

PARA UMA REFLEXÃO SOBRE A ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE

For a reflexion on Aesthetics in the contemporary world

Para una reflexión sobre la estética en la contemporaneidad

Ana Paula da Silva

Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Goiás. Aluna Especial do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM - da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás.
E-mail: paulaufg@gmail.com.

Claudomilson Fernandes Braga

Doutor em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Especialização e Mestrado) da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa Mídia, Imagem e Cidadania – CNPq.
E-mail: milsonprof@gmail.com

Simone Antoniacci Tuzzo

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Especialização e Mestrado) da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás. Líder do Grupo de Pesquisa Mídia, Imagem e Cidadania – CNPq.
E-mail: simonetuzzo@hotmail.com

Resumo

Refletir sobre a estética na contemporaneidade é um convite a pensar sobre o papel das representações sociais enquanto ponto determinante de contemplação social das obras de arte. Este trabalho tem base nos estudos do teórico Theodor W. Adorno em sua Teoria Estética e no teórico Walter Benjamin a partir do seu texto clássico sobre reprodutibilidade técnica. A teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici é utilizada neste estudo como instrumento de análise para a compreensão de questões fundamentais que se apresentam sobre a noção de estética atual.

Palavras-chave: Estética. Belo. Indústria cultural. Sujeito. Representação social.

Abstract

To speculate on Aesthetics in the contemporary world in an invitation to think the role of social representations as a determinant point of social contemplation of the work of art. This paper is based on the Aesthetic Theory of Theodor W. Adorno and Walter Benjamin. The theory of Social Representation by Serge Moscovici in this paper as an instrument of analysis for the comprehension of fundamental questions raised around the contemporary notion of Aesthetics.

Keywords: Aesthetics. Beauty. Cultural Industry. Social RepresentatTion.

Resumen

Reflejar sobre la estética en la contemporaneidad es una invitación a pensar sobre el papel de las representaciones sociales mientras punto determinante de contemplación social de las obras de arte. Este trabajo tiene base en los estudios del teórico Theodor W. Adorno en su Teoría Estética e em el teórico Walter Benjamin. La teoría de las Representaciones Sociales de Serge Moscovici es utilizada en este estudio como instrumento de análisis para la comprensión de cuestiones fundamentales que se presentan sobre la noción de estética actual.

Palabras-clave: Estética. Bello. Industria cultural. Sujeto. Representación social.

Introdução

Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais. (ROSA, 1988, p. 10)

Em 22 de junho de 1924 foi fundado o Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, do qual a Revista de Pesquisa Social foi porta-voz e cujo grupo teórico, formado por Erich Fromm, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Friedrich Pollock, Max Horkheimer, Leo Lowenthal, Theodor W. Adorno, entre outros, ficou conhecido como a Escola de Frankfurt.

O período histórico em que se desenvolvem os pensamentos de Adorno, Benjamin e dos demais autores da Escola de Frankfurt é marcado por fatos que não podem ser ignorados: o papel das forças de esquerda desempenhado na Alemanha durante a primeira guerra mundial, a Revolução Russa, o fracasso de dois levantes operários na República de Weimar, o nazismo e o estalinismo.

[...] tratava-se de uma civilização capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa; uma Europa cujas populações haviam crescido até somar um terço da raça humana; e cujos maiores Estados constituíam o sistema da política mundial. (HOBSBAWM, 2003, p. 16).

Segundo Horkheimer:

Na origem, nossa Teoria Crítica Zeitschrift für Sozialforschung era, como é sempre o caso no início, muito crítica, em particular em relação à sociedade dominante, pois esta tinha produzido aquilo que existe de aterrorizador no fascismo e comunismo terrorista. [...] Devo descrever como se chegou da Teoria Crítica inicial à Teoria Crítica atual. A primeira razão foi a constata-

ção de que Marx se equivocara em inúmeros pontos. [...] Marx afirmou que a revolução seria o resultado de crises cada vez mais agudas, crises ligadas a uma pauperização crescente da classe operária em todos os países capitalistas. Isto era visto como conduzindo finalmente o proletariado a pôr fim a esse estado de coisas e a criar uma sociedade justa. A partir dos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, a teoria da pauperização crescente dos trabalhadores, de onde, segundo Marx, deveria resultar a revolução, transição para o reino da liberdade, tornou-se por um longo período abstrata e ilusória. [...] não se deu conta de que o socialismo como organização racional da sociedade equivale a um mundo totalmente administrado. (HORKHEIMER, APUD, MATTOS, 1995, p. 9-10)

A Teoria Crítica da Sociedade seria então não somente uma crítica à sociedade burguesa, mas também a pontos teóricos de inúmeros intelectuais. A grande discussão da Escola de Frankfurt era a consciência sendo determinada pelo objeto e assim o homem sendo levado a total falta de autonomia. O mundo sendo este mundo da técnica e não da razão, completamente dirigido e administrado na ilusão do ideal burguês.

Neste sentido, o pensamento de Adorno considera que a cultura é o veio de que se utiliza a ideologia na conformação das massas, para ele existe uma Indústria cultural, que em sua atividade usurpa o sujeito de sua autonomia.

A estética é o objeto privilegiado das análises de Adorno, embora esta sempre esteja subordinada a sua tese central, o domínio do conhecimento sobre a natureza e o mito, gerando a alienação do indivíduo.

O que outrora para os filósofos se chamou vida converteu-se na esfera do privado e, em seguida, apenas do consumo, a qual, como apêndice do processo material da produção, se arrasta com este sem autonomia e sem substância própria. Quem quiser experimentar a verdade sobre a vida imediata deve indagar a sua forma alienada, os poderes objectivos que determinam, até ao mais recôndito, a existência individual. Falar com imediatidade do imediato dificilmente é comportar-se de modo diverso dos escritores de novelas que enfeitam as suas marionetes com as imitações da paixão de outrora quais adornos baratos e que deixam actuar personagens que nada mais são do que peças de maquiagem, como se ainda pudessem agir enquanto sujeitos e algo dependesse de sua acção. A visão da vida transferiu-se para a

ideologia que cria a ilusão de que já não há vida. (ADORNO, 1951, p. 7).

A razão instrumental ligada ao princípio de troca e reduzida ao sentido abstrato de tudo e sua vinculação com o domínio da natureza. Não existiam mais diferenças qualitativas, mas sim um controle científico que deu poder aos objetos através das atividades produtivas, pelas relações sociais sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado.

A última obra de Adorno, inacabada, foi *Aesthetic Theory* (Teoria Estética), um tratado de teoria estética, que combina análises filosóficas e sociológicas para defender o poder crítico da arte. Uma arte que nega a realidade, pois esta, já não é mais verdadeira. Uma arte assim não corre o risco de dominar o mundo material através do poder de conceitos, porque o que ela transmite não são os modelos da realidade, mas sim sua negação.

Sobre isso podemos destacar o clássico texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin publicado em 1955. Numa reflexão sobre a obra de arte a partir do momento que a sociedade passou a dominar mecanismos de reprodução em massa. Para ele:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. (BENJAMIM, 1985, p. 87)

Para Benjamin, o problema da reprodução da obra de arte era a sua autenticidade, a sua existência única que ele chamou de aqui e agora, textualmente o autor afirma que:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (BENJAMIM, 1985, p. 97)

Além do aqui e agora, a aura era outro elemento essencial na existência da obra de arte referenciada por Benjamin. Para ele a aura é o que torna único um objeto, uma obra de arte, uma contemplação de natureza, enfim é única, composta de elementos espaciais e temporais impossíveis de serem duplicados. Contudo, na sociedade moderna, os meios de comunicação possuem a função de aproximar os seres humanos das coisas, dos fatos, dos objetos.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítido a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. (BENJAMIM, 1985, p. 98)

Se pensarmos especificamente nas obras de arte encontramos vários objetivos para os quais foram e ainda são criadas, ou seja, ritual, política, culto, tradição, contemplação, perpetuação, eternização, preservação da História. Neste sentido o advento da fotografia abalou a existência de vários tipos de obras de arte, sobretudo as obras de retratação de personalidades sociais, religiosas e políticas e o universo em que essas pessoas estavam inseridas, a organização social e política, o papel que cada classe social desempenhava e o que significava a própria arte para cada povo, cada época.

Neste sentido, a própria concepção de existência dos museus, verificamos que as obras de arte possuem é claro uma função estética, mas possuem também uma função histórica, de preservação de modos, costumes e relação de cultura e tempo. É a partir das obras de arte dos museus que podemos verificar as vestimentas, cortes e penteados de cabelos, posturas, adornos e joias que faziam parte da construção de uma personalidade datada historicamente. É, portanto, um aprendizado e uma reflexão para a sociedade contemporânea.

A estética apresentada nessas obras de arte são referências fundamentais para que possamos refletir sobre o próprio desenvolvimento estético e sobre a forma como aquelas pessoas queriam ser retratadas.

Assim, pensar que as obras de arte eram representações

de uma realidade, mas não somente porque eram narradas em pinturas e por isso representadas, mas, sobretudo porque ao conceber uma obra de arte, muitas vezes encomendada pela própria personalidade histórica, ou pelo menos, autorizada para publicação e exposição, a personalidade se revestia de uma concepção que queria fazer publicar. A pose, a vestimenta, os acompanhantes de cena eram representações previamente pensadas para eternização de homem e sociedade.

Teoria Estética

O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade — um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Dúvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (...) Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. (...) Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então?. (ROSA, 1988, p. 65)

A leitura da Teoria Estética de Adorno apresenta dificuldade por sua extrema complexidade. No entanto, do que se pode absorver no pensamento adorniano nota-se que a discussão a respeito da razão humana permanece, mesmo que transplantada para o campo das artes. Desde o início, Adorno discute a emancipação da arte, da liberdade da arte, porém, assim como a humanidade se transformou em massa aderente ao fascismo, ao desejo de possuir não mais o reino da liberdade, mas sim o reino do controle absoluto, a arte, expressão pura do humano, passa a não mais ser portadora das imagens da realidade. Ou seja, a arte, que, ao se desprender de sua função cultural, havia adquirido autonomia, inicia um caminho de eliminação e perda de seus pressupostos: a incerteza do para quê estético na medida em que a sociedade tornou-se menos humana.

Contudo, a autonomia da arte permanece. O que se questiona é se a arte ainda é possível, já que a visão do artista encontra-se embaçada e o que se vê é apenas o irreal. A visão da humanidade também está velada e só enxerga a obra de arte enquanto mercadoria. A leitura do que a arte exprime encontra-se ilegível, já que ela não diz respeito ao empírico, não reside nela o desejo de meios e fins, assim como na mercadoria. O que habita a obra de arte é antes de tudo outra realidade, com essência própria, que não se corrompe pela “mimese” pura, mas que se apresenta como expressão dos sentidos do artista, da sua visão sobre o mundo.

Na arte, as constituintes que dimanaram do ideal de humanidade estiolaram-se em virtude da lei do próprio movimento. Sem dúvida, a sua autonomia permanece irrevogável. Fracassaram todas as tentativas para, através de uma função social, lhe restituírem aquilo de que ela duvida ou a cujo respeito exprime uma dúvida. Mas, a sua autonomia começa a ostentar um momento de cegueira, desde sempre peculiar à arte. (ADORNO, 1970, p.11)

Para Adorno, a função fundamental da arte está em seu caráter mimético, com as duas implicações do termo mimético. A primeira dizia respeito à imitação da realidade social, enquanto a segunda, dizia respeito a imitação da realidade natural, transformada pelo social, mas ainda irreduzível ao social. Para ele, a verdadeira arte possuía os dois tipos de mimese. A arte expressa não só o sofrimento dos homens, como também o sofrimento da natureza que eles dominaram de maneira inflexível.

Em função de sua apreciação desse aspecto de mimese, Adorno contestou Hegel, que relegara a arte, hierarquicamente, a uma condição inferior à da religião e à da filosofia. Apesar de todo o seu ceticismo quanto à ênfase de Kant no gosto e no julgamento subjetivos em questões estéticas, ele se sentiu atraído pela defesa kantiana da beleza natural, que Hegel considerara inferior à sua contraparte artificial. Pois a beleza natural representa a dependência do homem frente a um objeto que não foi criado por ele; é, por conseguinte, um paradigma da não-identidade, que tem como base uma relação terna e respeitosa entre o homem e a natureza. (JAY, 1988, p. 140)

Neste sentido, Adorno não compara a arte à mimese da natureza, mas sim a mimese da beleza natural, que leva o homem a utilizar técnica e fruição e desta forma fugir a uma imposição de reificação da obra de arte, reificação aqui entendida como subjetividade humana sujeitada e identificada cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático das mercadorias circulantes e desta forma, apreendendo a obra de arte como mera mercadoria.

Mesmo crendo serem as obras de arte responsáveis pelo demonstrar da realidade, Adorno, não nega que estas estão voltadas para o declínio, porque não são só regidas por leis exteriores que as regulam. Também porque na constituição de sua autonomia, que confirma a posição social do espírito dividido segundo as regras da divisão do trabalho, não é apenas arte; surgem como algo que lhe é estranho. “A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade”. (ADORNO, 1970, p.15)

A arte é a negação social da sociedade, e não deve ser deduzida imediatamente desta. Ela é antes de tudo constituída no interior do homem e por esta razão a teoria mais adequada a sua definição é a teoria do psiquismo. Porém, a psicanálise considera a obra de arte como sendo apenas projeções do inconsciente e segundo o teor de suas monografias, a arte deveria acabar afirmativamente com a negatividade da experiência. Só que este momento negativo a que elas se referem não é obra de arte livre do processo de recalque, ou seja, não é obra de arte que se realizada pelo consciente, mas ainda pelas imagens do inconsciente manipuladas pelos meios da cultura.

Se a arte tem raízes psicanalíticas, são as da fantasia na fantasia da onipotência. Na arte, porém, actua também o desejo de construir um mundo melhor, libertando assim a dialéctica total, ao passo que a concepção da obra de arte como linguagem puramente subjectiva do inconsciente não consegue apreende-la. (ADORNO, 1970, p. 20)

Segundo Adorno (1970), a teoria kantiana sobre a obra de arte é o contrário da concepção da teoria freudiana. A teoria freudiana trata a obra de arte enquanto realização do desejo, já a teoria kantiana que fala do juízo de gosto, demonstrada através da obra “Analítica do Belo”, fala em uma satisfação desinteressada. Ou seja, existe uma inversão de

conceito a respeito da satisfação, Freud trata disto enquanto desejo e Kant enquanto satisfação desinteressada, o que nos leva a pensar que na teoria kantiana a representação da existência de um objeto não leva a compreensão deste mesmo objeto.

A questão aqui colocada da representação do objeto diz respeito ao ponto de vista subjetivista de Kant, em consonância com a tradição racionalista. Desta forma, a obra de arte perde seu caráter universal e passa a ser uma opinião, um momento do sujeito individual que não busca nenhum significado maior na obra mas sim uma satisfação desinteressada. Neste sentido, pode-se questionar como se constitui a subjetividade do indivíduo e se dentro desta existe a possibilidade do desejo a que Freud se refere. O desejo aqui, encarado como punção de vida que move o sujeito a desejar o conhecimento do objeto e não de mera aceitação sem questionamentos.

A ausência de interesse afasta-se do efeito imediato, que a satisfação quer conservar, e prepara assim a ruptura com a sua supremacia. A satisfação, desprovida deste modo do que em Kant se chama o interesse, torna-se satisfação de algo tão indefinido que já não serve para nenhuma definição do Belo. A doutrina da satisfação desinteressada é pobre perante o fenómeno estético. Redu-lo ao bem formal, sobremaneira problemático no seu isolamento, ou a objectos naturais ditos sublimes. A sublimação numa forma absoluta deixaria de lado nas obras de arte o espírito em nome do qual se opera esta sublimação. (ADORNO, 1970, p. 21)

Kant, foi o primeiro a admitir que o comportamento estético está isento de prazer imediato, levando a arte a se destituir de imaginação intelectual e adquirir uma forte conotação de valor material.

A arte, do ponto de vista burguês, nada mais é que mercadoria, a indústria cultural tratou em separar a verdadeira obra do sujeito e o que se vê são obras que reafirmam a condição inumana destes. O burguês prefere uma vida ascética e uma arte voluptuosa, enquanto deveria preferir o contrário, pois na vida voluptuosa ainda cabem os sentimentos necessários a verdadeira arte e à arte cabe o conceito de ascético no sentido da clareza de seus objetivos. A arte hoje nada mais é senão objeto de filistinismo, ligada à angústia da posse.

Até à fase da administração total, o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra, devia esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela. A identificação que ela realizava era, segundo o ideal, não a de tornar a obra semelhante a si mesmo, mas antes a de se assemelhar à obra. Nisso consistia a sublimação estética; Hegel chamava geralmente a este comportamento a liberdade perante o objeto. Garantia assim a dignidade ao sujeito que, numa experiência espiritual, se torna sujeito através da sua alienação, ao contrário do desejo flitino que exige à arte que lhe dê alguma coisa. No entanto, como tabula rasa de projecções subjectivas, a obra de arte desqualifica-se (...) por um lado, torna-se coisa entre as coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento este mecanismo e explora. (ADORNO, 1970, p. 29)

O espectador não usava de sua subjetividade, mas se abandonava no significado da obra de arte na intenção de enxergar através de seus olhos, não só a beleza mas também a realidade do momento eternizado pelo artista. Hoje este espectador substitui o que a obra de arte já não diz, obra esta coisificada, pela repetição do significado de si mesmo que existe a partir desta. Sujeito que é cópia da cópia, mimese da vida, objeto humano criado e difundido pela indústria cultural através da obra de arte. Obra de arte confrontada com as massas através do meio mecânico da reprodução. Obra de arte que passa a ser objeto de maior valor que o humano, portanto, materialmente e espiritualmente superior ao ente e ao existente.

Segundo Adorno (1970), a ontologia da falsa consciência pertence a burguesia, que tanto liberta como sujeita o espírito, pelo fato de não poder aceitar nem tão pouco saborear aquilo em que não acredita. Ou seja, na medida em que a arte representa uma necessidade social, o sentimento burguês não deixa com que ela se transforme em prazer, em identificação, em revelação, em protesto, mas sim, transforma-a em empresa governada pelo lucro, que resiste enquanto é rentável. A arte, aqui, já está morta. A necessidade humana ainda encontra alguma satisfação em tal condição, mas é falsa e ilude os homens acerca de seus direitos. “O obscurecimento do mundo torna racional a irracionalidade

de da arte: mundo radicalmente ensombrado”. (ADORNO, 1970, p. 30-31)

Todo o esforço teórico em Adorno não se restringe ao domínio da estética, mas sim, ao desvelar da razão que surge na era moderna determinada pelo movimento Iluminista: a direção fundamental do espírito humano expressa por uma visão científico-utilitária da realidade. Ou seja, uma razão voltada para o domínio da natureza e da vontade humana, através da abstração do real que se legitima pela explicação da ciência. Uma razão que pensa os fins e perde o contato com os meios que levam ao conhecimento do objeto. Razão Iluminista, que visa o domínio e eclipsa a razão. O humano que perde a ligação com o mítico, com sua porção mágica, com seu respeito à natureza e aos seus movimentos. Homem abandonado à própria sorte, sem deuses, sem mitos, e levado a perder contato com os objetos que lhe davam vida. Pois, o domínio tecnológico da natureza não assegura uma existência verdadeiramente humana, este domínio é antes de tudo privilégio de alguns que passam a ter o conhecimento como poder.

Este é o tempo em que o objeto e a razão são divididos pela atividade industrial, de forma a propiciar a completa alienação de ambos. Objeto este, que passa a ser conhecido por alguns e torna-se regente da vida humana. Desta forma, “O conhecer é uma felicidade estéril e lasciva”. (BACON, apud MERQUIOR, 1969, p. 49)

A obra de arte que nasceu como expressão do cultural, do arcaico, dos mitos, no Iluminismo rompe com esta idéia rumo a sua autonomia. O belo nasce em oposição ao feio, e este feio nada mais é do que aquilo que o homem deseja superar, o feio só surge na morte porque antes da morte ele é belo. A obra de arte em sua emancipação rompe com o feio arcaico para demonstrar o belo da modernidade, *Aufklärung*.

O veredito estético do feio apóia-se na tendência psicológico-social verificada para, com razão, equiparar o feio à expressão do sofrimento e, projectivamente, a desprezar. O Reich de Hitler, tal como em toda a ideologia burguesa, também aqui fez a prova: quanto mais se torturava nas caves tanto mais inexoravelmente se velava para salvar a fachada (...) A definição da estética como teoria do belo é pouco frutuosa porque o carácter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global do

estético. Se a estética não fosse senão um catálogo sistemático de tudo o que é chamado belo, não existiria nenhuma idéia da vida no próprio conceito de belo [...] A imagem do belo, enquanto imagem do uno e do diverso, surge com a emancipação da angústia perante a totalidade esmagadora e a opacidade da natureza. (ADORNO, 1970, p. 64-65-66)

Em Adorno, utilizar o termo “magia da arte” é colocação inadequada e inexistente, já que a arte rompeu com seu conteúdo mágico. Esta ruptura deu-se pela racionalidade iluminista, que não permite a lembrança da magia da qual a arte se originou, mas sim apenas a demonstração da totalidade dos meios que dominam a natureza.

A obra de arte nada mais é senão autonomia humana e natureza, unidas em um só corpo, em condições de igualdade e liberdade, em momento de desprezo ao controle e ao domínio que se traduz em magia e em verdade de sentimentos. “O conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado latente” (ADORNO, 1970, p. 217)

O conteúdo de verdade das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo. A sua relação à história não é relativa de tal modo que ele próprio e a qualidade das obras de arte variariam apenas em função do tempo. Sem dúvida, uma tal variação tem lugar e as obras de arte de qualidade podem, por exemplo, tornar-se caducas ao longo da história. No entanto, o conteúdo de verdade e a qualidade não cabem ao historicismo. A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante. O conteúdo de verdade torna-se histórico ao objectivar-se na obra a consciência verídica. A consciência não é um vago ser-no-tempo; isso justificaria o curso do mundo, que não é o desabrochamento da verdade. (ADORNO, 1970, p. 217)

Toda esta verdade da obra de arte não se concretiza sem a técnica, pois ela não é apenas fruição ela também é trabalho informado por técnicas de trabalho da obra de arte.

Em virtude de sua dimensão artesanal, toda a arte tem algo de um fazer cego. Esta parcela de espírito do tempo (Geist der Zeit) permanece incessantemente suspeita de reaccionarismo. Também na arte o elemento operacional atenua a ponta críti-

ca; aí encontra o seu limite a auto-confiança forças produtivas técnicas na sua identidade com a consciência mais progressista. Nenhuma obra moderna de qualidade, mesmo se ela for subjetiva e retrospectiva segundo o seu estilo, pode esquivar-se a isso. (ADORNO, 1970, p. 217)

Segundo Adorno (1970), no mundo administrado, a forma como as obras de arte são recebidas é através da comunicação do incomunicável, a emergência da consciência coisificada, a pura técnica. Ou seja, obra de arte que não traduz o real, mas sim, impõe a condição de coisa material e não espiritual. Obra humana, que nesta condição, não consegue denunciar a quem esta servindo. Esta humanidade é incompatível com toda e qualquer ideologia do serviço prestado aos homens. A obra de arte só pode ser fiel aos homens através de sua inumanidade, pois é através desta condição que expressa a verdade na qual o homem se encontra.

Em nenhuma circunstancia também se deve feiticizar na arte o conceito de força produtiva técnica. De outro modo, a arte torna-se reflexo daquela tecnocracia que é uma forma mascarada de dominação sob a aparência de racionalidade. As forças técnicas produtivas nada são por si mesmas. Só recebem o seu valor posicional na relação com o seu fim na obra e, por último, com o conteúdo de verdade do que é escrito, composto e pintado. (ADORNO, 1970, p. 245)

Assim colocadas, obra de arte e técnica, resta à compreensão do que move o desejo humano para a compreensão e identificação com estas: a experiência estética. Diante da obra de arte, o humano se admira, se espanta com sua beleza e com sua técnica, fica curioso sobre sua origem, sobre suas formas. Olha para um objeto que é diferente de sua realidade, se emociona, se estremece e busca então a compreensão de tantos sentimentos.

Este é o momento da experiência estética, o exato momento em que se percorre o caminho para compreensão, o prazer do entendimento, da visão daquilo que é. Agregar em si o que lhe é estranho e portanto o que necessita ser conhecido, sem a interferência do que já lhe vai ao espírito, mas como algo que se incorpora ao necessário conhecimento de um mundo até aqui desconhecido e irreal. Experiência estética que trata de um objeto distante de ser consumi-

do enquanto coisa, enquanto objeto de valor capital, mas sim, consumido enquanto prazer para o espírito humano. Condição que não separa o homem de sua sensibilidade, de sua humanidade, que neutraliza o campo de força do domínio existente entre estes em relação à natureza dos objetos. Possibilidade de compreensão do real sob o domínio do abandono ao sensível, ao desejo, aquilo que faz o espírito livre e não prisioneiro da técnica e da uniformidade, mas sim a liberdade do criador e da criatura no sentido de expor o que é inconciliável, já que o que se concilia não diz respeito ao real, mas sim aquilo que não se deve ver nem compreender.

Representações Sociais e Estética

Pelo pensar elevo-me ao absoluto e ultrapasso tudo o que é finito, sou portanto uma consciência de si finita, e isto após toda a minha determinação empírica. Os dois termos se procuram e fogem um ou outro — sou o sentimento, a intuição dessa unidade e desse conflito e a conexão desses termos em conflito... sou este combate, não sou um dos termos empenhados no conflito, mas sou os dois combatentes e o próprio combatente, sou o fogo e a água que entram em contato e a unidade daquilo que absolutamente foge a si mesmo. (HEGEL)

Ao postular que a obra de arte seria o instrumento pelo qual o homem exerceria o reino da liberdade e da verdade, do prazer desinteressado e do conhecimento do objeto, experiência estética colocada como o próprio conhecimento, fica-nos o incomodo de verificar se de fato a obra de arte conseguiu cumprir com este objetivo na modernidade.

Nos escritos sobre Indústria Cultural formulados em 1947 por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, que utiliza este e não o termo cultura de massa já indicava que, a arte não viria de um apelo da massa, mas que ela seria criada para a massa. Um instrumento do capital que utilizaria este mecanismo para reforçar as condições sociais e de consumo existentes.

Pois bem, é na Teoria das Representações Sociais que

buscaremos respaldo teórico para tentar compreender essa indústria que foi criada para conformação e controle das massas e se ainda é possível falarmos em experiência estética nos mesmos padrões colocados por Adorno.

Em Moscovici, a representação social só existe no compartilhamento de um grupo, o sujeito tem em si um reflexo da realidade externa a qual é usada como zona de conhecimento proximal do objeto para que o mesmo seja internalizado e devolvido ao grupo de maneira resignificada. Assim, a representação não pode ser compreendida como reprodução, mas sim como construção produzida coletivamente e são as organizadoras das relações simbólicas existentes. Neste sentido, as representações sociais parecem indicar um campo privilegiado para compreender a noção de estética do ponto de vista daquilo que Adorno considerou como um lugar de resistência ao avanço da indústria cultural e que agora em quando lugar do senso comum indica (ou pelo menos sugere) não mais se configura como lugar de resistência.

Portanto, é na representação social da estética, aqui compreendida como um conceito e não apenas como a estética é coloca, enquanto noção do belo (ou a falta dele), que se busca compreender o lugar daquilo que Adorno denominou de “reino da liberdade e da verdade”. Só é possível mensurar e discutir este conceito na modernidade líquida baumaniana em função da compreensão do que define a teoria das representações sociais enquanto conceito, ou seja, um saber praticado, verbalizado, discursivo.

Assim, o sujeito o sujeito que não é tábula rasa onde os objetos são colocados, parte (quase sempre) de sua experiência anterior para absorver e transformar novos objetos e assim fazer sua inserção no grupo social.

De fato, representação é, fundamentalmente, um sistema de classificação e de denotação, de alocação de categorias e nomes. A neutralidade é proibida, pela lógica mesma do sistema, onde cada objeto e ser devem possuir um valor positivo ou negativo e assumir um determinado lugar em uma clara escala hierárquica. Quando classificamos uma pessoa entre os neuróticos, os judeus ou os pobres, nós obviamente não estamos apenas colocando um fato, mas avaliando-a e rotulando-a. E neste ato, nós revelamos nossa “teoria” da sociedade e da natureza humana (MOSCOVICI, 2003, P. 19).

Assim, distinção de cultura de massa e indústria cultural parece pertinente. Dito de outra forma, a cultura de massa pertenceria a um grupo específico, seria assim como uma identidade enquanto que na indústria cultural seria uma construção maquinal sob o domínio do capital.

Esta mesma indústria seria a expansão da lógica capital sobre a cultura, transformando assim a arte em bem material. Não só a arte se encontra neste estado como também o sujeito, já que este se encontra como consumidor passivo de um mercado que busca a administração total da cultura.

Parece-nos que o conhecimento que veio sendo construído acerca do objeto sempre foi um conhecimento que não demonstrava sua verdade, mas sim lhe dava o poder da falsa felicidade, já que o ter passou a ter supremacia sobre o ser. Os meios de comunicação legitimaram todo o processo através de uma propaganda que tem o sujeito como mercadoria que se deixa ser consumido pelos bens materiais. Adorno (2001, p. 13), afirma que “Uma vez que ela [a crítica cultural] retira o espírito da dialética que este mantém com as condições materiais, passa a concebê-lo unívoca e linearmente como um princípio de fatalidade, sonhando assim os momentos de resistência do espírito”.

Neste sentido, a representação social da estética, como colocada neste texto suscita indagações que aqui colocamos de forma interrogativa: Afinal, qual a representação social de Estética existente hoje? Essa representação confirma o pensamento adorniano ou a indústria cultural conseguiu subverter esse sentido e transformou o conhecimento em mera mercadoria?

Conclusão

Enfim, a cultura que veio se constituindo a partir do século XVII, desde a tomada de poder pela burguesia, não expressa seus conteúdos como processo civilizatório, e, portanto de autonomia do indivíduo. Os produtos culturais, em sua grande maioria, atendem a lógica do consumo e afirmam no sujeito a lógica capital. A cultura, assim entendida, tem por objetivo não o indivíduo e a construção de sua autonomia, mas sim a sua objetificação.

Neste processo, o indivíduo se recusa a pensar que na realidade e a diversão que a arte oferece afirma sua própria condição. A obra de arte que deveria ser o avesso do visível transforma-se em identidade daquilo que não deveria ser. Assim, a ideologia se firma como realidade sob a qual o indivíduo não contesta, mas sim se adere a uniformidade de sua forma.

A partir da regressão dos sentidos humanos, realizada pelo processo de produção, Adorno busca na experiência estética a viabilidade de um resgate da percepção dos sentidos, já que, a obra de arte não estabelece uma identificação imediata, mas sim uma mediação com a realidade que a produziu. Desta forma, a obra de arte apresenta certa autonomia sobre a realidade e transforma-se em reflexão crítica e negação. O contato com a obra de arte é experiência estética, conhecimento do objeto que expõe a sensibilidade humana. A possibilidade de conhecimento através da experiência estética revela a razão instrumental como prática brutal de sobrevivência. Caso esta possibilidade não se converta em mudança das condições sociais, ao menos a obra de arte, trará em si, a mediação com a realidade histórico-social que a produziu. Desta forma, a experiência estética tem por objetivo levar o indivíduo a autonomia, que é o conhecimento do objeto através da experiência estética, que é o próprio conhecimento. De outra forma, “a vida não vive”. (KÜRNBERG, 1988, p. 25)

Ao buscarmos discutir as Representações Sociais da Estética, tendo por base a teoria fundante de Moscovici e suas decorrências como a teoria do núcleo central de Abric, procuramos compreender esse reverso da obra de arte que, antes vista por Adorno enquanto objeto privilegiado no desvelar da sujeição da subjetividade humana ao caráter inanimado, quantitativo e automático das mercadorias é agora consumida pela multidão como mais um produto do capital. Assim as representações sociais permitem em certo sentido compreender a noção de estética enquanto sentido atribuído a medida que interfere (ou pelo menos deveria) na forma como se vive. Compreender as RS da Estética dá indícios e indicativos de como os sujeitos vêem o mundo a partir da noção daquilo que Adorno apontou como sendo uma última possibilidade possível de resistência ao movimento (quase) intransponível a massificação da indústria cultural.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. (1978) A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel, org. Comunicação e Indústria Cultural. 4ª ed. São Paulo. Nacional.

_____ (2000) Educação e emancipação. São Paulo: Paz e Terra.

_____ (1980) O fetichismo na música e a regressão da audição. São Paulo. Abril Cultural.

_____ (1970) Teoria Estética. Lisboa: Edições 70.

_____ (1951) Mínima Moralia. Lisboa: Edições 70.

_____ (2001) Prismas: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática.

BENJAMIM, W. (1985) Obras escolhidas; Magia e técnica; Arte e Política. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

HEGEL, G. W. (1995) Fenomenologia do Espírito v. I. In: Matos, Olgaria. Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense.

HOBBSAWM, E. (2003) Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. 2ª edição. 25ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.

JAY, M. (1988) As ideias de Adorno. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo.

KÜRNBERGER, F. (1988) In: Jay, Martin. As ideias de Adorno. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo.

MARX, K. (1978) Para a Crítica da Economia Política. 2ª edição. São Paulo. Abril Cultural.

MERQUIOR, J. G. (1969) Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

MOSCOVICI, S. (2003) Por que Estudar Representações Sociais em Psicologia? In: Estudos Goiânia v. 30 n. 1 p. 11 – 30. Jan. 2003. Tradução e revisão de Pedro Humberto Faria Campos e Ana Raquel Rosa Torres.

ROSA, J. G. (1988) Primeiras Histórias. 39ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Outras publicações do autor:

BRAGA, C. F. (Org.) ; CIRINO, J. A. F. (Org.) (2014) VI Seminário de Midia e Cultura. 2. ed. Goiania: UFG/FIC.

BRAGA, C. F. (Org.) ; CIRINO, J. A. F. (Org.) (2014) VIII Seminário de Midia e Cidadania. 2. ed. Goiania: UFG/FIC.

BRAGA, C. F. ; TUZZO, S. A. (2013) Assessoria de comunicação e construção de imagem: Quando a ação transcende as organizações. Revista Comunicação Midiática (Online), v. 7, p. 234-268.

BRAGA, C. F. ; TUZZO, S. A. (2013) A identidade do indígena na mídia impressa. Revista Educação em Movimento, v. 2, p. 1.

BRAGA, C. F. (2012) Invisíveis e subalternos: as representações sociais do indígena. Psicologia e Sociedade (Impresso), v. 01, p. 1.

Outras publicações da autora:

TUZZO, S. A. (2014) Os cinco sentidos do Impresso. Internet Latent Corpus Journal, v. 4, p. 17-28.

TUZZO, S. A. O jornal impresso em tempos de internet e redes sociais: o que pensam os leitores. Indagatio Didactica, v. 5, p. 497-505, 2013.

TUZZO, S. A. ; BRAGA, C. F. (2013) A identidade do indígena na mídia impressa. SME: Educação em Movimento, v. 2, p. 89-108.

TUZZO, S. A. (2014) O lado sub da cidadania a partir de uma leitura crítica da mídia. In: PAIVA, R. e TUZZO, S. A. (Org.). Comunidade, mídia e cidade: Possibilidades comunitárias na idade hoje. Ied. Goiânia: FIC / UFG, v. 1, p. 151-180.

TUZZO, S. A. Ana Carolina Temer: Uma Timoneira forte e sensível que escuta as ondas e sente o vento!. In: Osvando J. de Moraes; Clarissa Josgrilberg Pereira; Iury Parente Aragão. (Org.). Fortuna Crítica da Intercom Timoneiros. Ied. São Paulo: Intercom, 2014, v. 7, p. 89-112.

