

ENTRE ADORNO E MARCUSE: *FORMA ESTÉTICA* E RADICALIDADE

Enrique Marcatto*

O texto a seguir pretende um estudo do conceito de *forma*, e da importância que assume nos pensamentos de Herbert Marcuse e, principalmente, de Theodor Adorno, buscando mostrar as diferenças e semelhanças entre os dois pensadores no que tange a este conceito. Perante esta explicitação, seguir-se-á uma investigação a respeito de se a preocupação quanto a “*forma estética aberta*”, tal como concebe Adorno, é descabida ou não, tomando como exemplo, a *performance art*.

O recurso à comparação com Marcuse se deve ao fato de que este, no livro *Contra-revolução e revolta* (obra de 1972), lida concisamente com a questão da *forma*, com os *happenings* e com a arte que estava sendo feita por grupos como o *Living Theatre* – que tanto influenciaram a *performance* –, o que Adorno não chegou a fazer. Dado que o filósofo, na época deste livro, se encontrava bastante influenciado pela *Teoria Estética* de Adorno, publicada apenas alguns anos antes (1970), poderíamos supor que a crítica de Marcuse a este tipo de arte espelha uma posição de Adorno. Pretendo mostrar que o pensamento de Marcuse, embora se assemelhe ao de Adorno, no que diz respeito à importância da *forma*, tem vida e força próprias.

ADORNO, MARCUSE, (...)

A relação entre os pensamentos de Theodor Adorno e Herbert Marcuse sempre foi muito frutífera, de mútua influência.

* Mestrando em Estética e Filosofia da Arte pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto – IFAC-UFOP.

Embora pareça haver uma dependência da estética de Marcuse, em relação à adorniana (DUARTE, 2006, p. 1), o seu texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura* tem grande importância para a criação do conceito de *indústria cultural*. Nesta obra, publicada em 1937, Marcuse distingue um âmbito do trabalho físico, da reprodução da vida; e um âmbito privado, da “alma”, o qual está em correlação com a cultura afirmativa, com os bens culturais, com o belo e com o prazer - que serviam para ajudar o sujeito a resistir aos “embates que o trabalho alienado impõe à sua pessoa” (DUARTE, 2006, p. 3). A cultura afirmativa¹, segundo Marcuse, começa a se auto-abolir com as modificações que o capitalismo liberal introduz na cultura. Não é mais possível uma mobilização apenas “parcial” do sujeito no processo de trabalho. Exige-se uma mobilização total, uma “subordinação à disciplina do Estado autoritário em todos os planos da sua existência” (MARCUSE, 1997, p. 122), para que se dê conta do trabalho maçante realizado nas fabricas e empresas.

Justamente neste momento podemos notar a influência de Marcuse sobre o pensamento de Adorno. No conceito de *indústria cultural*, parece estar implícita a situação descrita pelo primeiro em *Sobre o caráter afirmativo da Cultura*: o fenômeno da indústria cultural parece ocupar bem o âmbito da cultura afirmativa, dissolvendo-o no plano da existência física. Assim, a cultura não aponta mais para um mundo “infinitamente melhor”, mas somente para a existência tal como ela é, habituando o sujeito ao novo ritmo do mundo e a não desejar nada além do que está dado na existência.

Já que toda a discussão travada na *Teoria Estética* de Adorno está repleta do diagnóstico da *Dialética do Esclarecimento*, escrita juntamente com Max Horkheimer, a

¹ Domínio que (desde a Grécia antiga até a modernidade) apontava para um mundo melhor que o da luta diária pela existência, que qualquer indivíduo poderia realizar para si. Esta existência de um mundo “infinitamente melhor” a parte da sociedade adquire significados diferenciados em Adorno e Marcuse, sendo que este, em cada obra sua, atribui sentidos diferentes. O que será visto abaixo.

influência de Marcuse está mais uma vez afirmada nessa obra, e, pelas referências diretas de Adorno a ele, reafirmada.

Porém, há que se realçarem as diferenças entre os dois pensadores no que tange à própria cultura afirmativa. Para Adorno, o fato de esta ser um domínio separado da realidade física, é a própria condição de existência das obras de arte que, ao virar as costas para a sociedade (se expondo ao risco de se isolarem), acabam por falar de modo crítico e mais verdadeiro sobre a ela.

Para Marcuse isto adquire significados diferentes em suas diversas obras: em *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, esse fato é considerado algo negativo. Já em textos posteriores, como em *Eros e Civilização*, funciona como indício de possibilidade de uma sociedade melhor, na qual a produtividade fosse redirecionada para diminuir as desigualdades. Nesta seria possível uma dissolução da arte na vida, de forma que não houvesse mais separação entre o âmbito da cultura e o da existência, o que, possibilitaria a autonomia da arte. Deste ponto, como se pode imaginar pelo que já foi dito, Adorno discorda totalmente.

Tal é a sua posição na *Teoria Estética*, na qual, por meio do seu conceito de *forma*, irá defender uma arte autônoma, nos moldes daquela que se torna antítese social da sociedade ao negá-la. Esta postura, por incrível que pareça, influenciará ainda Marcuse, que – numa demonstração da vivacidade de seu pensamento e de sua honestidade intelectual e filosófica – revê sua teoria, em *A dimensão estética* e em *Contra-revolução e revolta*. Ainda assim, mantêm uma concepção de *forma* um pouco diferente da de Adorno.

(...) **FORMA**

Se na *Dialética do Esclarecimento*, Horkheimer e Adorno fazem um diagnóstico certo da situação em que se encontrava a arte naquele tempo, é por negatividade que expressam o que pensam como arte autêntica. Já na *Teoria Estética*, obra definitiva sobre estética deste último, publicada quase trinta anos depois, é possível uma “definição” positiva. Na primeira, a situação descrita é de um momento em que a existência da arte não parece ser possível, pois a indústria cultural absorve-as tornando todas estereis ou mercadorias, a não ser em um processo de afastamento dela da sociedade, o que, no entanto, gera um risco de sua alienação e esquecimento. Já a *Teoria Estética* vêm suprir a falta de um tratamento rigoroso da constelação conceitual adorniana sobre a questão da arte. Nesta obra é que se encontra a reflexão sobre o conceito de *forma*.

Se a arte, por sua origem mágica, sempre esteve em um domínio à parte da sociedade, com o advento do capitalismo liberal, ela passa a fazer parte de um outro domínio – o do mercado, ou seja, o da existência física – estando disponível em qualquer lugar a qualquer hora do dia, na rádio, na televisão, nos comerciais, nas roupas, utensílios domésticos. Esta proximidade é sua própria dissolução: a arte passa a ser mera mercadoria.

Neste contexto, a *forma* assume importância fundamental, pois é por meio dela que a arte se distingue de todo o resto, se colocando ou não a distância de ser absorvida pela indústria. E o mais importante: é a própria *forma* que pode elevar a arte acima da sociedade, possibilitando sua crítica.

Uma das dificuldades para se definir o que seja a *forma* estética é o fato de que ela parece congrega tudo aquilo que há de artístico na obra (FREITAS, 2008, p. 37). Tradicionalmente, a idéia de *forma* remete às de “harmonia”, “ritmo”, “contraste”, “proporções” e “relações”. Adorno não nega que estas façam parte do que chamamos de

forma, mas sim, que sejam tudo aquilo que a compõe. Numa pintura, por exemplo, a cor, as pinceladas e o brilho dos materiais também fazem parte da *forma*, pois a relação entre eles contribui para o que Adorno chama de *unidade formal* (Idem, Ibidem, p. 38).

Outra idéia que o conceito de *forma* nos remete é a de algo *a priori*, uma fôrma, um método ao qual encaixamos certo *conteúdo*. Na direção do que Adorno chama “*primazia do objeto*”, sua concepção de *forma* é a de que esta é *conteúdo sedimentado*. Isto significa que “*deve ser concebida não só contra ele [o conteúdo], mas através dele*” (ADORNO, 2008, p.215). Então, assim como Adorno pretende que se recupere para os conceitos da razão um procedimento como uma “*síntese negativa*”, que não deixe de fora o não-idêntico, de tal modo faz a *forma*. Nas próprias palavras dele, “[*a forma*] é a *síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade*” (ADORNO, 2008, p. 220).

Ou seja, não se trata exatamente de algo harmônico, no sentido de perfeitamente acabado, mas de certo “*polimento e equilíbrio*”, no qual “*sobrevive o absurdo e o contraditório*” (Idem, Ibidem, p. 215). Deste jeito, a arte se torna um desdobramento da verdade, justamente por não recalcar aquilo que é estranho à existência *administrada*, à racionalidade técnica. Agindo como um “*íman que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto da existência*” (Idem, Ibidem, p. 341), a *forma* faz com que a obra apareça como um *Mais* e, por meio da objetivação artificial de seu conteúdo, ultrapasse o mundo das coisas. Quer dizer, se a obra, como *fait social*, sempre carrega elementos da sociedade como seu conteúdo, este não é uma cópia do real, pois se torna diferenciado ao ser objetivado na obra de arte. Ao expressá-lo como algo que, semelhantemente à realidade, possui uma lógica e estrutura própria, a obra cria/torna-se um universo particular, que transcende a própria realidade. É nesta simples existência como um domínio a parte, que a arte realiza a crítica da sociedade. Segundo

Adorno (Ibidem, p. 340), “*Nada existe de puro, de completamente estruturado segundo sua lei imanente que não exercite uma crítica sem palavra e denuncie a degradação provocada por uma situação que evolui para a sociedade de troca total.*”

Portanto, para que a obra realize sua crítica, não importa qual é o seu conteúdo, se é político ou não, mas o que é feito pelo trabalho formal, que para ser bem sucedido, para dar uma expressão artística, tem como condição necessária uma distância da vida material: ou seja, a autonomia da arte.

Ora, esta posição se parece bastante com a de Marcuse em *A dimensão estética e Contra-revolução e revolta*. Ambos os filósofos vêm na *forma* essa possibilidade de resistência, que se dá a partir da reificação do conteúdo como algo diverso da realidade e que possui uma existência própria.

Considerando a arte como lugar da sublimação estética², Marcuse vai contra aqueles que propõem uma *dessublimação sistemática da cultura*, o que corresponde à dissolução da *forma* estética. Que é entendida pelo filósofo como as formas consagradas do “drama” do “romance”, da “pintura”, o “*total das qualidades (harmonia, ritmo, contraste) que faz de uma obra de arte um todo em si, com uma estrutura e uma ordem próprias (o estilo)*” (MARCUSE: 1973, p. 83).

Segundo Marcuse, os que defendem a “*forma aberta*”, “livre” – na busca de uma “*arte ‘imediata’ que responda não só ao intelecto e a uma sensibilidade refinada, ‘destilada’, restrita (e seja o agente de sua ativação), mas seja também, e primordialmente, uma experiência sensorial ‘natural’, emancipada dos requisitos de uma sociedade exploradora em crescente envelhecimento*” (MARCUSE, 1973, p. 83), busca esta que tem como fim último a abolição da barreira entre cultura (representada

² Como diria Adorno, satisfação de uma “promessa rompida”, liberada da “humilhação da pulsão” (ADORNO, 1985, p. 131)

pela cultura burguesa) e a vida material, e a utilização da arte com instrumento político –, na verdade estão, na contra-mão do que propõem.

Isto porque, em primeiro lugar, pensa que é justamente por apresentar o que é imediato como outro que a arte é arte. Em segundo, a experiência estética, por ser uma experiência de alteridade, cria uma espécie de alienação positiva (alienação da alienação). Por criar um universo à parte, a obra de arte carrega a possibilidade da transfiguração da realidade, uma possibilidade de liberdade. Ao dissolver-se na vida, se perde, tornando-se idêntica a todo o resto.

Se tudo isso é similar ao pensamento adorniano, Marcuse tem em mente a arte burguesa, enquanto Adorno trata principalmente da arte de vanguarda do início do séc. XX (DUARTE, 2006, p. 9). Talvez por isto, o primeiro tenha uma concepção de *forma* como *forma fechada*, embora, semelhantemente ao outro, considere-a como condição de existência da obra de arte, e por motivos quase semelhantes.

Por isso, a concepção de Marcuse traz um problema para analisarmos a arte mais avançada na atualidade, justamente porque esta, muitas vezes, propõe a “imbricação (*Verfransung*)³ das diversas linguagens artísticas, algo que a *forma fechada* dificilmente admitiria.

Embora Adorno nunca tenha se pronunciado clara e definitivamente a favor dos *happenings* (ou seus desdobramentos, como por exemplo, as *performances*), sua postura na *Teoria Estética* dá elementos para induzirmos (dialeticamente) uma valorização desta linguagem artística. Ele na verdade chega a flertar com a *anti-arte* e as linguagens decorrentes da *live art*. Longe de desconsiderá-las, cita o valor de formas como, por exemplo, a *actionpainting* (ADORNO, 2008, p. 66) – que carrega em si uma dificuldade

³ Termo proposto por Adorno no ensaio “A arte e as artes” (*Die Kunst und Künste*. In: Theodor Adorno, *Gesammelte Schriften 10.1. Kulturkritik und gesellschaft I, Prinsmen, Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996).

de ser determinada pela imaginação e, portanto, diferencia-se dos objetos imediatos que nos chegam já ajuizados –, além de valorizar o caráter efêmero, a não previsibilidade das formas artísticas contemporâneas que, semelhantemente aos *fogos de artifício*, se tornam aparição de um *outro* (“*apparition*”), transcendência, e, por isso, realizam uma crítica à sociedade. O que, é contraposto ao risco que toda experimentação artística corre de deixar de ser artística caso haja o abandono do sujeito estético ante a heteronomia, o que pode ser considerado a demissão deste, uma confissão de sua impotência perante o mundo. (Idem, Ibidem, p. 46). Quer dizer, abre-se caminho para uma “*forma aberta*”, mas confirma-se novamente a importância de algum polimento, organização.

Podemos entender *forma aberta* como aquela que se constitui a partir do processo (*work in progress*), do afluxo de experiências já não remodeladas por gêneros *a priori*. Diferentemente da arte sem *forma*, que propõem as vanguardas revolucionárias, como a estética marxista ortodoxa, a radicalidade que Adorno espera da obra vem justamente da *forma* e não do conteúdo. Esta, por seu processo mais livre de sedimentação, reflete os acontecimentos sociais. Por exemplo, Adorno vê na perda dos valores tradicionais e na emergência do espírito individualista da concorrência empresarial ocorrida do início do séc. XX, a origem da pintura abstrata, da música atonal e da negação de um narrador onisciente na literatura. “*Como se a perda de referência coletiva para os indivíduos fosse transposta para a obra de arte como um princípio formal de constituição das próprias obras*” (FREITAS, 2003, p.26). A própria dificuldade da existência de uma *forma* estética que seja livre é apontada por Adorno como um reflexo do estado atual da sociedade *administrada*, que “*repele a forma emancipada*” (ADORNO, 2008, p. 384). Por outro lado, algo deste tipo não pode se dar na proibição dos conteúdos que não sejam políticos, como faz a estética marxista, nem nas “*formas fechadas*”, muito menos na ausência de *forma*.

A última, ao invés de revolucionária, como se pretende, não é “*senão falta de talento ou concentração, um abrandamento de força (...) incapacidade para a sublimação*” (Idem, Ibidem, p. 377), ou seja, incapacidade para afirmar uma vida autêntica, o que era levado a cabo pela *cultura afirmativa*. Significa entregar-se ao mundo imediato, sem que possa se vislumbrar algo melhor. Quer dizer, uma crítica cultural imediata, sem a transcendência que só a *forma* pode realizar, não é radical: quase se torna tão medíocre quanto às mercadorias da indústria cultural, que nada mais fazem do que afirmar enfaticamente o existente, a necessidade da “renúncia jovial” – o que foi mostrado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*.

E PERFORMANCE

Fica claro, portanto, que o que interessa é a existência de uma dimensão que resista tanto ao processo de “desencantamento do mundo”, ao ajuizamento baseado numa razão unilateral e identitária, quanto ao processo de absorção das obras de arte que a indústria cultural leva a cabo, transformando-as em mercadoria. Neste sentido, fica claro o porquê Adorno, na *Teoria Estética*, se mostra mais aberto aos fenômenos de *anti-arte*, e *live art*, como vimos acima. Porém, uma vez que estas correntes artísticas, em diversos momentos de sua história, se mostraram afeitas a uma dessublimação da cultura, por meio da abolição da *forma* estética, esta postura de Adorno pode parecer um pouco contraditória. Sem querer dissolver essa contradição, a risco de não ser condizente com própria teoria do filósofo, traçaremos agora uma análise de obras que parecem manter uma noção de *forma*, tal qual definiu Adorno, e que nem por isso

deixam de ter os elementos “espontâneos”, “não-previsíveis”, “efêmeros” que a *anti-arte* e a *live art* defendiam como forma de resistência à cultura “morta” dos museus⁴.

Em março e maio de 2010, a *performer* Marina Abramović apresentou uma *performance* denominada *The Artist is Present*, dentro de uma mostra retrospectiva de sua obra no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). O filósofo e crítico de arte Arthur Danto foi convidado a fazer o ensaio principal para o catálogo da mostra, na qual a *performance* citada é a que chama mais atenção, tanto pela presença da artista quanto por ser a única obra inédita a ser apresentada. Danto publica o ensaio *Sitting with Marina* no *The New York Times* de 23 de março de 2010, no qual nos fala sobre esta *performance*.

The Artist is Present ocorreu em um salão do MoMA, no qual haviam apenas duas cadeiras, uma de frente para a outra, sendo que uma era ocupada por Marina Abramović, e a outra ficava livre para que o público se sentasse e encarasse a *performer*. E assim o fizeram por todos os dias⁵.

Havia apenas duas cadeiras no salão (...) Marina estava sentada em uma espécie de espaço dentro do salão, que se definia por uma fita colocada em um quadrado do chão (...) Marina estava linda em um vestido vermelho intenso, cuja barra formava um círculo no chão. Seu cabelo preto estava trançado para um lado. Para mim estava claro que eu estava em um espaço encantado por ela e devia me manter em silêncio. (...) Essa *performance* é muito mais um diálogo de surdos. A

⁴ A escolha de obras de *performance* para tal feito se deu levando em consideração que a *performance art* surgiu a partir dessas diversas correntes artísticas, congregando portanto muito do que havia nestas.

⁵ Interessante dizer que, segundo investigação de Danto, enquanto em média cada visitante fica diante de cada obra do museu por apenas 30 segundos, no caso desta *performance* de Marina, cada um ficava sentado diante dela por uma média de 20 minutos.

comunicação se dá em outro plano. Arrisquei um “oi” com um aceno de cabeça, que despertou em Marina um sorriso fraco.

Neste momento algo surpreendente aconteceu. Marina inclinou a cabeça ligeiramente para trás e para o lado. Ela fixou os olhos em mim, mas aparentemente não me viu por muito tempo. Era como se houvesse entrado em outro estado e já não me visse. O rosto dela assumiu uma translucidez de uma porcelana fina, estava luminosa e incandescente. Ela tinha ido para o que costuma chamar de “*performance mode*”⁶. Pelo menos para mim, aquilo era como um transe xamânico – sua capacidade de entrar em tal estado é um de seus dons como artista. É o que lhe permite atravessar as provações físicas de suas *performances* famosas. Sinto realmente que essa é a essência de seu trabalho ao lado do elemento do perigo físico, também constante. (...) Senti como se pudesse ficar sentado lá indefinitivamente, como se todas as minhas doenças fossem desaparecer (...) o que eu sei é que ela levou de volta ao MoMA algo da magia da arte – o tipo de magia que todos os cursos de história da arte e apreciação artística sempre nos deram a esperança de ver.⁷

A experiência estética proporcionada pela *performance*, tal como descrita pelo crítico, não parece ser um fato isolado: quando observamos as mais de 1600 fotos dos visitantes da *performance*⁸, nota-se que não há uma única pessoa que esteja indiferente, pelo contrário, há centenas que estão chorando, como se estivessem diante de um grande obra de arte.

Podemos dizer que algo determinante neste caso é o fato de que a *performance* possui uma preocupação estética com o espaço e os elementos que a compõem, um

⁶ Possivelmente algo análogo ao que no Brasil chamamos “estado performático ou performativo”. N. a.

⁷ <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina> (Tradução livre)

⁸ <http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/> (acesso em 26/11/10)

processo de feitura e uma lapidação análoga ao processo de *polimento* valorizado por Adorno. Essa pode ser notada, por exemplo, na mudança dos planos anteriores de instalar um andaime de sete plataformas no espaço ou a retirada da mesa que nos primeiros dias separava Marina e o público. Mas tendo em vista que o objeto desta *performance* é o próprio corpo da artista, o principal é que existe ainda uma preparação corporal, que pretende a construção de um corpo extra-cotidiano, que muitas vezes envolve o jejum por longos dias junto a natureza, isolamento, exercícios de percepção e sofrimentos físicos. É isto o que torna possível que Marina entre no chamado “*performance mode*”.

É essa preparação que faz com que o espaço da *performance* pareça, nas palavras de Danto, “encantado”. Não se trata, portanto, no momento da *performance*, de um salão qualquer, mas de um local *diferenciado*, da criação de um universo particular, estruturado segundo sua própria lógica (não a toa Danto sentiu que estaria curado de suas doenças) Analogamente a isto, não é exatamente Marina Abramović que se encontra naquele local, mas um *outro*, um tipo de *persona*, distanciado de toda existência física.

Ora, se tudo isto é muito semelhante à teoria adorniana da *forma*, outro fato muito importante é que, já que toda *performance* pretende ser *acontecimento*, abrindo-se ao acaso, ao risco (no caso das *performances* famosas de Marina, riscos físicos, de morte), toda essa preparação não elimina elementos que surjam espontaneamente e que possam conter sentidos contraditórios entre si. Portanto, a preparação, a preocupação com a *forma*, não é algo que neste caso pratique violência com o conteúdo. A função da artista, como obra e sujeito estético, é estar aberta ao que possa acontecer, apropriar-se dos elementos que surjam a partir dos espectadores, do momento e de si mesma. Em

suma, é ela quem dá a *forma* estética à *performance*, elevando suas ações acima das ações comuns, cotidianas⁹.

Por outro lado, é fácil encontrar exemplos de *performances* que, pelo menos aparentemente, não possuem *forma* estética. Nestas parece que o “artista” tem uma idéia, imagina um “método” de executá-la, e a faz imediatamente. Não há aquela espécie de *polimento*, portanto, não há muita preocupação em como o público vai encarar, em como se pretende expressar algo. Muitas vezes essas obras se parecem mais com uma brincadeira para ridicularizar ou fazer rir o transeunte. Não é à toa, que se assemelham muito com o que fazem os programas televisivos de humor, como o *Pânico na TV*, *Jackass*, pegadinhas do Faustão ou do Silvio Santos, e ainda vídeos do *youtube* mais “refinados” como os do francês Remi Gaillard. Trata-se mesmo de um processo de absorção deste tipo de *performance* por estes programas, ou seja, pela indústria cultural – processo previsto como *absorção das vanguardas* por Adorno e Horkheimer. Diferentemente da obra de Marina Abramović, estas *performances* parecem não atingir um efeito muito além da crítica já presente em seu próprio conteúdo e algumas risadas. Em outros casos, tudo ocorre de forma muito próxima a protestos. Tanto neste caso, como no outro, perde-se a potência artística de elevar a obra e o espectador para um mundo *outro* e assim, sensivelmente, realizar uma crítica. Não há então aquela criação de um universo “*estruturado segundo sua lei imanente*”, mas uma crítica realizada de dentro da própria realidade que se quer criticar. Se considerarmos, como Adorno e Horkheimer, que o próprio sistema (indústria cultural) se pode dar ao luxo de aceitar a crítica – uma vez que num mundo onde tudo é repleto de sentido esta se torna “papo furado”, “utopia”, e porque a existência de discurso contrário cria a ilusão de que há

⁹ Quanto a este tema, é elucidativo o artigo “*Tão bizarro quanto uma laranja mecânica: o romance-de-formação de Stanley Kubrick*”, de Patrick Pessoa, publicado na revista *Artefilosofia* n. 8, de abril de 2010, em que o autor compara a figura de Alex à de um *performer*, pois busca dar elevação a suas ações, sendo isto o que as diferencia da mera *ultraviolência* praticada pelos seus *drugs* (companheiros).

liberdade de escolha e não um discurso unitário –, veremos que esse tipo de crítica é insuficiente, uma vez que pode sempre ser convertido num sentido “útil”.

Sem desconsiderar a importância política de protestos e desse tipo de *performance*, também não podemos desconsiderar a importância da *forma* estética. O que deve ficar claro é que a experiência estética proporcionada por uma *performance* na qual existe uma preocupação com a *forma*, é muito diferente da causada pelas aqui chamadas *performances* sem *forma*. Se experiências como, por exemplo, a limpeza de monumentos históricos, de fachadas de prefeituras, a venda de chocolates em formato de crucifixo (feitas ou não com humor), são importantes (e arriscamos dizer que o são), isto não deve obscurecer o fato de que não realizam o que aquele outro tipo de experiência realiza: uma crítica muda, mas muito mais profunda.

Portanto, a preocupação com a *forma* não deve ser algo que deva ser abandonado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução. De Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. Experiência metafísica, estética e ética em Adorno. In: *Estéticas do Deslocamento*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética (ABRE), 2008 (CD-ROM).

DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. *Diferenças na concepção do estético em Marcuse e Adorno*. In: *Dimensão Estética. Homenagem aos 50 anos de "Eros e Civilização"*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética (ABRE), 2006 (CD-ROM).

FREITAS, Verlaine. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. (Passo-a-passo; 17)

MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. *Sobre o caráter afirmativo da cultura*. In: *Cultura e sociedade*, vol. 1. Trad de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1997.