

As artes em nó¹

Fabio Durão

A posição de T. W. Adorno no panorama intelectual contemporâneo é paradoxal. Por um lado, é seguro dizer que poucos intelectuais no século vinte exerceram uma influência tão profunda e extensa, se fazendo sentir em campos de atuação tão diversos como a crítica literária e musical, educação e pedagogia, filosofia e sociologia, e em grande medida antecipando o que hoje simplesmente chamamos de comunicação. Some-se a isso que a contribuição de Adorno a estas diversas áreas foi sempre imbuída de um caráter interdisciplinar (antes mesmo do termo se tornar moda), que muitas vezes confrontava saberes em um processo de correção recíproca, como por exemplo na tensão que se pode sentir entre psicologia e sociologia nos estudos empíricos que geraram *A personalidade autoritária*, ou na irredutibilidade a um único domínio do conhecimento do já famoso conceito de indústria cultural. Esta pertence ao mesmo tempo à economia no sentido mais estrito, pois é uma *indústria cultural*, e à sociologia em sua concepção mais ampla, já que existe como uma indústria *cultural*. Desta ambigüidade surge, então, a obrigação de se levar em conta a forma com que o público se relaciona com o que lhe é oferecido (ou imposto), e a psicanálise torna-se indispensável. Em última instância, a prática teórica de Adorno nos oferece um poderoso e fecundo modelo de mediação entre o todo e as partes, uma forma de pensar que, se não os reifica, pois se interpenetram, também não os reconcilia, se recusando assim a falsificar no espírito aquilo que ainda lhe é negado na realidade.

E, no entanto, apesar da envergadura e originalidade da obra de Adorno, parece ser um consenso já amplamente difundido – não apenas no contexto anglo-saxônico e na academia francesa, mas na própria Alemanha – que ela já não é mais

¹ Este trabalho foi originariamente apresentado como comunicação no colóquio "Tecnologia, Cultura e Formação... Ainda AUSCHWITZ", na Universidade Metodista de Piracicaba, de 13 a 17 de maio de 2002. Para não desfigurar o texto, alguns traços de oralidade tiveram que ser mantidos.

relevante e não consegue dar conta dos problemas da atualidade. Os argumentos apresentados para justificar esta posição, deve-se admitir, são bem variados. Eles vão desde as infundáveis litânias a respeito do elitismo ou mandarinato de Adorno – diga-se de passagem, o ensaio sobre o jazz em *Primas*, pelo menos nos Estados Unidos, é uma das poucas unanimidades acadêmicas, sendo em toda parte condenado, até mesmo por marxistas e ardorosos defensores de Adorno –, passando pelo ataque ao conceito de autonomia artística, um alvo privilegiado da crítica ideológica dos Estudos Culturais, e culminando nas críticas mais sofisticadas de Jürgen Habermas e Albrecht Wellmer.² Estes últimos salientam que a filosofia de Adorno estaria presa a um paradigma tradicional, pois ela seria uma filosofia da consciência, calcada em uma terminologia ultrapassada e baseada na oposição entre sujeito e objeto, oposição esta que teria sido superada pelo *linguistic turn* de uma teoria da razão comunicativa.

Este estado de coisas só é piorado pela atitude dos próprios adornianos. Salvo raríssimas exceções, eles têm se mostrado relutantes em confrontar outras teorias, se restringindo à paráfrase, à explicação ou, no máximo, à aplicação de Adorno. Colocam-se assim na posição de discípulos, filhos intelectuais de um mestre cuja palavra agora reveste-se de uma positividade de arrepiar qualquer dialético. Surge então a pergunta: e se a causa desta postura defensiva for justamente o envelhecimento da obra de Adorno? E se a elucidação for uma estratégia retórica que pretende ignorar falhas, faltas, silêncios ou limitações? Com efeito, vários componentes dos textos adornianos já estão longe de ser satisfatórios: seu freudianismo pode nos parecer hoje rudimentar, se comparado às complicações lacanianas; sua teoria dos *media* não leva em consideração, nem poderia, os últimos avanços tecnológicos que desembocaram no computador, na internet e no *video game*; seus empréstimos antropológicos, como na idéia mito ou sociedades primitivas, parecem rígidos quando confrontados com a *pensée sauvage* de Lévi-Strauss ou com os mecanismos tribais de inscrição no *Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari; por último, sua descrição do capitalismo mono-

² Um bom livro para se averiguar como Adorno pode ser repudiado em graus diversos de competência intelectual é *The semblance of subjectivity*, editado por Tom Huhn e Lambert Zuidervaart (Cambridge: MIT Press, 1997).

polista não leva em consideração a oposição entre centro e periferia, nem dá conta do caráter sistêmico de sua expansão, como foi teorizada por Giovanni Arrighi e Emmanuel Wallerstein. Tais questões são apenas algumas que os escritos de Adorno não podem responder. Todavia, longe de diminuir seu valor, a estreita ligação dos textos adornianos com seu tempo e a situação nos quais foram escritos produz um efeito benéfico: ela nos faz lembrar que o pensamento que não se satisfaz com o que existe, que se revolta contra as condições que o geraram e busca algo de outro, não se supõe abstrato, mas, incrustado nas coisas, se aceita como transitório.³

A tarefa de se ler Adorno às vésperas do seu centenário de nascimento pode envolver, assim, não um juramento de filiação, mas uma dialética da fidelidade, segundo a qual, para sermos verdadeiros ao impulso libertário de sua obra, devemos desenvolver uma postura crítica em relação a ela. Trata-se, em outras palavras, não de se adotar a atitude de quem elucida, mas a de quem usa, se apropria do que vale a pena e se esquece daquilo que o tempo silenciosamente já matou. Para nossa prática teórica imediata, isso se traduz em três projetos urgentes: 1. o confronto da teoria crítica com o pós-estruturalismo. Aqui pode-se vislumbrar tensões promissoras, como por exemplo na comparação entre o conceito foucaultiano de poder com o uso que Horkheimer e Adorno fazem dele na *Dialética do esclarecimento*;⁴ 2. a comparação das categorias frankfurteanas com a

³ Este é o grande mérito do livro de Alex Demirovic, *Der nonkonformistische Intellektuelle; die Entwicklung der Kritische Theorie zur Frankfurter Schule* (Frankfurt: Suhrkamp, 1999), que em suas novecentas e tantas páginas mostra, com um furor filológico de tirar o fôlego, como os escritos de Adorno e Horkheimer estavam sempre ligados a situações concretas de uma práxis intelectual de luta pela verdade.

⁴ Valeria a pena investigar o porquê da escassez de tais comparações. Na França, onde a Escola de Frankfurt nunca foi vista como um todo, Adorno foi unilateralmente apropriado pelo pós-estruturalismo (cf. e. g. Lyotard. "Adorno comme le diable". Em: *Dispositifs pulsionnels*. Paris: Bourgeois, 1980, e, mais recentemente, Derrida. *Fichus*. Paris: Galilée, 2002); nos Estados Unidos, a Teoria Crítica é na maior parte das vezes confundida com a obra de Habermas, e os adornianos contentam-se em usufruir da compartimentalização endêmica à academia norte-americana. Na Alemanha, a comparação entre a Escola de Frankfurt e o pós-estruturalismo está apenas começando, mas em bases bem promissoras, como atesta o *Kritische Theorie und Poststrukturalismus* (Hamburg: Argument, 1999), de Jochen Baumann *et alii*. O caso mais curioso, contudo, é o do Brasil, que em sua posição ex-cêntrica tem representantes fortes em ambos os lados, mas que se recusam a entrar em diálogo, dando origem assim a tristes zonas intelectuais fechadas, verdadeiros feudos teóricos.

realidade brasileira em uma relação de correção mútua; 3. um acerto de contas com o pós-modernismo, que de uma forma ou de outra tem sido um ponto focal para a rejeição de Adorno nas últimas décadas.⁵

O que se segue é uma contribuição para este último ponto. O texto central com que lida é o curto ensaio "A arte e as artes"⁶, onde Adorno esboça a teoria do emaranhamento ou emaranhamento das artes. O conceito-chave em alemão é o de *Verfransung*, que merece uma breve explicação morfológica: "Fransung" é fio ou franja; o sufixo "-ung" forma substantivos a partir de verbos; e o prefixo "ver-" neste caso significa uma ação que é malfeita ou que tem um resultado negativo. *Verfransung* designa, assim, o entrelaçamento ou aglutinamento de fios de uma forma não intencional, como nas bordas de um pedaço de pano, ou nas pontas do cabelo.⁶ O emaranhamento das artes, aqui, caracteriza um processo pelo qual os diversos gêneros artísticos rompem suas fronteiras para gerar um estranho tipo de aproximação.

Há, no entanto, um outro sentido para o prefixo "ver-", que é utilizado para transmitir uma idéia de completude ou de força a um verbo, como por exemplo em *verhindern*, impedir, em relação a *hindern*. Neste significado, não explorado por Adorno, *Verfransung* passa a representar o contrário do que foi dito acima, a saber, um desfazer-se ou decompor-se em fios, um desfiar ou franjar, que agora traduz a tendência das artes de se recusarem a ocupar um lugar fixo e determinado em uma ordem ou sistema. Delineia-se, assim, uma interessante dialética de afastamento e união que, dentro do campo semântico da matéria têxtil – uma metáfora já comum, mas nem por isso menos bela, que aproxima texto a tecido, tessitura ou textura –, é sustentada pela simplicidade de um prefixo.

⁵ A honrosa exceção é o estudo de Fredric Jameson *Late marxism; Adorno or the persistence of the dialectic* (London: Verso, 1990), que argumenta justamente o oposto, que Adorno seria o principal teórico do capitalismo globalizado e da totalidade social cada vez mais hermética que ele cria.

⁶ A tradução em inglês saiu como *transgression*, que é bastante insatisfatória, já que a palavra "infringir", nesta língua, contém "franja" dentro de si. Daí ser muito mais apropriado usar *infringement*. (Cf. Brunkhorst, Hauke. "Irreconcilable modernity: Adorno's aesthetic theory and the transgression theorem". Em: Pensky, Max (ed.). *The actuality of Adorno*. (New York: SUNY Press, 1997.)

¹ (Adorno, T. W. "Die Kunst und die Künste". Em: *Ohne Leitbild*, vol. 1. *Gesammelte Schriften*, 10 vol. Frankfurt: Suhrkamp, 1973: 432-53.)

I

A idéia do emaranhamento teoriza uma inclinação das artes, ao mesmo tempo generalizada e não programática, em romper as barreiras tradicionais impostas por seus materiais brutos e, conseqüentemente, de se aproximar umas das outras. Ela pode em grande medida ser empiricamente verificada no desenvolvimento das artes depois do esgotamento das vanguardas, em uma dinâmica que obliquamente atesta a hipótese sobre o surgimento do pós-modernismo como a mudança de um paradigma temporal (e. g. Proust, Bergson etc.) para um espacial (daí a importância da arquitetura para o pós-moderno).

Quando, após o dodecafonismo e o serialismo, a música se liberta da necessidade de conter melodias, o timbre passa a ser um elemento determinante, fazendo com que a expressão "cordo som" perca algo do que tem de metafórico. As *Atmosferas* (1961) de György Ligeti, por exemplo, não são mais nem tonais, nem dodecafônicas, mas apresentam massas sonoras que estão além da oposição entre consonância e dissonância. Cria-se desta forma uma similaridade com a pintura, como se o ouvinte acompanhasse a composição de um quadro. Por outro lado, a desmelodização da música traz consigo uma paralela espacialização do som, já que a altura das notas tende a projetar diferentes lugares sonoros, sejam eles aproveitados na estrutura física da sala de concerto ou simplesmente sugeridos no espaçamento da partitura. Quanto a esta última, deve-se notar, ela é agora tão sofisticada e minuciosamente escrita que já não permite que todos seus elementos sejam traduzidos em material sonoro, deixando assim um resto, irreduzível, na letra. A música aproxima-se, então, da literatura.

A literatura, pelo contrário, adota o serialismo, uma prática originariamente musical, e com ele vem também a repetição, como neste famoso trecho de Gertrude Stein:

Estou escrevendo para mim e para estranhos. Esta é a única forma que posso fazer isso. Todo mundo é real para mim, todo mundo é como uma outra pessoa para mim. Ninguém que conheço pode querer saber disso e então escrevo para mim e para estranhos./ Cada um está sempre ocupado com isso, nenhum deles desta forma jamais quer saber disso e cada um se parece com algum outro e eles vêem isso. É muito importante para mim saber disso, sempre ver isso quem se parece com outros e dizer isso. Escrevo para mim e para estranhos. Faço isto para mim e para aqueles que sabem que eu sei disso que eles se parecem com os outros, que

· (Stein, Gertrude. *The making of Americans*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1934: 211.)

eles estão separados e no entanto se repetem. Há alguns que gostam disso que eu saiba que são como muitos outros e repetem isso, há muitos que nunca poderão de fato gostar disso./ Há muitos que conheço e eles sabem disso. Estão todos repetindo e eu ouço isso. Adoro isso e digo isso, adoro isso e agora escrevo isso. Isto é agora a história de como alguns deles são isso.*⁷

Uma passagem como esta problematiza o sentido de narrativa e representação que jaz no cerne da idéia de literatura, fazendo com que, pela repetição, o aspecto material, o significante, o "isso" (*it*, distinto de *that*, "isto"), adquira relevo em um processo de musicalização da prosa.

Outros exemplos do emaranhamento das artes poderiam incluir o caso inverso da arquitetura, que, ao citar estilos de diferentes épocas em uma mesma construção, narrativiza o espaço. A pintura, por fim, passa a não se contentar mais com a bidimensionalidade, e se esforça para ir além da tela, parecendo buscar uma afinidade eletiva com a escultura. Ela apresenta, contudo, semelhanças com a música, não apenas na possibilidade de incorporação de partituras em colagem, mas com uma temporalização do pictórico. Com a superação da perspectiva e com o abstracionismo, os quadros perdem algo da instantaneidade ou imediaticidade que continham; o olhar deve agora demorar-se no encontro com a tela para construir seu sentido, adotando pontos de fuga diferentes e se esforçando para reconhecer padrões formais recorrentes.

É interessante notar que a hipótese do emaranhamento vai um passo além daquela história, canônica e mais tradicional, do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, que vê o desenvolvimento das artes como a luta contra a representabilidade, culminando na redução de todo conteúdo à pura materialidade do meio de comunicação – a pintura abstrata como a vitória da pura cor, a escultura como pura matéria no espaço, a poesia contemporânea como o puro som das palavras, a música, dos instrumentos – pois, neste caso, as diversas artes ainda se mantêm autônomas e livres de contaminação umas das outras.

A tese de Adorno é mais radical, porque ela dá conta, também, da dissolução dos sistemas classificatórios que se propõem a regular o lugar da arte. Tomemos, por exemplo, a monumental *Estética* de Hegel, o ápice do pensamento do idealismo ale-

⁷ Todas as traduções neste ensaio são do autor.

mão nesta área. Este é um texto que hierarquizou as diversas artes de acordo com a forma com que expressavam a Idéia no percurso histórico de autoconsciência do Espírito, alcançando o ponto mais alto, como era de se esperar, com a poesia, a mais conceitual ou filosófica das manifestações artísticas. Neste contexto, “Verfransung” designaria o desfiamento do sistema das artes à medida que cada uma delas questiona a sua posição dentro dele. Mas se isso fosse tudo, a hipótese do enodamento das artes teria no máximo um interesse histórico-filológico, pois quem se importaria hoje com o desmantelamento de um sistema que, diante do cinema ou vídeo, parece paleolítico? O que faz a comparação com Hegel pertinente é que o processo que ele avança é o mesmo que o destrói. Pois sua tentativa de colocar as artes cada uma na sua gaveta própria fazia parte de um esforço de racionalização, de tirar as artes da contingência em que surgiram, da estreita ligação e dependência que originariamente evidenciavam do seu material, para dotá-las de necessidade, paradas obrigatórias na viagem do Espírito para chegar a si mesmo.

Aconteceu, porém, que este mesmo processo de racionalização se manifestou *dentro* da esfera artística, em uma dinâmica que, na *Teoria estética* de Adorno, envolve a dialética da autonomia/des-artificalização (*Entkunstung*), uma dialética que espelha o caráter contraditório do conceito de progresso.* Para tomar o exemplo da literatura: uma das maneiras possíveis de se abordar seu desenvolvimento consiste em caracterizá-lo como o sistemático e progressivo questionamento de seus limites, daquilo que não é permitido, ou que até então parecia natural. Isso se aplica tanto a questões formais – como na dissolução da divisão de estilos de acordo com o gênero literário, descrita por Auerbach no famoso *Mímesis*, ou na emergência do verso livre – quanto de conteúdo – como no escândalo gerado pela publicação do *Ulisses* de James Joyce, por causa, entre outras coisas, de expressões como “verde-catarro” (*snotgreen*) ou das cenas de masturbação de Leopold Bloom e Stephen Dedalus. Se, por um lado, então, as artes adquirem uma independência crescente face à tradição ou ao extra-artístico, por outro seu material perde qualquer especificidade: a rosa deixa de ser uma palavra intrinsecamente poética. Daí o lamento de Schoenberg, citado por Adorno, em relação a Chopin, que só precisava escrever em fá sustenido menor para que suas peças soassem aprazíveis. A autonomização da arte põe, assim, em risco seu próprio conceito, que agora não

* (Cf. Adorno, T. W. *Ästhetische Theorie*. GS. Frankfurt: Suhrkamp, 1973: esp. 31-6. A melhor tradução disponível é a segunda para o inglês, de Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: Minnesota U.P., 1997.)

pode mais contar com a segurança oferecida por elementos que seriam “tipicamente” artísticos, determinados pelo costume, convenção ou tradição. E o enodamento das artes só faz piorar este estado de coisas, porque, uma vez que a existência dos gêneros deixa de ser óbvia, o discurso crítico que deveria dar conta de cada um deles também se precariza, tendo desta maneira que se adaptar à incerteza de seu objeto.

Contudo, é importante diferenciar esta situação de emaranhamento de manifestações anteriores. É sabido, por exemplo, que na Idade Média os gêneros artísticos misturavam-se. Na igreja confundiam-se a música, a escultura, a pintura nos vitrais e o aspecto dramático do ritual da missa. Tudo isso estava, no entanto, subordinado ao culto religioso, que impedia o aparecimento de qualquer conteúdo que lhe fosse incômodo. O outro caso que vêm à mente, agora já no século XIX, é o conceito wagneriano da obra de arte completa, o *Gesamtkunstwerk*, que incorporaria música, cenário, ação e literatura num único objeto ou evento artístico. O enodamento das artes deve ser claramente diferenciado desta tentativa de integração, pois aqui há um elemento subjetivo preponderante. Acima das diversas formas artísticas paira a figura do autor como fonte de sentido. É ele quem organiza e coordena a música, a literatura e a dramaturgia, que ficam então subordinadas a uma intenção ou querer-dizer. No enodamento das artes, não ocorre nenhuma subordinação: a música especializada ou a pintura temporalizada continuam, ainda que de forma problemática, a ser música e pintura.

II

Em seu belo livro, Christine Eichel* sugere uma leitura interessante quando situa o enodamento das artes dentro de um processo de esgotamento das vanguardas. Ela aborda, assim, mais um capítulo da já longa história da morte da arte, uma história que exhibe uma dialética rigorosa: todas as vezes que se decreta, de forma forte e persuasiva, o falecimento da arte, ela de fato perece, ao mesmo tempo que renasce. Morre em seu conceito vigente, aquele que é usado para provar sua impossibilidade ou seu caráter supérfluo, mas ressurgue com novas feições e novo apelo. De fato, para Adorno, a necessidade da arte é estrutural, sua superação só poderia ocorrer na dominação mais absoluta (que em última instância aniquilaria o homem: daí o lado consolador da arte) ou no mundo redimido (seu lado utópico).

* (Eichel, Christine. *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. Esta é a principal referência por detrás deste trabalho.)

Enquanto que as vanguardas artísticas se ocupavam com a teoria, escrevendo manifestos, e já bem cedo produzindo suas melhores obras *apesar* de seu caráter programático, as artes em nó apresentavam seu forte justamente no caráter espontâneo e a-teórico do seu movimento de aproximação. Era como se, face à crise da proclamação do novo, cada gênero artístico, precisamente ao ser fiel à sua dinâmica interna, adotasse uma postura mimética em relação aos outros, fazendo assim que um novo conceito de arte surgisse da própria prática artística.

Seu principal instrumento é a montagem, uma técnica que, para Adorno, sempre representou um tema delicado. Na *Filosofia da nova música*, por exemplo, as apropriações de Stravinsky do jazz ou da música popular são condenadas como regressivas. Em oposição a ele, caberia a Schoenberg levar adiante o caráter contraditório do progresso em uma dinâmica de expansão da racionalidade artística. Esta posição meramente negativa em relação ao princípio de montagem é revista nos últimos escritos de Adorno. Não que ela deixe de ser problemática para ele, pois a montagem é uma técnica que traz em si o problema cuja resolução é o objetivo de toda obra de arte. Por um lado, ela é pura imediaticidade, pois tira seus materiais do mundo em estado bruto; por outro, é pura mediação, pois, como os objetos colados não contêm um passado ou contexto artístico, devem relacionar-se com os outros elementos de uma obra de forma muito mais imanente do que conteúdos que fossem meramente imaginados.

E como o enodamento questiona a própria materialidade dos artefatos, torna-se assim possível vislumbrar algo que as artes teriam em comum; a saber, sua natureza lingüística (*Sprachcharakter*). Este conceito não deve ser entendido como se restringindo apenas à linguagem verbal; pelo contrário, a música, justamente por causa da sua falta de referencialidade, passa a servir de melhor exemplo para o que poderíamos chamar de uma semiotização das artes, um tipo de imanência que nega a racionalidade de um sentido oculto, a "mensagem" da obra, no mesmo movimento em que assevera a comunicabilidade daquilo que não pode dizer.⁸

⁸ Adorno expressa o caráter enigmático da arte de forma contundente na *Teoria estética*. Discutindo o antiquado conceito do belo natural, escreve: "A arte não imita a natureza, nem mesmo exemplares do belo natural (*einzelnes Naturschönes*), mas, de fato, o belo natural em si. Isto nomeia, para além da aporia do

O que emerge, então, de tudo o que foi dito até agora é uma nova lógica imaginativa, que reorganiza e unifica as artes em torno de seu caráter lingüístico, e traz consigo interessantes tensões face ao conceito do pós-moderno.

III

A primeira implicação das artes em nó para esta virada de século se refere ao estatuto do discurso teórico. Como as diversas manifestações estéticas se encontram entrelaçadas, a escrita que tenta dar conta delas não pode mais se contentar com áreas separadas, mas deve estar pronta a lidar com objetos mistos e complexos – como por exemplo na literatura, quando o movimento do foco narrativo vai tão rápido do mais exterior ao mais minúsculo que se torna impossível não usar uma linguagem cinematográfica para descrevê-lo. Mais importante ainda, a dinâmica da aproximação das artes põe em questão o desejo de verdade da escrita crítica. Se elas parecem se aproximar umas das outras por uma lógica de afinidade eletiva, não há razão para que o discurso que as explica não se deixe influenciar. O famoso estilo paratático de Adorno assume desta maneira uma notável justificação teórica e evidencia uma atualidade que desmente seu suposto elitismo ou conservadorismo cultural. Pois não apenas sua escrita passa a dividir algo do impulso mimético das artes em nó, mas também sua prática, tão freqüente na *Teoria estética*, de mencionar diferentes gêneros, por vezes em uma mesma frase (e.g. Beckett, Loos, Beethoven), se reveste de uma interessante ressonância. Shierry W. Nichol森 descreveu esse processo de forma exemplar. Segundo ela, a *Teoria estética*

deve ser vista como sendo composta de conceitos díspares que pertenciam a teorias estéticas anteriores, que agora são retirados de seus contextos originais e colocados em relação uns aos outros. [...] [A]s frases da *Teoria Estética* são as chamadas nas quais percebemos a semelhança de um contexto com o outro, o fulgorar [*flash*] no qual uma constelação que circunda a mímesis é formada.*

* (Nichol森, Shierry W. *Exact imagination; late work*. Cambridge: MIT Press, 1997: 174, 177.)

belo natural, a aporia da estética como um todo: Seu objeto se determina como indeterminável, negativo. Por isso a arte precisa da filosofia, que a interpreta para dizer o que ela não é capaz de dizer, enquanto que isso, no fundo, só pode ser dito pela arte ao não dizê-lo (Adorno, T. W. *Ästhetische theorie*. Op. cit.: 113).

Daí a natureza paradoxal da *Teoria estética*, que faz uso de uma técnica implícita de colagem com o intuito de mimetizar seu objeto (uma *teoria* estética, tanto quanto uma *teoria estética*), ao mesmo tempo que discute a colagem e a mimesis, os contrapondo aos seus contrários.⁹

Em segundo lugar, um novo critério se torna disponível para diferenciação de objetos artísticos em relação aos não artísticos (i. e., da indústria cultural); ou seja, se eles evidenciam este processo de racionalização que culmina no enodamento das artes. Esse critério não precisa ser exclusivo, como o quer Eichel; podem ainda haver outras formas de abordagem de obras-limite. Ainda assim, o enodamento das artes e o entrelaçamento da imaginação fornecem um poderoso instrumento de análise, um instrumento que nos permite conceitualizar a diferença entre a arte e a indústria cultural, ainda que levando em conta sua maior proximidade. Com o emaranhamento das artes, a apropriação de materiais oriundos do mundo da propaganda e da vida mercadorizada se torna muito mais exequível; ela entra no horizonte e na pauta da prática artística. Vale a pena prestar atenção a esta interessante dialética: por um lado, ao incorporar materiais da indústria cultural, as artes em nó chegam perigosamente perto dela; por outro lado, e justamente por causa da possibilidade dessa aproximação, elas se juntam mais umas às outras e se separam assim de uma forma mais nítida da indústria cultural. Diga-se de passagem que esta dinâmica pode ser preciosa no contexto brasileiro, onde a mercadorização da cultura, principalmente na música, é tão soberana que os espaços que lhe fogem são praticamente desprezíveis.

Cumpra, por fim, mencionar a relação entre as artes em nó e o discurso pós-moderno. A maior unidade que estas trazem em si torna possível que surja um novo *espaço* de enunciação da arte, um espaço que, para que ele seja diferenciado da total determinação modernista (e. g. dodecafonismo ou serialismo na música), merece o nome de pós-moderno. Por um lado, faz-se desta maneira oposição aos conservadores culturais e tradicionalistas, que querem que cada forma artística fique bem com-

⁹ Deste movimento fica claro o quanto é difícil escrever *sobre* a *Teoria estética*. Esta é uma obra que solicita que se escreva *nela*. Há nesta distinção entre as duas posições um interessante paralelo com o Barthes d' *O prazer do texto*.

portada dentro das convenções de seu gênero. Mas nem mesmo os grandes clássicos do repertório canônico estão imunes ao enodamento, pois este projeta-se no passado e identifica retrospectivamente neles tendências emanharadoras. Por outro lado, as artes em nó denunciam o falatório pós-moderno do fim da arte. Elas oferecem uma chave de leitura que nos faz reconhecer que, se o discurso pós-moderno de fato abrange diversas áreas e campos, e nesse sentido enoda-se, justamente por conter um elemento programático ele se solidifica em gênero. Como etiqueta, ele se vende; sua fé em seu nome é o índice de sua participação no mundo administrado. É essa relação paradoxal da *Verfransung* com o pós-moderno, ao mesmo tempo como participação e denúncia, que nos possibilita conceber uma nova caracterização da arte – este conceito ou esta prática que tantas vezes já foi anunciada como morta, mas que parece insistir a sobreviver a si mesma.

Fabio Durão

Doutor em Literatura pela *Duke University*, com a tese "Modernism and coherence: four chapters of a negative aesthetics". Suas áreas de pesquisa são o modernismo anglo-americano e a Escola de Frankfurt. O autor gostaria de agradecer à CAPES pela concessão de uma bolsa de doutorado pleno no exterior, durante a qual este texto foi escrito.

Resumo

Baseando-se no ensaio "A arte e as artes" de T.W. Adorno, o presente ensaio tenta explorar as implicações da hipótese de um enodamento das artes [*Verfransung*], segundo o qual os diversos gêneros artísticos se recusam a ocupar o lugar a eles reservado nos edifícios teóricos da estética tradicional e começam a se aproximar uns dos outros. Uma música espacializada, uma pintura temporalizada, uma literatura serializada e uma partitura literarizada fazem visível o que seria um denominador comum a todas elas: sua natureza lingüística. Neste movimento de unificação é possível encontrar elementos que conduzam a um frutífero diálogo entre a filosofia social da arte em Adorno e os discursos pós-modernos. Por um lado, cria-se um novo espaço artístico, que merece ser chamado de pós-moderno; por outro, o enodamento das artes permite que se critique o que há de ideológico no ecletismo, não enodado, das teorias do pós-moderno.

Abstract

Drawing on T.W. Adorno's essay "Art and the arts" ["Die Kunst und die Künste"], this paper tries to explore the implications of the hypothesis of an aesthetic in-fringe-ment [*Verfransung*] whereby the different artistic genres refuse to occupy the place assigned to them by traditional aesthetic theories and start to draw close to each other. A pictorial, spatialized music, a temporalized painting, a serialized literature and a literalized musical score make visible a common denominator to them all, namely, their linguistic character. In this movement towards unification it is possible to find the elements for a fruitful dialo-

Résumé

Cet article, basé sur l'essai "L'art et les arts" de T.W. Adorno, cherche à exploiter les implications de l'hypothèse de l'entrelacement des arts [*Verfransung*], selon laquelle les divers genres artistiques se refusent à occuper la place qu'on leur a assignée dans l'édifice théorique de l'esthétique traditionnelle et commencent à se rapprocher les uns des autres. Une musique spatialisée, une peinture temporalisée, une littérature sérielle et une partition littéralisée rendent visible ce qui serait un commun dénominateur à ces manifestations artistiques variées. Il est possible de trouver, dans ce mouvement d'unification, des éléments qui mènent à

Palavras-chave
escola de Frankfurt
estética
pós-modernidade

Keywords
aesthetics
Frankfurt School
postmodernity

Recebido em
23/7/2002
Aprovado em
20/10/2002

gue between Adorno's social philosophy of art and contemporary discourses on the postmodern. On the one hand, a new artistic space is created, one that deserves to be called postmodern; on the other, the infringement of the arts allows for a criticism of ideologically eclectic, non-infringed, postmodern theories.

un dialogue fructueux entre la philosophie sociale de l'art chez Adorno et les discours postmodernes. D'un côté, on crée un nouvel espace artistique, qui mérite d'être appelé postmoderne; de l'autre, l'entrelacement des arts permet de critiquer ce qu'il y a d'idéologique dans l'éclectisme, non entrelacé, des théories postmodernes.