

# EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E AGIR COMUNICATIVO

EM TORNO DE HABERMAS E A ESTÉTICA

Claude Amey

Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro

## A tese

Este artigo foi publicado  
em *Futur Antérieur*, nº 2.

Num discurso de 1980, pronunciado por ocasião do Prêmio Adorno, que a cidade de Frankfurt lhe concedia<sup>1</sup>, Habermas aborda a estética do ponto de vista de sua autonomização, ou seja, do abandono progressivo de suas tutelas extra-estéticas, até o ponto em que as vanguardas de nosso século se liberam de qualquer referência (p. 951). Desde então a filiação da arte não é senão a de uma atualidade a outra *atualidade*: expulsa para o passado pela atualidade surgida do presente conforme a dinâmica do novo, e que resulta de uma oposição abstrata ao processo histórico. A condição de existência da arte moderna é assim o sobrelance permanente, amparado pela consciência de uma irreconciliação que culmina necessariamente no isolamento de uma esfera autônoma inacessível (p. 961). Daí o fracasso das vanguardas. Esta não é uma posição isolada e — notadamente na Alemanha, já há uns quinze anos, com H.R. Jauss, J. Habermas, A. Wellmer — ela postula como proposta de superação da estética negativa de Adorno uma reativação da comunicação entre as obras de arte e sua recepção cotidiana.

(1) "La Modernité: un Projet Inachevé", *Critique*, nº 413, out. 1981.

No que diz respeito a Habermas, sua percepção da arte moderna decorre diretamente de sua teoria crítica da sociedade, registrada notadamente na suma que constitui a *Teoria do Agir Comunicativo*<sup>2</sup>. Pensar a arte na ordem de sua autonomização é pensá-la no âmbito da diferenciação social e do desaparecimento dos princípios integradores das práticas na comunidade (imagens religiosas ou míticas do mundo). Na sociedade moderna o conjunto das esferas de atividade tende a se autonomizar em subsistemas racionalizados segundo um fim (economia, Estado, direito), e em esferas de valores (ciência, moral, arte) que, separados de um contexto normativo unificante, impõem ao mundo vivido em que estão si-

(2) *Théorie de l'Agir Communicationnel*, Fayard, 1987, 2 tomos.

tuados a forma de sua legalidade, ou seja, de ele próprio ser apenas um subsistema, árido, entre outros; daí subsistemas e esferas isoladas formarem juntos um tecido sócio-cultural caracterizado por sua perda de sentido (Max Weber) (t. I, p. 255; t. II, p. 168).

Tal separação dos subsistemas e esferas que reifica o potencial cultural — criativo, comunicativo — do mundo vivido é o que, de Marx a Adorno, passando por Max Weber, Lukács e Habermas, contribui acima de tudo para a caracterização da modernidade. O que a teoria de Habermas apresenta — e que representa uma mudança de paradigma — é uma reinterpretação do mundo vivido, na perspectiva de uma racionalidade comunicativa fundada sobre a linguagem comum como meio de uma intercompreensão refletida. Ele critica em Marx o fato de perceber a unidade sistema/mundo vivido como uma "totalidade ética cindida", que comportaria necessariamente em sua dinâmica o deterioramento das esferas autonomizadas e a re-totalização revolucionária da sociedade; Marx não apreende suficientemente a diferenciação do mundo vivido como estrutura racionalizante cujos próprios níveis de separação e de desenvolvimento intrínseco para cada esfera conteriam em si a possibilidade de uma racionalidade comunicativa susceptível de ultrapassar a colonização-reificação do mundo vivido em direção de novas formas de regulação (t. II, pp. 373 ss.). Critica em Weber o fato de perceber, de modo por demais unilateral, a subordinação, à economia e ao Estado, das orientações racionais em relação a fins, e de não levar suficientemente em conta os critérios de valor universais contidos no sentido próprio de cada esfera de valor (t. I, pp. 259 ss.). Critica em Adorno — que, como sabemos, fez um uso teórico pertinente da reificação da sociedade moderna — uma generalização apresada e definitiva da reificação das consciências fundada sobre as perpetrções da razão instrumental (Adorno-Horkheimer), e não levar em conta o saber intersubjetivo (p. 390) investido no agir comunicativo do mundo vivido enquanto sede de uma resistência à petrificação social (p. 366).

O mesmo postulado se encontra nos três casos: se a autonomização-racionalização das esferas sociais culmina na diluição do sentido, da criatividade, da liberdade, e se solidifica na reificação, isto não é um fim último. O saber interno de cada esfera imersa no mundo vivido, certamente problemático quanto a sua racionalidade comunicativa, mas cuja capacidade de interação subjetiva existe (t. I, pp. 262, 348), é, nessa condição, portador dos valores emancipatórios no âmbito preconizado pela *Aufklärung*.

Partindo desse postulado, Habermas pensa que as orientações de ação das esferas de valores, dentre as quais as ações "estético-expressivas", não "devem ser autônomas até tornarem-se ordens de vida antagonistas, a ponto de superar a capacidade média de integração do sistema de personalidade e de conduzir a conflitos crônicos entre estilos de vida" (t. I, p. 256); ele pensa que a prática cotidiana reificada não pode "ser salva pela relação que ela estabeleceria com *uma* das esferas culturais previamente abertas por um ato de violência". A partir do que o excesso de personali-

dade, os "atos públicos espetaculares de terroristas individuais..." — os dos surrealistas, por exemplo —, não passam de "falsas superações" da arte devidas aos "desvios" da modernidade (p. 963). Assim, o remédio que Habermas propõe para escapar das aporias da modernidade, conservando ao mesmo tempo o projeto no intuito de cumpri-lo, está, para a experiência estética, no fato de "uma história individual ou incorporada numa forma de vida coletiva encarregar-se dela"<sup>3</sup>; o que supõe a um só tempo o entrelaçamento da experiência estética com as formas institucionais e com a racionalidade intersubjetiva do mundo vivido. A arte pode, com isso, intervir nos "procedimentos cognitivos e nas expectativas normativas" e agir sobre suas inter-relações. Tratar-se-ia, sem renunciar, é (mais do que) óbvio, à autonomia da experiência estética, de preconizar a apropriação da cultura dos "experts" na perspectiva comunicativa da comunidade, e de dar assim prosseguimento ao projeto inacabado da emancipação democrática.

(3) *Critique*, n° 413, p. 964.

Polemicamente falando, poderíamos responder a Habermas que ele não diferencia a legalidade própria à esfera estética da legalidade das esferas com finalidade prática, e que, fustigando os excessos de personalidade, ele dá margem ao conservantismo que denuncia nos adeptos do pós-modernismo; além disso, quando sugere subordinar os possíveis estéticos à construção do consenso requerido pelo projeto democrático, ele pede aos artistas garantias para um produto cujo frescor, no mínimo, não está garantido, e sequer o consumo. Porém a teoria de Habermas vale mais do que um ajuste polêmico.

O que prejudica essencialmente sua tese estética é que, no âmbito da autonomização dos subsistemas sociais e das esferas de valor, a experiência estética não tem com o processo de racionalização a mesma relação que as outras esferas. À medida que a arte ganha autonomia, ela tende a escapar aos fins práticos que regem a racionalidade das outras esferas no concerto da racionalização geral; ela se autonomiza na falta de e contra, e não com e a favor, e essas esferas (economia, direito, Estado, moral), ao longo da história, cada uma a seu modo, empenharam-se para sufocar suas inclinações desviantes na ordem de interesses normativos — talvez seja com a ciência que ela tenha maior similaridade de condição...

Podemos observar tal fenômeno se consideramos a autonomização artística em seus primórdios, no momento em que a Grécia antiga passa da sociedade gentílica à cidade clássica. Quando, conforme a evolução das forças produtivas, das riquezas, das guerras, da propriedade privada etc, a arte ("as artes", dizia-se, na Poética de Aristóteles) pôde ser nomeada como tal ao fixar os termos de sua própria legalidade, foi o fim da "identidade absoluta da participação sagrada"<sup>4</sup> na reprodução mítica da autoridade ancestral, e seu ritual onde o mito e a vida social não se distinguiam. O chefe do genos (linhagem), a quem cabia a narrativa ritual (epos), conta doravante suas próprias aventuras; não que o mito tenha sido esquecido, mas seus deuses ou heróis são relegados à posição de protetores e de juízes. O epos, de narrativa mítica fundadora do poder, tornava-se narrativa

(4) Perniola, Mario, *L'Aliénation Artistique*, UGE 10/18, 1977, p. 100.

legitimadora, deixando a ordem da participação pela ordem da significação (ideologia).

É desse corte que nasce o processo de autonomização estética; a narrativa não é mais a palavra ritual, que se confunde com o conteúdo do mito e é idêntica ao poder comunitário; ela ganha a forma de uma *mimesis*; o *imitador* de uma ação (a do chefe do *genos* ou do *basileus*) separada do corpo da comunidade, e dissociada da narrativa enquanto tal, tornando-se seu referente, que ela integra como *imitado*. A seguir a narrativa será objeto de uma instituição independente, o aedo, que dispõe de uma certa latitude de interpretação; mas não é ainda o autor nominal de uma narrativa fixa, ou seja, a epopéia homérica, fase expansiva de uma legalidade estética intrínseca, antes da tragédia...

Por conseguinte, esse grau de autonomia implica uma dupla cisão: entre a arte, que delineia seu território de criação no âmago do mundo vivido, e o povo, que não é mais senão seu destinatário; e, além disso, no próprio interior da obra (signo), entre o imitante (significante) e o imitado (significado), próprios da representação mimética — posto que o significado é sempre a um só tempo homogêneo e heterogêneo ao signo: no mesmo movimento em que ele aponta o fora ele se separa dele, prendendo-se a um significante cuja independência contém em si uma virtualidade de expansão infinita, como a arte moderna irá mostrar. Em suma, a obra assim cindida se abre aos quatro cantos, tanto ao mal quanto ao bem. Sob o signo do *pharmakon* a arte será a ambivalência simbolizada; ao mesmo tempo remédio, filtro, mas também veneno — aberta aos excessos de personalidade... Platão não se enganou quando só aceitou em sua cidade ideal a "narrativa simples", conforme as "formas prescritas desde a origem, que se atêm a uma única harmonia" e só está "sujeita a ligeiras mudanças"<sup>5</sup>, rejeitando a "narrativa imitativa", que deixa entrar a dialogia de vozes diversificadas e contrárias.

(5) Platão, *La République*, Gonthier, Méditation, 1966, pp. 87 ss.

Dito de outra maneira, no próprio movimento através do qual a arte torna-se autônoma, ela abre sua matriz simbólica para a fecundação e confere o efeito de sentido às aporias do mundo, a suas divisões, suas difrações, a suas fantasias e desejos, a seus recalques e resíduos. Ela é a parte maldita. Contrariamente às esferas cuja autonomia é a condição da conexão eficiente delas com a racionalidade social, a arte, ao se autonomizar, se defasa e se opõe a esta; e sua autonomização — a própria racionalidade que a estrutura — é a condição de sua resistência aos poderes. Não faltam exemplos na história que mostram os esforços das diversas esferas (o mercado, as leis, a política) para subjugar a experiência estética, seja por prescrição, seleção ou coerção. A história das artes é incessantemente esta dialética transgressão/repressão, onde a experiência estética lustra as letras de seu nome próprio.

## Modernidade

A era moderna clarifica, de certo modo, a postura da esfera estética; *grosso modo*, ela se dicotomiza: por um lado a arte é penetrada pela valorização econômica e as obras se adaptam ao gosto dissolvente, e depois à recepção consensual do consumo; por outro, ela abandona os condicionamentos oficiais, viola as normas majoritárias e se livra de suas tutelas (teleológicas, ideológicas, canônicas). Ela organiza sua autonomia produzindo as regras de competências capazes de assegurar vitalidade à sua ameaçada existência. Assim sendo, Habermas tem razão ao entender a história da arte como a história de sua autonomização. Ele não vê, porém, que sua racionalização, contrariamente às outras esferas cuja finalidade está de acordo com a ordem da prática social, é a de uma exclusão, de uma ferida, e que ela está mais fadada a nutrir seu déficit do que a aguçar sua eficiência. Assim, o que vale a pena ser discutido é a relação que a autonomização-racionalização da experiência estética mantém e é suscetível de manter com o mundo vivido.

Habermas considera a arte do ponto de vista extra-estético da intercompreensão linguística, enquanto outro adepto da estética comunicativa, H.R. Jauss, quer restituir a essa experiência seu caráter de *fruição* comunicável adquirido no curso da história. A ambivalência do "belo", que atravessou a arte e suas teorias, de Platão (inteligível/sensível) até a modernidade, encontrou na arte moderna uma solução que a fez descer ao nível da matéria por seu caráter de "experiência sensível"<sup>6</sup>, a qual determinou e substancializou seu próprio curso, relegando para o nível de valores idealistas a tríade Idéia-beleza-natureza. É a "atitude de fruição" (p. 125), que funda a possibilidade da experiência estética e é por ela implicada, que é necessário retomar como objeto da teoria estética. A fruição é incontestavelmente um dos parâmetros incontornáveis da estética, principalmente desde a metade do século XIX, quando a arte renunciou à função cognitiva que tinha ainda para Goethe — mesmo se o conhecimento estético devia ser superior ao conhecimento conceitual. O princípio de fruição tem, portanto, algo de consubstancial com a autonomização da esfera estética. Entretanto, fruição e fruição estética devem ser distinguidas; Kant já se empenhara em teorizar a diferença delas: a faculdade de juízo estético não tem nenhuma relação imediata com o "prazer de fruição", ao qual ele liga o agradável, que é apenas uma sensação, logo, quantitativo, enquanto o juízo sobre o belo é qualitativo e resulta do prazer reflexivo<sup>7</sup>. No âmbito da modernidade, a fruição estética é mais precisamente considerada no duplo movimento imperativo da liberação das energias pulsionais e da racionalização inerente à experiência da arte enquanto experiência autônoma.

A fruição estética certamente não esperou a arte moderna, mas foi aí que ela conquistou seu título de princípio e suas intensidades brutas. Podemos desde então conceber uma especificidade da fruição estética ima-

(6) Jauss, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Gallimard, 1988, p. 137.

(7) Kant, *Critique de la Faculté de Juger*, Vrin, 1984, pp. 104, 137.

nente à arte da modernidade. As separações internas da sociedade capitalista, entre o trabalho social produtor de valor e a criação improdutiva, entre o indivíduo formalmente soberano e o sistema racionalizado que mutila sua liberdade e usurpa sua subjetividade pela objetivação social etc., engendraram, notadamente nas práticas culturais, uma energética — implícita e explícita — da fruição como retorno do recaiado. À equivalência abstrata da troca, ao inapreensível da lei, à mentira do progresso emancipador, à razão instrumentalizada, às finalidades utilitárias, a experiência estética respondia pelo exercício do inútil, pela efusão sensorial, pelo instante autêntico, pela fruição da transgressão, pela produção do singular não reiterável. A identidade do sujeito e do objeto negada à prática social arriscava-se na aparência do objeto estético, num querer-ser às vezes esquizofrênico, mas infinitamente sintomático em seus excessos. A experiência estética moderna é o outro invertido da lei, o sentido absoluto e a-histórico. Toda a arte moderna é, de certo modo, feita disso. E, se for preciso prevenir certo terrorismo — desesperado<sup>8</sup> — das energias libidinais sobre o sentido, pois a fruição estética não pode se satisfazer com a indiferenciação das intensidades factuais, isso não justifica que se tratem as intempetividades das vanguardas como desvarios, ao invés de compreendê-las em função de sua inserção na normalidade banalizadora do mundo vivido.

No entanto é verdade que a experiência estética não pode fazer da fruição um paradigma exclusivo, porque, como pensa Marcuse, a fruição sensível não precisa expressamente da arte, e porque, quando ela se investe na arte, é porque a resistência desta às corrosões da sociedade burguesa passa pela racionalização de um artefato que a inscreve mais estrategicamente no sentido. É também um aspecto da arte moderna que sua identidade, mesmo se sempre questionada pelo *ready-made* de Duchamp, pelo dadaísmo, surrealismo etc., não seja banhada pela "perda de si" nietzschiana. A negatividade da estética, sua rejeição da reificação social, passa pela consciência de si de seu *status* genérico e do sentido de sua prática específica. E se a experiência estética não é mais compreendida como a transcrição de um sentido previamente elaborado, e sim como um lugar de sua produção, nem por isso ela é concebida como uma irrupção somática; de Flaubert a Joyce, de Van Gogh a Pollock, passando por Proust, Faulkner, Matisse etc., o *gestus* artístico tem o sentido de uma posição na arte e relativo à Arte, a seu conceito. Nunca houve arte moderna que não fosse por si situada, horizontal e verticalmente. Reavaliada através dessa rede de legalidades próprias, a experiência estética contemporânea deve ser entendida como estando no cruzamento de uma fruição criadora total e da consciência de si reflexiva do agir e da condição da arte.

(8) Lyotard diz de *L'Economie Libidinale* que ele é um "livro desesperado", ver *Les Cahiers de Philosophie*, N° 5, primavera de 1988.

## Comunicatividade

Do mesmo modo que, já há uns quinze anos, se afirma uma superação da filosofia do sujeito em direção a uma teoria comunicativa (Appel, Habermas, Wellmer...), desenvolve-se em estética uma tendência comunicativa contra a negatividade de certa arte e da *Teoria Estética* da in-comunicabilidade de Adorno. Sob o triplo regime da produção (*poiesis*), da percepção (*aisthesis*) e da comunicação (*catharsis*), Jauss elaborou uma concepção da arte que segue tal direção. Como *poiesis* a arte é a emancipação na qual o poder do artista é o de criar fora da representação — Idéia, natureza — um mundo onde compreender e "construir" dependem da mesma operação; como *aisthesis* ela é desconceitualização do mundo, visão autônoma livre do *déjà vu* (da anamnese), deve restituir a percepção sensível e ter um efeito crítico sobre a linguagem, seus automatismos e funcionalidade social, mantendo presente uma totalidade que a arte está em situação privilegiada de fazer aparecer; como *catharsis* — que é a instância estética onde as duas outras devem culminar — a arte deve restaurar sua função comunicativa, isto é, a que se abre não apenas para a experiência de si, como também do outro; esta deve encontrar a identificação espontânea e prazerosa, não se ater à mera reflexividade (Adorno) e desembocar na ação simbólica orientada para a solidariedade; a arte pode agir sobre a sociedade e ter efeitos criadores de normas. Já não se trataria de identificação admirativa ou purificadora, e sim simpática, e até mesmo crítica ou irônica.

Tal concepção tem a mesma lógica do consenso (Jauss, p. 155) que a de Habermas. É, na verdade, bem sedutora, e quem a *priori* não aderiria ao projeto de uma experiência estética que integrasse o outro e tivesse influência na comunidade? Porém, se olharmos mais de perto, ela é extremamente castradora. Polemicamente, poderíamos retorquir a Jauss o que Brecht retorquia a Lukács quando este prescrevia a necessidade de a arte refletir a totalidade social: você nos diz que seria preciso fazer as coisas de tal maneira sem nos dizer onde poderíamos comprar tudo o que é preciso para conseguirmos fazê-lo. Com efeito, o que Jauss e Habermas etc. preconizam supõe condições que a arte não pode produzir; no máximo ela pode prefigurá-las; mas seria então, precisamente, sem se conformar de antemão a elas. A estética comunicativa é uma moção de princípio que seria estúpido, elitista, não subscrever; mas, precisamente, ela só reside em princípios.

A questão deveria ser: o que quer dizer comunicar, no plano estético, tanto no sentido de Jauss, como no de Habermas, num contexto social onde os jogos de linguagem (no sentido mais amplo) são pegos no invólucro de socioletos ligados a racionalidades funcionais de esferas (institucionais, profissionais ou de valores) fortemente circunscritas e conectadas umas às outras por uma metalinguagem comunicativa feita de unidades culturais formatadas e tornadas assépticas pelo compromisso con-

sensual? É aliás sintomático que as resistências susceptíveis de atravessar essa opacidade sejam concebidas por Habermas no nível quase residual da racionalidade linguística do mundo vivido; a conversa intersubjetiva cotidiana não pode efetivamente ser reduzida a ponto de não deixar nenhum espaço de respiração. Mais diretamente, porém: o que quer dizer comunicar esteticamente, numa sociedade tão estratificada culturalmente quanto a nossa, que registra uma defasagem de um século entre os códigos de leitura vigentes para o grande público, e as novas regras de leitura produzidas pela arte moderna (em pintura, notadamente, podemos estimar que a recepção atual ainda está chegando no Impressionismo)?

Se se trata de avaliar o efeito comunicativo de uma obra em sua audiência ou irradiação, Malevitch, Duchamp, os surrealistas, Joyce, Beckett etc. (que romperam com aquilo que Habermas chama de "capacidade média de integração do sistema de personalidade") não comunicam significativamente menos que Chagall, Brecht, Malraux, Camus, reputados mais acessíveis, apesar de suas inovações. Se for exato, convém então avaliar de um modo diferente da recepção quantificável, senão seria preciso admitir que o grau ótimo de comunicação é alcançado pela arte de massa ou de consumo. Ela não estaria, então, no contrato efetivo, social, feito entre a obra e sua percepção, e sim na potencialidade de significação que a obra é susceptível de conter em si, geralmente comensurável por seu grau de "realismo" — segundo Brecht: na demonstração das contradições sócio-humanas, e no colocar o espectador em postura crítica; segundo Lukács, na coerência de um conteúdo determinado intimado a dar conta da totalidade daquelas, e que tenderia a reduzir a defasagem entre produção e recepção estéticas. É preciso, portanto, se render à evidência: mesmo aderindo ao ponto de vista jaussiano de um "efeito sobre a sociedade", ou habermasiano de convivência estratégica, nada pode indicar seriamente que o "realismo" (no sentido de: que torna o real legível — sentido evidentemente ambíguo...) seja mais susceptível de obter as condições de possibilidade desse efeito que o teatro do absurdo, o *nouveau roman* ou o expressionismo abstrato americano etc. Parâmetros demais entram em jogo na virtualidade de comunicação de uma obra de arte, para que seu estabelecimento seja apenas adjudicado; o que é insuficiente para prescrever um dever-ser.

Quanto à hipótese de "identificação simpática", feita por Jauss, que supõe uma coincidência entre os horizontes de expectativa estética da produção e de sua recepção, ela existe, num nível minoritário, local, é certo — sem o que não haveria arte —, e até mesmo com as obras mais negativas. Ela é da ordem do "sentimento estético", ou seja: nem esquecida do *status* de seu objeto, nem apenas conceitual; ela pertence à fruição "reflexionante", próxima, provavelmente, do prazer desinteressado de Kant, ou da afinidade. Mas isso não pode responder à questão de Jauss ou de Habermas; eles querem restaurar a função comunicativa da arte segundo as categorias de "exemplaridade e de consenso aberto" (Jauss, p. 157), para "fundar um novo esquema de práxis social" (p. 154). Não se trata



de uma comunicação minoritária de *experts*, tampouco, é claro, do consenso fechado da comunicação de massa. Resta que uma tal comunicação estética — nem de especialista, nem de consumidor — só existe por falta, na idéia, fora das condições concretas da experiência estética.

Mesmo quando Jauss pede a contribuição de Kant, ele não faz mais que corroborar esse idealismo; ele cita: "O juízo de gosto não *postula* a adesão de todos (só um juízo lógico universal pode fazê-lo, pois pode apresentar razões); ele não faz mais que *atribuir* a cada um tal adesão como um caso da regra cuja confirmação ele espera do acordo dos outros, e não de conceitos" (Jauss, p. 154; Kant, p. 60). Não podemos deixar de concordar, pois, justamente, não se trata da experiência estética efetiva; Kant diz que o senso comum, pressuposto pela adesão universal, "não pode estar fundado sobre a experiência"; ele contém, certamente, uma obrigação que funda o juízo de gosto como "exemplar", mas sobre uma "simples norma ideal" (p. 79). Jauss tem razão de se apoiar em Kant na medida em que ele só preconiza uma adesão universal pelo acordo atribuído ao outro; mas ele se engana também, pois Kant não faz disso, e com razão, senão um princípio de atribuição. Procedimento legítimo enquanto adjuízo estético, mas cujo imperativo subjetivo não pode convir à comunicação solidária — a *catharsis* —, que Jauss deseja e que implica uma orientação da arte, um tipo de obras adequadas, "feitas para", enquanto para Kant o imperativo pode ser sustentado para qualquer obra acessível ou inacessível ao público.

Retornamos, pois, ao ponto central: contra uma arte da negatividade, Jauss, Habermas etc. sugerem uma arte do dever-ser solidário. Ora, o que está fundamentalmente em causa é que, na modernidade, os três momentos totalizantes, *poiesis*, *aisthesis*, *catharsis*, estão objetivamente separados. Logo, diante da argumentação deles — afinal bem próxima, no espírito, daquele "esforço da forma" a que o Lukács marxista conclamava os artistas — a questão da comunicabilidade deveria ser reformulada da seguinte maneira: será que o sistema sócio-cultural que estrutura o mundo vivido é tal que a experiência estética, desejada pela estética comunicativa, possa ser plenamente conduzida para integrar a condição que lhe é feita por esse próprio sistema, ou seja, sem sacrificar essa própria experiência? A resposta depende da análise que se faz conjuntamente da formação social e da arte moderna.

## Negatividade

A resposta de Adorno é do maior interesse — mesmo se se trata de reinterpretá-la à luz das mudanças sócio-culturais que ocorrem desde os anos 70, as quais motivam, justamente, a estética comunicativa. O próprio fato de Adorno fazer sua filosofia culminar numa teoria estética é testemunha do *status* que ele confere à arte e à natureza da sociedade em

que ela é produzida. A própria filosofia, que só se mantém viva por não ter se realizado na história, não consegue resolver numa identidade do conceito o subjetivo e o objetivo; ela deve tornar-se *mimesis*. Porém é a arte que está melhor situada para realizar esse para-além do conceito. É recusando a reconciliação, testemunhando o irreconciliado, o não-idêntico, o singular, que a arte pode apresentar a reconciliação<sup>9</sup> na inflexibilidade e na coerência de sua própria aparência (p. 181).

(9) Adorno, Theodor, *Théorie Esthétique*, Klincksieck, p. 234.

É portanto na desagregação petrificada do mundo, que desde antes de Auschwitz fez a existência perder seu sentido, que a teoria da *mimesis* adorniana se enraíza. As relações sociais, definidas pela valorização econômica, expulsaram, baniram (p. 333) a arte da eficiência social, e a experiência estética, desprovida de qualquer ressonância popular, só pode levar ao extremo sua autonomia para preservar sua existência no rudimento mimético "que representa a vida intacta no meio da vida mutilada" (p. 160). A arte só pode assim integrar à sua forma simbólica a morte que a ameaça, tornando-se semelhante àquilo a que resiste (p. 180). A sociedade reifica demasiado bem tudo o que toca para que a arte possa se separar dela e comunicar com ela do ponto de vista de uma exterioridade. Comunicar seria para a arte dissolver-se na racionalidade instrumental, inscrever-se no útil e participar, portanto, da troca mercantil; a fórmula adorniana é bem conhecida: "A comunicação é, com efeito, a adaptação do espírito ao útil, através da qual ele se insere na categoria das mercadorias, e o que hoje em dia chamam de *sentido* participa dessa monstruosidade" (p. 104); comunicar seria portanto determinar-se "por outra coisa" (p. 153), tornar-se pasto para os atentados da comunicação administrada. É melhor que a arte se feche e se coisifique em sua aparência, pois, "se ela não se reifica, ela se torna mercadoria" (p. 300). Ela não deve tentar apresentar, ela se auto-apresenta: há-arte, forma presente do desencantamento, cujo conteúdo de verdade expõe a impotência e igualmente a reconciliação impensável (p. 207). Assim a arte só pode comunicar o in-comunicável (p. 14).

Adorno compreendeu que a autonomia da experiência estética não é apenas um arrancar a arte da coerção social, de sua racionalidade, para sua liberdade, mas também o sintoma de seu "desterro social" e que com isso ela "degrada-se em fato social..." (p. 333). É o caráter duplo da arte, duplamente negativa, autônoma e fato social, que se tornou um conflito absoluto na modernidade, que é pano de fundo da análise estética de Adorno e torna sua epistemologia paradoxal tão profundamente colada no real... É claro que podemos pensar que a teoria adorniana não sai do seio da filosofia do sujeito e de sua série de categorias, notadamente do preceito da objetivação do espírito na obra. Talvez seja verdade, e é sem dúvida daí que vem sua subestimação da obra como texto (conjunto organizado), e sua fetichização da obra como totalidade reconciliada e finitude. Daí sua dificuldade de integrar a seu juízo as vanguardas e certas formas de arte contemporânea.

Mas essa falha é muito menos passível de crítica se a compararmos com a racionalidade comunicativa de Habermas. Não que se trate de negar a superação que o princípio do agir comunicativo constitui em relação à filosofia do sujeito. Porém, mais uma vez, não é tão facilmente aplicável à esfera estética. Sequer no plano estrutural (como sistema de modalização secundária — I. Lotman), a arte se move no ciclo da intercompreensão fundada na "linguagem comum", e tampouco numa racionalidade intersubjetiva. Porém, sobretudo na modernidade, a falha adorna-na pode ser uma qualidade, ou ao menos se explicar em sua persistência. Numa época de apoteose da autonomização artística, a experiência estética escapou da linguagem como fundo comum codificado, exatamente como precisa escapar da troca mercantil, para se reificar conforme sua própria lógica. Também em Adorno, o pressuposto do sujeito não é apenas uma sequela filosófica, mas talvez o que resta ao sujeito reduzido à sua realização num contexto de incomunicação. Para conservar um sentido e produzir vida, a experiência estética não é forçada a escapar da rede socializada da linguagem? É porque a linguagem "comum" é comunicação que Habermas vê nela o momento de um desprendimento dos invólucros da reificação; é pela mesma razão que Adorno substitui a linguagem pela *mimesis*: "A substância da expressão é o caráter de linguagem da arte, fundamentalmente diferente da linguagem enquanto meio da arte. [...] A nova arte esforça-se para transformar a linguagem comunicativa em linguagem mimética". E vai mais além: "A verdadeira linguagem da arte é sem linguagem. Esse momento em que ela é privada da linguagem vem antes da significação do poema" (p. 153). Ao negar tal dimensão da arte, semiótica e sociologicamente, arrisca-se a recair nos estereótipos do gênero do "expressivo" ou do "autêntico" — termos que, além do mais, Habermas concede curiosamente, por inadvertência em relação à especificidade estética, a uma filosofia do sujeito, mas que seria encerrada numa ética própria para prevenir os excessos de personalidade. Habermas reverteu certamente o paradigma, mas ele conserva os medos de Platão: essa "desmedida", essas derivas da arte que salta por cima do significante para navegar ao sabor de suas forças produtivas.

Não é porque a arte não é o centro dos interesses teóricos de Habermas que não há estética habermasiana, e sim porque não pode haver uma enquanto a superação dos sobrelances modernistas for concebida como seu rebaixamento à intercompreensão linguística, onde ela faria o sacrifício sem ritual daquilo que é o mais autônomo em sua autonomia: seus excessos de autonomia. Adorno fornece muito mais parâmetros para compreender tais excessos, tanto como condição da inventividade requerida, quanto como ferida social que ela precisa alimentar para exibir a agressividade normalizada do lado de fora. Nesse sentido, a teoria estética de Adorno é certamente o explícito — pelo menos de boa parte — da prática artística moderna — e isso até Andy Warhol, que seria o ponto último e o mais recente da *mimesis*; ainda que seu modo mimético seja menos da ordem do desencantamento do que do regozijo pós-moderno...

É certo que a estética adorniana peca em alguns lugares, e não somente acerca de uma evolução pós-moderna ulterior à publicação da Teoria Estética (1970), mas já em relação a certas experiências da vanguarda histórica e até mesmo da action painting, para não ir mais além. É certamente verdade, como pensa P. Bürger, que, para preservar um lugar último de recusa e de verdade, Adorno tende a perpetuar a categoria tradicional de obra de arte racionalmente construída<sup>10</sup>, conforme uma metafísica do espírito e da realização — hegeliana — do sujeito; enquanto, em parte, as vanguardas (dadaísmo, surrealismo, início do futurismo russo), pretenderam pôr fim à harmonização artefactual das dissonâncias, denunciando a arte genérica até em sua autonomia, fazendo romper seus limites numa confusão anárquica com a existência e no impulso de um querer "mudar a vida", em ressonância com as esperanças de uma revolução social. Bürger tem provavelmente razão de fazer a distinção entre modernidade e vanguarda. Não é somente Habermas que teme os sobrelances no fluxo do modernismo; Adorno teme que com o estouro da mônada artística a arte se dissolva no indiferenciado simbólico e que haja consagração de sua perda.

(10) "L'Anti-avant-gardisme dans l'Esthétique d'Adorno", *Revue d'Esthétique*, n° 8, 1985, pp. 87 ss.

Há, de certo ponto de vista, duas atitudes um pouco conservadoras: uma em prol de uma comunicabilidade que se basta com critérios redutores (expressividade, autenticidade e intervenção "nas interpretações cognitivas e nas expectativas normativas"); a outra, conservando categorias clássicas de objetivação e de "obra de arte". Porém, não é tanto a teoria habermasiana que interroga, ela está, de certo modo, afastada demais do problema; ela prescreve à arte, do exterior, do mundo vivido, sua conduta racional: um dever-ser que faz pouco caso das condições de possibilidade da experiência estética no contexto social contemporâneo. A atitude de Adorno interroga mais, por ser justamente pertinente acerca de tais condições de possibilidade; ele considera a arte por aquilo que ela é, e substitui o imperativo do dever-fazer pela hipótese do poder-ser. Ora, essa diferença de paradigma é a tradução de uma oposição quase diametral quanto à apreciação das condições sócio-culturais da experiência estética. Enquanto Habermas delineia o consenso que torna válidos os valores universais da emancipação, quer ligar a arte a esse universo de acordos majoritários, Adorno quer salvar da petrificação total o que pode ser salvo e que pode significá-la: o que na coerência da aparência estética desencantada se mostra como algo que não pode ser salvo. Posição frágil que quer manter intacto o reconhecimento da obra de arte, pois ela sedimenta uma forma rarefeita de vida.

### A via estreita

Resta que o essencial da estética de Adorno não é invalidado pela época atual — aquela que constitui o embasamento da teoria do agir co-

municativo; período prioritariamente marcado pelo desnorteamento das perspectivas revolucionárias e de suas condições de credibilidade. No plano da arte é mais provável que o fim das vanguardas artísticas esteja ligado a tal perda de perspectiva; mas conjuntamente também ao fato de que depois de ter se desfeito de suas tutelas, a arte se desfaz pouco a pouco de suas convenções, até pôr em risco a legalidade que a distingue como esfera autônoma. Desde então, nesse contexto atual de dissolução dos limites e das definições, o ato de denominação da arte, a partir da distinção: "isso é arte", "isso não é arte", apanágio da instituição no século passado, que se tornou, em seguida, uma reivindicação das vanguardas (Duchamp, ou: "isso não é mais arte", do dadaísmo), retornou à instituição. Entretanto, não mais na forma de preservação de convenções como no século passado, mas de adaptação dos que decidem — *managers*, *marchands*, donos de galeria e comissários — ao clientelismo: "isso pode ser considerado como arte já que o mercado reconhece nele a arte". O que é uma prestação a mais no saldo da reificação generalizada.

Estamos numa situação em que o sobrelance estético foi substituído pelo lance econômico. A flutuação sustentada pela incerteza ambiente, a dissolução dos valores normativos e a desconsideração das "grandes narrativas" deixam atuar o poder de denominação empírica oriundo do marketing. Não é tanto uma questão de motivações da experiência estética, e sim de desaparecimento dos pólos de referência credíveis, que podiam ainda constituir, até os anos 70, balizas de orientação. Quanto ao juízo estético dissolvente, o do mundo da arte, ele tem duplo alcance: por um lado ele está cada vez menos submetido aos critérios ideológicos ou culturais de seleção, isto é, aos preconceitos — mesmo quando a ausência destes não é senão o resultado da possibilidade ampliada de fazer comércio. Em suma, o escândalo já não é possível, nada mais é susceptível de chocar, até mesmo quando a experiência estética vai muito além dos sobrelances surrealistas ou dadaístas na dissolução das regras estéticas (a body art, a land art etc, certas manifestações de Beuys, teriam sido mais escandalosas nos anos 10 e 20 do que seriam hoje em dia as manifestações das vanguardas históricas). Por outro lado, as diferenciações estéticas tendem a perder todo rigor de juízo; tomando uma distinção kantiana: o juízo de gosto empírico (como conjunto de regras gerais — não universais — que dizem respeito às convenções sociais, p. 57) tende a substituir o juízo estético refletido que funda o gosto para julgar o belo universal. De modo mais simples: o gosto empírico — como convenção — tende a substituir o juízo estético que obedece à necessidade de apreender a arte na ordem das condições gerais onde seus possíveis se determinam.

Tal situação é seguramente nova para a experiência estética; porém há mais uma diferença de grau do que de natureza com a que servia de pressuposto para a teoria estética de Adorno. O que mudou quanto à condição da arte — como das outras esferas — é que ela está mais socializada: mais integrada à valorização econômica (seja a nível das grandes reservas de valor e da especulação planetária, seja a nível da pequena galeria de

arte), que não deixa mais à margem nenhum campo de atividade social e tolera cada vez menos a marginalidade viável (de certa maneira ou se está dentro ou não se está). Do mesmo modo que a mediatização estética da vida cotidiana — que se desenrola cada vez mais por meio da imagem ou da narrativa de consumo — deixa pouco lugar para um ponto de vista independente, que tivesse um pé nos valores desapegados dessa petrificação.

Desde então não é mais produtivo de sentido procurar pontos de verdade isolados, que atuem sobre o real, tentando lhe opor um alhures "exemplar", nem colocar a arte no diapasão das redes de intercompreensão no âmago do mundo vivido. Por um lado é preciso ter em mente que as correntes estéticas e as obras mais dignas de qualidade também são, no plano de sua audiência, como qualquer obra de consumo, efeitos do mercado (de Pollock a T. Bernhard, passando pela art pop e pelo nouveau roman, sem falar do cinema e do teatro), e que não se trata de compromisso ou de *Entkunstung*. Em suma, o que o mercado estético produz não é apenas valor de troca; há ainda algo em circulação que não é susceptível de troca. Por outro lado, no que concerne à arte de consumo, ou até mesmo qualquer forma de estetização não artística, ela constitui, quer queira quer não, a única paisagem, a única natureza presente, o texto real, ou mais precisamente, o material onde se encontra sedimentado forma, história, estilo de vida, patologias, e que elabora o *continuum* amorfo onde a experiência estética vai talhar, de onde ela vai tirar suas formas e seu sentido. E esta é a única chance de entranhar-se na história.

Resta que o artista, hoje, só pode ficar infinitamente perturbado ao ver que enquanto sujeito produtor de formas, nesse percurso que vai de seu agir a seu artefato, ele está, no essencial de seu ser, imerso no mundo vivido alimentado pelas redes das relações sociais autárquicas que a troca econômica satura em todos os níveis. Por mais que ele não acredite numa natureza original perdida ou numa pureza alienada, a anamnese de uma alteridade possível ligada a um passado próximo ou longínquo, a um alhures, a lembrança de certa radicalidade, só podem agitá-lo. Mesmo no melhor dos casos, a experiência estética não é óbvia; ainda mais que, talvez, sua ausência de finalidade, sua inutilidade na ordem capitalista, que era o suporte romântico dos valores espirituais sacrificados, não é mais uma originalidade. Porque a expansão neutralizadora do econômico, na atmosfera de ruína dos ideais de emancipação, assimila mais que nunca a experiência estética a seu mercado. Porque também, no outro sentido, a valorização econômica produz espaço cultural; a arte entra assim cada vez mais na ordem de um valor de troca para uso cultural, preenchendo o espaço dos lazeres, do tempo livre, das ocupações hedônicas — mola econômica, álibi ideológico, talvez, mas não apenas...

Globalmente, há motivos para se inquietar com a indiferenciação onde caiu a circulação social da arte, que afeta sua produção, conduzindo-a para uma circularidade esterilizante. Porém, a perturbação que não pode deixar de se apresentar numa atividade que deve sua definição à sua in-

ventividade é sua chance última. Por ela, ela pode reafirmar sua não-identidade, manter vivas as contradições. É este o sentido da mimesis adoniana; porém, mais uma vez, uma atitude radical só pode afastar o compromisso comunicativo. Antes de Adorno, Baudelaire compreendera que o fetichismo da mercadoria, que excede o uso do produto, usurpava a função fetichista da obra de arte, e que, desde então, a autonomia desta devia indefinidamente colocar para a arte a questão de seu espelho invertido, a mercadoria. A experiência estética está hoje nessa briga onde ela precisa preservar sua liberdade de produzir arte reivindicando o que ela tem de paradoxal em existir, e onde precisa, no mesmo lance, constantemente fazer recuar os limites daquilo que se chama arte, para anular a valorização econômica que precisa rotular seus produtos.

Para Baudelaire tal confusão da arte e da mercadoria só poderia ser superada sob a condição de confundir na obra a dialética do uso e da troca; de fazer de seu valor algo inutilizável e portanto que seu uso seja intangível<sup>11</sup>. Ao longo do século, o choque de estranheza que deveria fazer da obra algo de ainda mais enigmático que a mercadoria, tomou formas extremas (Picasso, Joyce etc.). Nas condições atuais — de um extensão sem igual da valorização, de crise da finalidade social, do fim do vanguardismo exclusivo, de esgotamento da supressão de todas as convenções estéticas, e também de reprodutibilidade das obras e de sua difusão —, uma situação foi revertida: à política da tábula rasa e do novo sucede o todo exibitório: tudo está sobre a mesa, simultaneamente, do mais longínquo passado a todos os cantos do mundo, os gêneros mais opostos, como que subtraído à história. Uma espécie de dado a um só tempo bruto e fetichizado: tudo isso é arte, já que é assim classificado pela instituição; tudo isso se expõe na diversidade exemplar e ao mesmo tempo na compacidade de uma matéria; tudo isso está empacotado como Arte, mas que se tornou material.

Tudo, de certa maneira, torna-se portanto novamente possível para a experiência estética, já que a arte se oferece a ela como um *continuum* amorfo, socializado, emblematizado. Atinge-se uma espécie de grau zero da experiência estética, com o que isso implica de consciência desse estado, ou seja, da questão crucial: o que a arte pode fazer com a Arte, e até mesmo com tudo o que é texto (imagens, relatos...). Podemos doravante levar adiante os jogos de linguagem que fazem recuar os limites (por exemplo, no movimento dos grafites, *inflationniste*: que ocupa todo tipo de espaços, cheios de suportes não apropriados *a priori* — metrô, muros, terrenos, roupas —, *mimesis* da escritura anárquica proveniente da rua; nas instalações espalhadas e efêmeras etc.). Podemos também, do lado oposto, aparentemente, mergulhar no texto cultural, dialogar com ele, explorar regiões insuspeitas, e tirar disso formas inéditas e questionadoras (Kiefer, Schnabel, Paladino, Cucchi, Clément etc.).

Em todos esses casos é na hipersensibilidade as formas da sociabilidade, ao estado do mundo e da arte que a produção estética do inédito, do não-reiterável trabalha e atua. Pois é aí, no momento em que a arte

(11) Ver Agamben, Giorgio, *Stanze*, Christian Bourgois, 1981, pp. 78 ss.

em sua hipersensibilidade se torna semelhante à mercadoria — mas desempenha a inovação que ela não pode promover sem hipotecar sua natureza permutável — que ela pode ir além: no questionamento do sentido.

Nessa medida, não é pertinente saber se a experiência estética se abandona ao sobrelance; se quisermos conservar seu caráter de experiência, não podemos apreciá-la empregando os critérios limitativos que lhe são heterogêneos e decorrem de uma estratégia de conjunto, articulada à ética. Não há fracasso nas vanguardas — como já foi demasiadamente dito —, não há aporia da arte; há somente tentativas cujas repercussões criam artefatos que fazem sentido ou não. A arte só pode resolver os problemas que sua experiência lhe coloca; ela só dispõe de regras de seu reconhecimento e de sua inventividade para questioná-las em seu limite. Ser trocada, pela mercadoria, é a princípio seu negócio; comunicar, para a arte, não é, a princípio, seu problema, mas problema de todos. É nesse desinteresse produtor de alteridade que ela escapa à mercadoria.

De agora em diante, na ordem do cerceamento social e da resistência da hipersensibilidade, podemos dizer com Lyotard: "multipliquemos as paralogias"<sup>12</sup> e até mesmo façamos "lances", imitemos o jogo dos valores mercantis, até em seu ritmo, e que seja com júbilo; a fruição deve desempenhar um papel de abertura. Todavia, coloquemos uma ressalva imperativa: contanto que não seja com inocência indiferente, e sim com consciência estratégica de que a via onde se elabora o sentido entre o apressamento mercantil e a liberdade criadora — vertiginosa em Pollock, alegre em Warhol, patética em Beuys, proliferante em Schnabel, delinqüente em Genet, rancorosa em Thomas Bernhard — é bastante estreita. Nesse grau zero e nesse pouco espaço que a experiência estética dispõe, entre a integração da lei como material e sua denúncia na forma, ela só pode ser negativa e só pode ter "pretensões absolutas", como pensa Menke-Eggers<sup>13</sup>; é esse o avesso de sua fragilidade e o confronto de sua vitalidade com o bom funcionamento da racionalidade comunicativa.

Como diz ainda Menke-Eggers, é na criação, e não na recepção, que a obra é soberana. Porém é preciso interpretar sua pretensão à liberdade absoluta sob a reserva de que ela produza esse momento enigmático, não somente como o que não se deixa compreender, mas como o que é mais que a compreensão: o *belo*, através do que ela escapa à decupagem semântica e à denominação taxionômica, e logo também ao rótulo mercantil. O belo, esse não-sei-o-quê através do qual o prazer singular pode ganhar o sentido de um juízo estético, ou seja, de uma pretensão à universalidade (Kant), que podemos interpretar como o sentimento de uma forte necessidade que *isso exista* e seja compartilhado; como um questionamento que pede sempre, sem ceder, esclarecimento, e também como um apelo; como — retomando Stendhal via Adorno — uma "promessa de felicidade", ou o que seria salvo de sua miragem.

(12) *Des Dispositifs Pulsionnels*, Christian Bourgois, 1980, *Avertissement*.

(13) Ver Rochlitz, Rainer, "Sens et Fonction de la Subversion Esthétique", *Critique*, n° 511, dezembro de 1989.

Claude Amey é especialista em teoria estética e membro do conselho de redação da revista francesa *Futur Antérieur*.



## RESUMO

Neste artigo, o autor discute as posições estéticas do filósofo Jürgen Habermas e de outros teóricos com posições semelhantes, sobretudo H.R. Jauss. Estabelecendo um confronto entre a teoria estética de Adorno e a concepção estética derivada da teoria do agir comunicativo, Claude Amey analisa as potencialidades e limitações do pensamento habermasiano — ainda pouco desenvolvido nas questões diretamente ligadas a estética — em relação aos problemas colocados pela arte moderna. A ênfase dada ao aspecto da recepção — e não da criação — da arte traz dificuldades à compreensão e desdobramento do movimento moderno, e pode conduzir a posições conservadoras, próximas àquelas que Habermas critica nos teóricos pós-modernos.