe material avançado; todos os repertórios históricos de materiais são igualmente disponíveis ao artista. O que importa é a obra individual.

Essa posição tem uma série de argumentos a seu favor. Não pode haver dúvida de que uma construção de tradição tal como a de Adorno é unilateral. Não obstante, não deveríamos esquecer que é a essa unilateralidade que ela deve sua capacidade de tornar as conexões identificáveis. O fato de que hoje, porém, não há material específico que possa ser considerado como historicamente mais progressista é indicado não só pela disposição heterogênea de coisas diferentes, tão desnorteante para os leigos, e que pode ser observada em qualquer exposição local de artes plásticas: é demonstrado basicamente pela intensidade com que alguns dos artistas mais conscienciosos exploram o uso dos mais diversos repertórios de materiais. Algumas águas-fortes de Pit Morell contêm reminiscências de desenhos da Renascença, juntamente com a espontaneidade expressiva das pin-

turas de crianças ou alienados. Werner Hising, por sua vez, pinta ao mesmo tempo miniaturas surrealistas, expressionistas e cubistas, refletindo assim a possibilidade de uma multiplicidade de materiais. Se quiséssemos tentar chegar a alguma conclusão a partir desse fato, seria a de que hoje a apreciação estética deve libertar-se de qualquer vínculo com materiais específicos. Menos do que nunca o material garante antecipadamente o sucesso da obra. O fascínio emanado, com razão, de períodos de desenvolvimento consistente de materiais (no início do cubismo, por exemplo), não deve iludir-nos, no sentido de quereremos transformar esse fascínio no critério supratemporal da apreciação estética.

O reconhecimento da livre disponibilidade de diferentes repertórios de materiais que hoje se verifica tampouco deve cegar-nos para as dificuldades artísticas resultantes nem para a problemática da posição que aqui se denomina pluralista. Ao passo em que Adorno teria considerado quase todas as produções artísticas atuais como sem valor, o "pluralista" corre o risco de reconhecer tudo igualmente, descambando para um ecletismo que gosta de tudo indiscriminadamente. Assim, a arte ameaça transformar-se num complemento insípido da vida cotidiana, ou seja, o que sempre foi, de acordo com as popularizações da estética idealista.

A partir do questionamento do teorema do material mais avançado, em lugar de chegarmos à falsa conclusão de que atualmente tudo é possível, deveríamos insistir nas dificuldades com que as obras defrontam hoje em dia. Se a certeza de que existe uma correspondência entre o material artístico e a época já não existe mais, certeza essa que era a base histórico-filosófica da estética de Adorno, também para o artista que produz, a abundância de possibilidades pode aparecer como arbitrária. Ele não pode neutralizar esse fato rendendo-se a ele: o único meio de que dispõe é a reflexão. Isso pode ser feito de diversas maneiras: através da restrição radical a um determinado material, mas também através da tentativa de utilizar a multiplicidade de possibilidades. A decisão é sempre legitimada só posteriormente, no produto.

3. *Para uma estética contemporânea*: eu gostaria de, explicitamente, não colocar esta terceira leitura sob os auspícios do pós-modernismo, visto que o conceito sugere um final para a era moderna, coisa que não há a menor razão para supor que esteja ocorrendo. Em vez disso, poderíamos afirmar que atualmente toda arte relevante define-se em relação ao modernismo. Se isso é verdade, uma teoria da estética contemporânea tem a tarefa de conceitualizar uma continuidade dialética do modernismo, empenhando-se em afirmar categorias essenciais do modernismo, mas ao mesmo tempo libertando-as de sua rigidez modernista e ressuscitando-as.

A categoria por excelência do modernismo artístico é a forma. Subcategorias tais como recursos artísticos, procedimentos e técnicas convergem para essa categoria. No modernismo, a forma não é algo de predeter-

minado que o artista tem que executar e cuja execução os críticos e o público culto poderiam verificar com maior ou menor exatidão, segundo um cânon de regras fixas. Trata-se sempre de um resultado individual, que a obra representa. A forma tampouco é uma coisa externa ao conteúdo; posiciona-se em relação a ele (é essa a base da interpretação). Essa concepção moderna de forma artística, que se origina na era moderna com a vitória do nominalismo estético, deveria ser insubstituível para nós. Embora possamos imaginar uma obra de arte na qual os elementos individuais sejam intercambiáveis (é possível recortar um pedaço de um quadro de Pollock sem que este sofra uma alteração essencial; numa narração construída parataticamente, trechos individuais dispostos sucessivamente podem ser intercambiados ou mesmo omitidos), seria impossível imaginar uma obra na qual a forma enquanto tal fosse arbitrária. Insubstituível, no caso, significa que no ato de recepção aplicamos um conceito de forma que apreende a forma da obra como particular, necessária dentro de certos limites, e semanticamente interpretável.

Mas "insubstituível" não deve ser confundido com "imutável". A estética do idealismo apreende a obra de arte como uma unidade de forma e conteúdo. "As verdadeiras obras de arte o são precisamente devido ao fato de que sua forma e seu conteúdo mostram-se completamente idênticos", afirma Hegel em sua *Enzyklopaedie* (§ 133; Suplemento). Mas a história não se interrompe com esse postulado de uma unidade de sujeito (forma) e objeto (conteúdo). Em lugar disso, o desenvolvimento da arte na sociedade burguesa esfacelou os elementos idealisticamente fundidos do tipo de obra clássico. O conceito de obra defendido pela estética idealista já era, em si mesmo, uma resposta para o fenômeno moderno da alienação dos indivíduos deles próprios e do mundo. Na obra de arte orgânica, supõe-se que as contradições realmente não resolvidas apareçam como conciliadas. Daí a exigência de uma unidade entre forma e conteúdo, pois essa é a única maneira de gerar uma aparência de conciliação. Agora, na medida em que a sociedade burguesa se desenvolve para formar um sistema sujeito a crises, mas nem por isso menos fechado, o indivíduo passa a sentir-se cada vez mais impotente em relação ao todo social. O artista reage a isso tentando provar, ao menos em seu próprio campo, o primado do sujeito em relação ao preestabelecido. Isso significa, ao mesmo tempo, o primado da forma subjetivamente definida, o primado do desenvolvimento material. O resultado é atingido, em primeiro lugar, na poesia esteticista: a luta pela pureza da forma, que caracterizou a concepção idealista de arte desde suas formulações iniciais, ameaça aniquilar exatamente aquilo que faz valer a pena produzir uma obra, ou seja, o conteúdo. O romance, que é capaz de absorver a plenitude da realidade, durante um longo período demonstra sua resistência à coerção da formalização. Somente com o *nouveau roman*, de Robbe-Grillet, o projeto esteticista de um "livro sobre coisa nenhuma" irá se realizar também nesse gênero. E também nesse

caso verifica-se que a emancipação da matéria como algo dado e inacessível ao controle do sujeito conduz ao vazio.

A primeira resposta (única até hoje apesar de todas as contradições) às tendências desenvolvimentistas da arte na sociedade burguesa é fornecida pelos movimentos vanguardistas históricos. A exigência de uma volta da arte à vida e a abolição da autonomia da arte assinalam a contraposição à tendência que extrapolava a condição de autonomia para o interior da obra. O primado estetizante da forma foi, com isso, substituído pelo primado da expressão. O artista-sujeito se rebela contra a forma, que agora aparece diante dele como algo estranho. Aquilo que tinha o objetivo de subjugar a facticidade do preestabelecido acaba sendo uma coerção que o sujeito se auto-inflige. E contra isso, ele se rebela.

E onde é que nós ficamos, nós que somos ao mesmo tempo os herdeiros do formalismo estético e do protesto de vanguarda contra esse formalismo? A resposta a essa questão torna-se ainda mais difícil devido ao fato de que tivemos que confirmar tanto o declínio do moderno (no sentido de Adorno) quanto o fracasso da crítica da vanguarda em relação à instituição da arte¹⁴. Nem o modernismo nem o ecletismo histórico podem ser considerados projetos adequados para a teoria estética da atualidade. Mas se nos limitarmos a aderir à teoria da modernidade estética, tal como formulada por Adorno, tampouco teremos condições de ver certos fenômenos relevantes da produção artística contemporânea, como por exemplo a *Estética da Resistência*, onde Peter Weiss utiliza as técnicas narrativas do romance realístico do início ao fim. Em lugar de propalar uma ruptura com o modernismo sob a bandeira do pós-moderno, conto com sua continuidade dialética. Isso significa que o modernismo estético também deverá reconhecer como características próprias boa parte do que rejeitou até o momento. Ou seja, chega de tabus em torno de tonalidade, objetividade e formas literárias tradicionais; mas, ao mesmo tempo, é preciso ver com desconfiança tanto esse material como a aparente substancialidade que dele emana. A utilização de repertórios de materiais do passado deve ser reconhecida como um procedimento moderno, mas, ao mesmo tempo, como um procedimento extremamente precário (*Olga na Espreguiçadeira* não é um bom quadro de Picasso). O moderno é mais rico, mais variado, mais contraditório do que aquilo que Adorno apresenta como moderno nos trechos de sua obra onde estabelece fronteiras por temor a uma regressão, como no capítulo dedicado a Stravinsky em *Philosophie der Neuen Musik*. O artista pode confiar no que lhe aparece como uma mediação de expressão, embora esta seja sempre mediada. Visto que se reconhece a força expressiva da pintura de crianças e alienados, não é possível que perdurem quaisquer tabus em relação à regressão. Mas seria um erro acreditar que basta imitar os desenhos desajeitados das crianças da escola primária para produzir bons quadros. A dialética da forma e da expressão deve ser executada como algo de irredutivelmente específico, algo através

(14) Cf., a respeito deste tópico e de outros citados anteriormente, meu livro *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt/M, 1974).

do qual a expressão deixa de significar situação individual para ser experiência social refratada através do sujeito.

Hegel já prognosticava uma atitude de liberdade em relação a formas e objetos para a arte depois do "fim da arte". Essa perspectiva torna-se compulsória no momento em que deixa de existir qualquer sistema de símbolos obrigatório para todos. Quanto à questão de determinar-se um critério para acabar com a má sorte do ecletismo histórico, primeiro seria necessário estabelecer uma distinção entre um manuseio arbitrário de formas do passado e sua indispensável atualização. Em segundo lugar, depois da crítica feita à autonomia da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, uma característica importante da arte significativa deveria ser a reflexão sobre essa condição. Na medida em que essa reflexão se traduz em condutas artísticas, irá encontrar o lugar histórico-filosófico da arte no presente. Se isso for plausível, a obra de Brecht deveria ocupar um lugar dentro da literatura de nosso século, coisa que Adorno não lhe confere.

Do lado da recepção, uma continuação dialética da modernidade significa um empenho no sentido de conjugar a atitude de recepção orientada para a prática viva mencionada acima com uma sensibilidade em relação às realizações específicas da forma, tal como nos foi ensinado pela arte moderna desde o impressionismo e o esteticismo. Embora eu corra o risco de ser mal compreendido, o que quero dizer pode ser caracterizado como a re-semantização da arte. O termo é enganoso porque não recorre ao *apriori* formal da arte. O que Adorno critica como "fetichismo do material" num modernismo conseqüente em suas tendências racionais tem sua contrapartida, do lado da recepção, na pressurosa acolhida de qualquer tela pintada monocromaticamente como um extraordinário acontecimento artístico. Para que isso não ocorra, é preciso enfatizar a dimensão semântica da obra de arte.

Para encerrar, permitam-me retomar o conceito de "pós-modernismo". É possível que a problemática do conceito possa delinear-se com a maior presteza possível se considerarmos que ele é, ao mesmo tempo, muito amplo e muito estreito. Muito amplo porque relega ao passado o conceito moderno de forma, um conceito para nós insubstituível. Muito estreito porque restringe a questão da arte contemporânea a uma questão de decisão em torno do material. Só que isso não é permissível, visto que as mudanças que vêm se delineando atualmente são, ao mesmo tempo, mudanças exatamente na maneira de lidar com a arte. Se a exigência formulada pelos movimentos de vanguarda, no sentido de que se abolisse a separação entre arte e vida, embora tenha fracassado, continua, tal como antes, a definir a situação da arte de hoje em dia, temos um paradoxo no sentido mais estrito da palavra: se a exigência vanguardista de abolir essa separação for factível, isso será o fim da arte. Caso se abandone essa exigência, ou seja, se a separação entre arte e vida for aceita como uma questão de fato, também será o fim da arte.

Peter Bürger é um dos principais teóricos da cultura da República Federal da Alemanha, autor, entre outros livros, de *Theorie der Avantgarde e Zur Kritik der Idealistischen Aesthetik*. Desde 1971 é professor de Teoria Literária na Universidade de Bremen.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 20, março de 1988
pp. 81-95
