

A CONSTRUÇÃO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM TEMPOS DA GLOBALIZAÇÃO DA SOCIEDADE

The Construction of Aesthetic Experience in the Era of Social Globalization

VERLAINE FREITAS*

verlainefreitas@gmail.com

Em sua obra conjunta de 1944, Adorno e Horkheimer haviam dito que o processo de racionalização ocidental, o esclarecimento, é totalitário. Isso significa, entre outras coisas, que toda resistência, tudo o que se institui a partir de uma lógica oposta ou diferente, precisa se medir com os mesmos cânones e princípios de pensamento da ciência e da filosofia esclarecida. Caso se recuse ao diálogo através dos mesmos parâmetros de validação científica e racional, qualquer atitude com pretensão cognitiva, moral ou política é anulada com a pecha de irracionalidade, misticismo ou, em geral, fraqueza de fundamentação em sua legitimidade¹.

Ao longo das décadas que nos separam daquele período crítico da história da humanidade, vemos que o processo de integração macro dos diversos planos, atores, movimentos, âmbitos do saber e princípios normativos de diversas ordens, encontra cada vez mais veículos, intencionais ou não, para se concretizar. Em contraste aos regimes totalitários do leste europeu, do nazi-fascismo e das ditaduras nas Américas e na África, o capitalismo encontrou meios políticos, econômicos e culturais bastante propícios para conferir razão de ser ao universalismo dos princípios de troca. Para além da discussão sobre a validade da crítica ao processo de colonização de formas de vida tradicionais por uma cultura que se apresenta como incontestavelmente progressista devido ao seu brilho técnico, deve-se prestar atenção ao quanto cada movimento de legitimação das trocas em um sentido planetário “vende” a legitimação do sistema como um universal que quer ganhar razão de ser pelo modo com que se impõe como incontestavelmente efetivo.

Desde suas primeiras obras, Adorno preocupava-se com o entrelaçamento funesto entre o engrandecimento narcisista de um eu tanto mais ilusório quanto mais

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil.

¹ Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften*, vol.3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, pág. 22.

enfraquecido, por um lado, e a onipotência de uma totalidade social que se coloca como representante emérito dos princípios valorativos da individualidade². Ausência de mediação: este é um dos diagnósticos-chave da dialética entre o universal e o singular, que se consubstancia no pensamento de Adorno desde a obra conjunta com Horkheimer até a *Dialética negativa*. Está em jogo mostrar o quanto a individualidade é constituída pela força com que as mediações histórico-culturais são apropriadas pelo sujeito, de tal forma que sua identidade reflita a riqueza reflexivamente cultivada de sua percepção de mundo. Nesse sentido, desde a paradigmática leitura psicanalítica do encontro de Ulisses com as sereias até a “Metacrítica da razão prática” de 1969, temos a verificação crítico-filosófica da supressão da concretude dos processos de mediação entre a particularidade do dado natural e a universalidade racional-cultural. Ambos os extremos são, cada um ao seu modo, abstratos, facilmente sujeitos à hipóstase de um “isso aí” capturável em sua verdade genérica, e, portanto, vazia – tal como vemos no início da *Fenomenologia do espírito* de Hegel –, por um lado, e à evidência absoluta da lógica e do número, mais distante da prática de constituição social da realidade do que a própria metafísica antiga, por outro³.

No contexto de produção das subjetividades através de uma estética que se impõe maciçamente pela fluência de interação, troca, complementação e comércio generalizado de mensagens, vista nas últimas décadas através do florescimento outrora inimaginável dos meios de comunicação virtuais, vemos aquela polaridade de um abstrato a outro se repetir, mas agora sob uma outra ótica. O capítulo sobre a indústria cultural da *Dialética* de 1944 já apontava para o mecanismo ardiloso de saturação da atividade imagético-imaginária como meio de impedir não apenas o exercício construtivo e criativo da imaginação, mas também de fomentar o prazer na atitude ao mesmo tempo *ativa* em termos de capacidade de acompanhar o fluxo das imagens, e *passiva* no que concerne à constituição do sentido no vínculo entre sujeito e objeto⁴. A apropriação multiplicada de objetos no âmbito do consumo de mercadorias físicas e culturais tem se mostrado um correlato bastante poderoso dessa estratégia de saturar a imaginação. Ela corporifica a percepção difusa e cada vez mais presente de ser “cidadão do mundo”, de pertencer ao movimento plane-

² Deborah COOK, *The culture industry revisited: Adorno on mass culture*, Boston: Rowman & Littlefield, 1996, capítulo 1.

³ Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung*, op. cit., pág. 39.

⁴ *Ibidem*, pág. 160s.

tário. Nesse sentido, o sistema continua a se vender integralmente em cada produto⁵, fazendo a propaganda de si mesmo pelo modo com que cada *gadget* é um polo condensador bastante potente de informações oriundas de todos os cantos do planeta.

A liberdade positivamente verificável de uso, fruição e compartilhamento de informações, além de escamotear os diversos mecanismos subjacentes de censura, fortalecem a percepção de que as forças que trafegam universalmente pelos sistemas de comunicação possuem sua razão de ser devido ao destravamento proveniente da expansão planetária das formas de fazer política, trocar mercadorias, interferir nos destinos políticos de outras nações etc. O que o capital e a cultura globalizados precisam, no registro micrológico das mentalidades, liga-se ao aprisionamento sistematicamente reiterado do sujeito em cada gozo de anular a diferença entre sua insignificância e a totalidade social devido ao modo com que esta é materializada na forma de um fetiche, particularmente o da informação enriquecida do componente e da chancela de uma comunidade planetária. Nesse momento, mais uma vez, o indivíduo, ao comprar uma mercadoria, trabalha para todo o sistema, ratificando o valor que foi vendido como legitimação deste produto⁶. Os indivíduos prolongam sua condição de objeto da indústria cultural, como o disseram Adorno e Horkheimer, quanto também se comprazem em serem seus porta-vozes e funcionários.

Entre o modelo de indústria cultural “clássico” presenciado por Adorno até seu falecimento em 1969, porém, e o atual, com todos os seus mecanismos de interação e de empoderamento ao sujeito para produzir, editar e se pôr como veículo de divulgação maciça de conteúdos críticos, instituiu-se uma diferença que não é desprezível. Tal como já se tornou clássico salientar, o consumidor de mercadorias e conteúdos culturais deixou de se situar apenas no papel de quem se prostra diante da televisão e lê o que revistas e jornais dizem. Em vez de ter apenas um limitado círculo de pessoas com quem discutir, questionar informações e propor novas formas de leitura dos fatos apresentados, a rede mundial de computadores permite uma troca muito mais ampliada dessas perspectivas que navegam contra o *mainstream* dos grandes meios de comunicação. De forma análoga a como uma men-

⁵ Ibidem, *op. cit.*, pág. 172.

⁶ Jean Baudrillard diz: “o consumo surge como *trabalho social*. O consumidor é igualmente requerido e mobilizado como *trabalhador* neste plano (hoje talvez tanto como no plano da ‘produção’)” (Jean BAUDRILLARD, *A sociedade de consumo*, trad. de Artur Morão, Rio de Janeiro: Elfos, 1995, pág. 85 - grifos no original).

sagem sempre pode carregar muito mais conteúdos, significados e sentidos do que seu idealizador pretendia conscientemente, cada indivíduo se faz, sim, porta-voz do sistema, na esteira da crítica de Adorno e Horkheimer, mas os desvios, nuances, ruídos e defasagens neste papel intermediário tornaram-se muito potencializados pelos novos meios técnicos. Ora, se Adorno sempre apontou com altíssimo grau de criticidade o definhamento das mediações, é necessário prestar atenção a toda esta camada de produção, questionamento, crítica e compartilhamento seletivo de conteúdos culturais.

Segundo a perspectiva que advogo, é necessário salientar criticamente a oportunidade da construção de uma nova *política da sensibilidade*, algo como uma nova estética da instauração informacional do vínculo entre sujeito-como-particular e o universal-como-planetário. O gosto e a fruição da imagem não parecem mais, decididamente, cerceados pela total pornografia do fato supostamente desnudado em sua evidência deslumbrante. É bem verdade que não estamos em um plano de liberdade reflexiva e crítica consumada. Longe disso. O modelo, porém, a se usar para a crítica da alienação do sujeito perante a verdade histórica de sua realidade constituída historicamente precisa ser modificado em pontos significativos. Em um texto tardio, de 1969, intitulado “Tempo livre” [“Freizeit”], Adorno reconhece explicitamente que a conformação das mentalidades ao que toda a aparelhagem da cultura de massa ditava não era tão acachapante quanto ele e seus companheiros de escola de Frankfurt haviam concebido nas décadas de 40 e 50. Se, hoje em dia, os indivíduos podem inserir comentários em quase todos os veículos de comunicação na Internet, podem produzir livre e espontaneamente seus próprios textos em diversas plataformas, podem editar conteúdos em ambientes dedicados especificamente à crítica social, então se torna cada vez mais imprescindível inserir este fator de participação ativa no horizonte de nossa crítica da conformação social dos indivíduos.

A grande dificuldade de propor um modelo de uma nova política das sensibilidades está no fato de que os indivíduos, mesmo que participantes ativos dessas novas plataformas interativas, ainda consomem virtualmente todos os outros produtos culturais, como as músicas no rádio, os filmes no cinema e na televisão, as novelas, os jornais televisivos etc. Em grande medida, o que as pessoas irão compartilhar, criticar e difundir nos meios mais proativos é nutrido e informado por este mesmo tipo de absorção bem mais passiva. Assim, qualquer análise dos princípios que norteiam uma nova forma de decodificação dos conteúdos culturais terá

que se haver com o fato de que está em marcha apenas um processo gradual de alteração de paradigmas do vínculo entre indivíduo e totalidade social.

Em termos de princípio de leitura do significado atual da Teoria Crítica clássica, esta proposta de uma nova política das sensibilidades é relevante em virtude de uma questão incisiva para os estudos da obra de Theodor W. Adorno. Axel Honneth havia diagnosticado um déficit de sociológico da filosofia adorniana, argumentando que lhe faltaria princípios teóricos mais consistentes para se avaliar as formas sociais específicas de consubstanciação das diversas racionalidades, como os movimentos críticos à discriminação racial, a luta pela igualdade de gênero, o combate à homofobia, manifestações de contra-cultura etc.⁷ De fato, Adorno sempre se coloca em um patamar de generalidade argumentativa que o leva a excluir toda esta mobilidade sociologicamente legível de instauração de modelos de ação mais circunstanciada. Toda sua crítica ao conceito de racionalidade instrumental move-se em um plano de abstração filosófica tal que permite jogar pouca luz não apenas a formas mais específicas de cristalização deste princípio, mas também àquilo que, nelas, não se resume a sua ratificação. É também por este motivo que se torna legítimo apostar em um déficit político do pensamento adorniano.

O autor da *Dialética negativa* sempre se lamentou, como ressaltamos, do declínio das mediações, cuja contraparte subjetiva seria o definhamento da experiência, que por sua vez se delineia pelo empobrecimento da capacidade reflexiva. Ocorre que este lamento pela mediação decaída, ao se estabelecer de forma um tanto “dura”, acaba mimetizando (de forma falsa) no âmbito da crítica aquilo que deveria ser nuançado – e portanto redimido – na realidade como possibilidades de instauração progressiva de novas verdades. Em vez, porém, de procurarmos tais mediações construtivas a partir de uma suposta universalidade não-violenta no âmbito da comunicação, como em Habermas, ou através de uma demanda de reconhecimento constitutiva da sociabilidade, como em Axel Honneth, preferimos o acesso pela reflexão estética, com a ajuda da teoria psicanalítica, ao delineamento de tão-somente uma das questões envolvidas nessa temática. Tomemos como fio condutor a questão da universalidade, relacionando a concepção kantiana do juízo de gosto como sendo universal sem se fundar em conceito e o delineamento do fenômeno da sublimação na arte por Freud.

Quando Kant diz que o juízo de gosto sobre o belo almeja uma universalidade

⁷ Axel HONNETH, *Critic of Power*, trad. de Kenneth Baynes, Baskerville: MIT Press, 1991, capítulo 3.

não-objetiva (ou seja, não está fundada em uma regra universal abstrata), tudo o que é da ordem da particularidade é vista como ligada a interesses, desejos, sensações, carências, necessidades, inclinações em geral. Na medida em que o sujeito é concebido como possuidor de faculdades em si mesmas universais, logo a abstração de todos os interesses deverá convergir para uma universalidade que se baseia na atenção à forma do objeto, também tomada como universalmente reconhecível. A contemplação, a atitude própria do juízo de gosto, será constituída então por uma determinação negativa – de abstrair, negar, a influência que nossos ímpetos particulares – e outra positiva – de dirigir nossa percepção àquilo que, no objeto, poderia ser definido como um sentido total da articulação dos elementos constituintes da coisa.

Sem entrar em detalhes quanto às formas de interpretar e de fornecer uma apresentação mais abrangente a essa teoria, importa-nos a questão mais específica da passagem, do ponto de inflexão, entre o registro do gozo com a relação particular com o objeto e o prazer com a universalidade. Kant tomou o primeiro como ligado ao amor-próprio, ao egoísmo, a tudo o que converge na ideia de felicidade individualmente considerada; o segundo, como efeito do jogo reflexivamente livre entre imaginação e entendimento. Embora seja significativo, no interior da teia argumentativa de Kant, levar em conta a dimensão positiva de exercício de atenção à forma do objeto belo, não é difícil perceber que a tônica recai sobre o movimento de negação das particularidades, de modo que o universal surge como uma espécie de resíduo, apoiado em uma universalidade [das faculdades] pressuposta desde o início da construção da teoria.

O ponto de apoio para essa viragem, a forma do objeto, contém uma ambiguidade problemática, na medida em que ela não pode ser reduzida ao que compõe as dimensões espaço-temporal, pois em toda percepção está incluído todo o complexo de elementos materiais, sensíveis, de percepção concreta. Em uma música, por exemplo, por mais que seja diferente o gozo que temos com a emotividade do som de um violino e com a dimensão compositiva da música em sua articulação, é impossível ter um gozo apenas com a relação espaço-temporal entre os sons, de tal forma que pudéssemos abstrair o fato de que os próprios sons são percebidos, preenchem nosso aparelho auditivo, impactam-nos materialmente. De certa forma – tendo que fazer aqui um grande salto de elementos argumentativos –, o ponto de apoio do prazer estético, do juízo de gosto, não é nem a dimensão material do que percebemos em sua concretude, nem uma forma totalmente abstrata, puri-

ficada em termos espaço-temporais. Seu fundamento é, propriamente, a situação-em-trânsito entre o complexo de determinações particulares e afins ao princípio de individuação, e a universalidade garantida não apenas pelo conceito, mas também por aquilo que Kant quis perceber como a forma pura, por assim dizer “geometrizada” e do mero ritmo temporal.

Algo semelhante pode ser visto quando Freud fala da sublimação como um fenômeno estético. Em seu famoso texto *O poeta e o fantasiar* [“Der Dichter und das Phantasieren”], o ponto central da argumentação é o de que a excelência poético-estética consiste na transmutação, na passagem, como se fosse uma metabolização, do teor egoísta, mesquinho e até ridículo do conteúdo fantasístico individual que anima por dentro a produção consciente de nossas imagens, textos e sons, para o âmbito da aceitabilidade universal do valor artístico-estético das obras de arte. Embora Freud não se dedique a refletir de forma por assim dizer técnica acerca deste movimento, emprega o conceito de jogo para demonstrar a semelhança entre a brincadeira infantil, os devaneios e a obra de arte. Nos três casos, temos um exercício da imaginação, que produz, cria e plasma uma realidade em que vigoram leis próprias, sem compromisso com as que regem a realidade empírica. Se, entretanto, a dimensão ficcional dessas formas as aproxima em seu distanciamento perante a empiria, o modo como elas processam a matéria subjetiva – o ímpeto desiderativo – diferencia-as e lhes confere sua especificidade. Tanto a brincadeira quanto o devaneio não apenas não precisam se desligar da dimensão particular, idiosincrática, de suas motivações, quanto oferecem prazer precisamente ao dar vazão a ela.

A arte teria sua distinção qualitativa ao exigir a ultrapassagem deste círculo particularizado de significações subjetivas e ao fundar seu valor pelo modo com que essa transcendência do eu se estabelece. Ocorre que, de forma instrutivamente análoga ao que falamos sobre Kant, podemos dizer que o conteúdo fantasístico inconsciente que leva à consecução da obra como tal não pode ser tomado como se apagando totalmente, diluindo-se de forma plena na horizontalidade absoluta e sem textura do universal estético. É bem verdade que significados individuais, afeitos às vicissitudes de estruturação psíquica e emocional do sujeito, restringem de forma drástica o valor estético da obra, mas, por outro lado, tampouco o reconhecimento universal, *per se*, é garantia e suporte para o que é artisticamente relevante.

Chegamos, por fim, ao objeto que condensa todas essas reflexões: a arte contemporânea. O elo que precisamos é uma ideia presente na *Teoria estética* de Ador-

no, em que lemos que a arte moderna espiritualizou-se como natureza⁸. Isso significa que o estético passou a ser definido na modernidade por rejeitar a marca de uma universalidade previamente estabelecida por cânones e princípios compositivos, extraindo sua significação, valor e importância pelo modo com que acolhe em sua unidade elementos crus, não-mediados, rudes, toscos, como podemos ver no emprego de sons cacofônicos, ruídos, divisão irracional de tempos de compasso na música; materiais em decomposição, colagem de resíduos industriais, elementos cromáticos em sua pura materialidade nas artes plásticas; vocábulos sem sentido, articulações absurdas, exploração dos grafismos na poesia etc. Penso que essa descrição de Adorno é, de fato, correta, mas creio que esteja em jogo, de forma sumamente significativa, a tensão que é estabelecida entre o que nos toca como um particular, como algo que não tem relevância universal, e este outro plano sublimado, não restrito às nossas idiossincrasias, preferências e custos individuais. Parafraseando Adorno, eu diria que a arte contemporânea se universalizou como trama de particularidades, através da insistência em tencionar esses dois lugares que, por si mesmos, não possuem significado estético no sentido próprio do termo: o particular e o universal. De certa forma, a arte contemporânea é um chamamento e um convite incessante a nos situarmos nessa situação-em-trânsito, nesta posição-limite, caracterizada como um não-lugar. Há que se notar, ainda, que é neste espaço de transitividade que se estabelece o princípio mais substantivo de individuação. Entre o conceito apreendido socialmente e o fato (a coisa, o objeto captável em sua imediatidade), as diferenças entre os indivíduos se dão muito mais no modo com que usamos o primeiro para ler, interpretar e assimilar o significado do segundo.

Sem ter a pretensão de decidir quanto à validade de alguns experimentos estéticos, tanto em geral, quanto caso a caso, talvez não seja mera ilustração para isso que dissemos acima algumas obras contemporâneas feitas a partir da cooperação de muitas pessoas no espaço virtual. Um exemplo eloquente é a obra *Genesis* de Eduardo Kac⁹. Essa obra me parece significativa por produzir uma espécie de me-

⁸ Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*, vol.7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, pág. 292.

⁹ "Inaugurando a 'arte transgênica', Kac apresentou em 1999 a obra "Genesis" (...), realizada no contexto do festival Ars Electronica, em Linz, Austria. Kac criou um 'gene de artista': um gene sintético, inventado por ele mesmo e não existente na natureza. O gene foi criado através da tradução de um trecho em inglês do Velho Testamento para código Morse e depois de código Morse para DNA, de acordo com um código desenvolvido por Kac especialmente para esta obra (os traços do código Morse representam a timina, os pontos a citosina, o espaço entre as palavras a adenina e o espaço entre as letras a guanina; assim, tem-se os quatro constituintes fundamentais do

táfora, uma figuração artística, deste princípio fundador do estético na contemporaneidade, absorvendo como seu material o princípio de articulação globalizada dos indivíduos. Além disso, mobiliza também nossa capacidade de articulação de elementos estéticos heteróclitos, díspares, situados em planos materiais e culturais muito distintos, aparentemente incompatíveis. Essa última característica reforça o estético contemporâneo como de uma situação-em-trânsito, de tal forma que é precisamente a capacidade de não se resolver em algum plano específico que marca a progressividade construtiva do artístico-estético na contemporaneidade.

ácido desoxirribonucléico ou DNA cujas combinações formam o 'alfabeto' ou código genético). A sentença bíblica diz: 'Dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se arrastam sobre a terra' (Gênesis 1, 28). O gene foi introduzido em bactérias, que foram postas em placas de Petri. Na galeria, as placas foram postas sobre uma caixa de luz ultravioleta, controlada por participantes remotos na Web. Ao acionar a luz UV, participantes na Web causam mutação do código genético e assim mudam o texto contido no corpo das bactérias. Após a exposição, o gene foi lido de volta para o inglês, e o texto mutante publicado online na seção em inglês do site de Kac." (<http://www.ekac.org/kac2.html> acessado em 20/10/2014)