

# A CONTINUIDADE DA INVARIÂNCIA:

A crítica como persistência da modernidade e a pós-modernidade como ideologia

CARINE GOMES CARDIN LASER



O presente artigo aborda a reflexão sobre a relação moderno/pós-moderno que predomina na ensaística de Jameson, sem perder de vista a tradição, para tentar compreender de forma apropriada seu pensamento sobre o pós-moderno e colocá-lo em questionamento. Procuramos apoio na referência à teoria crítica para realizar uma reflexão sobre a possibilidade de um envolvimento com o moderno que não seja nem de exclusão total de seus pressupostos nem de sua retomada irrefletida. A partir disso recorreremos principalmente à Teoria Estética de Adorno como base para se pensar a ideia de modernismo não simplesmente como um espírito do tempo, mas como algo que se mantém enquanto resistência contra o aparato social repressor de cada época. Se, portanto, a arte moderna não se encaixa nos padrões sociais, e, em sua autonomia, se expressa como crítica da realidade, a ideia de pós-modernidade, em oposição, não representa uma transformação de fato no plano artístico, mas um instrumento de legitimação da aparência social.

Palavras-chave: Adorno; Modernismo; Pós-modernismo; Estética.

This paper approaches the reflection about the modern/postmodern relationship that is prominent in Jameson's essayistic, without losing sight of tradition, trying to comprehend properly his thoughts and questioning it. We search support on the reference of critical theory to reflect about the possibility of an involvement with the "modern" concept that is neither a total exclusion of its purposes nor its unreflected retake. Based on that, we appeal primarily to Adorno's Aesthetic Theory as foundation to think the idea of modernism, not simply as a spirit of the time, but as something that keeps itself as resistance against the social repressive display of each time. If, therefore, modern art does not fit in social standards, and, in its autonomy, expresses itself as critic of reality, the idea of postmodern, in opposition, does not represent an actual transformation of the artistic field, but an instrument of legitimization of the social appearance.

Keywords: Adorno; Modernism; Postmodernism; Aesthetic.

## MODERNIDADE E HISTÓRIA

Na Teoria Estética, obra póstuma de 1970, Adorno elabora a sua teoria da arte, e caracteriza sua concepção de moderno, o que não deve ser tomado como uma definição estática do moderno. Pois, quando se pensa no moderno como algo fechado acaba-se incorrendo na impossibilidade de se lidar de fato com a questão, expressando algo que Adorno mostra de forma clara dentro de sua própria metodologia: “as definições são tabus” (ADORNO, 2008, p. 26). Nesse sentido, fica claro que o objetivo de Adorno na Teoria Estética não é impor ideias prontas acerca da arte, mas antes realizar uma análise mergulhando na própria historicidade dela. Considerando, antes de qualquer coisa, a arte introduzida em um movimento constante, conclui que ela mesma não se sujeita à definição: “A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição” (ADORNO, 2008, p. 13). Esta afirmação leva a um modelo de pensar a arte que não a imobilize na invariância.

Portanto, a definição de arte é aberta, “é sempre dada previamente pelo que foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se” (ADORNO, 2008, p. 14). É nessa configuração da arte que Adorno percebe a sua crítica à sociedade. Em seu devir ela relaciona-se com a teoria do conhecimento; a relação de diferença entre arte e a empiria pode iluminar o que na relação de identidade entre sujeito e objeto impõe o sufocamento do não-idêntico na sociedade. Não é à toa que Adorno usa a mesma citação de Nietzsche para romper com a teoria do conhecimento do idealismo e para explicitar a verdade da arte: “a verdade só existe como o que esteve em devir” (2008, p. 14), pois o contrário disso é o que a tradição impõe ao processo do conhecimento pela razão transcendental, que expressava a própria realidade da sociedade: “não se pode desconhecer a função ideológica dessa tese” (ADORNO, 1995, p.185).

No devir, a relação da arte com a empiria deve romper a ideia de identidade que determina a imposição da ideologia do sistema econômico sobre o indivíduo vivente: “na doutrina do sujeito transcendental, expressa-se fielmente a primazia das relações abstratamente racionais, desligada dos seus indivíduos particulares e seus laços concretos, relações que tem o seu modelo na

troca” (ADORNO, 1995, p.186). A identidade entre sujeito e objeto, eliminando a possibilidade de conhecer o objeto em si, possível apenas pela experiência, elimina o vínculo do sujeito com a sociedade. A identidade na arte é, pelo contrário, a expressão do não-idêntico, pois forma-se a partir da relação de diferenciação com o mundo empírico:

*Enquanto a linha de demarcação entre a arte e a empiria não deve ser ofuscada de nenhum modo, nem sequer pela heroicização do artista, as obras de arte possuem no entanto uma vida sui generis, que não se reduz simplesmente ao seu destino exterior. As obras importantes fazem surgir constantemente novos estratos, envelhecem, resfriam, morrem. Afirmar que enquanto artefatos, produtos humanos, elas não vivem diretamente como homens, é uma tautologia. (ADORNO, 2008, p. 16)*

A arte respeita o objeto através do distanciamento em relação a ele, permite que exista a cisão entre a obra de arte e seu elemento da realidade empírica para conservar-se enquanto identidade em si, assim, ela precisa da autonomia com relação à sociedade para ser um elemento vivo, social. Assim, essa cisão não significa que a arte é totalmente autônoma em relação à sociedade. “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma.” (ADORNO, 2008, p. 18). A arte tem nos desafios de sua forma a própria realidade social que lhe é necessária, e é

justamente nesse sentido que se reafirma a impossibilidade de sua definição.

*De facto, nenhuma categoria privilegiada particular, nem sequer a categoria estética central da lei formal, define a essência da arte e é suficiente para o juízo acerca dos seus produtos. A arte possui determinações essenciais que contradizem o carácter definitivo do seu conceito estabelecido pela filosofia da arte (ADORNO, 2008, p. 20).*

Em sua constante transformação histórica, que já é uma resistência à integração totalizante na sociedade que insiste na conservação do status quo, a arte está sempre sujeita a rupturas. Essa questão torna o “novo” central para seu desenvolvimento. Por isso há a relação entre o novo e o moderno, enquanto o que se contrapõe ao antigo em um determinado período histórico.

Para Habermas, é

*apenas com os ideais de perfeição do Iluminismo francês, apenas com a idéia, inspirada pela ciência moderna, de um progresso infinito do conhecimento e de um avanço rumo ao aprimoramento social e moral é que, aos poucos, vai-se quebrando o fascínio exercido pelas obras clássicas do mundo antigo sobre o espírito de cada modernidade. (HABERMAS, 1992, 101)*

Com essa afirmação, Habermas ressalta a ideia de transformação e novidade que surge com o iluminismo e mostra que a modernidade passa a pensar o novo como algo que impele ao progresso. Mas, baseando a sua teoria em um retorno ao pensamento iluminista, rompe com a teoria da arte elaborada por Adorno. Ele tenta identificar o Iluminismo como um momento imóvel na história, um passado morto para o presente, como se não tivesse tomado proporções de “arena comandada pela classe dominante” (BENJAMIN, 1985, p. 230). O moderno não pode ser definido simplesmente pelo pensamento histórico do iluminismo, sem que esse pensamento passe pela crítica que o identificou ao mito: pela dialética do esclarecimento.

O Esclarecimento se tornou a ideologia vigente, e o moderno, para Adorno, não se encaixa nessa definição, pelo contrário, uma vez que é antítese dessa realidade. Antes, o moderno é o “salto sob o livre céu da história” (Idem), livre da racionalidade hipostasiada que objetifica-se em mito. Se Habermas se prende à definição de moderno como a noção progressista de história, acaba tentando imprimir na tradição filosófica um conceito predicativo de modernidade e não recuperando o movimento da arte, em sua relação com as tensões sociais. A sua proposta entra em contradição com a ideia anti-predicativa de pensar os conceitos, e a concepção de história, diferente daquela tradicional progressista, que Adorno tem como base de seu pensamento sobre a arte e o moderno. Segundo Adorno,

Os sinais da desorganização são o selo de autenticidade do modernismo; aquilo pelo qual ele nega desesperadamente o encerramento da invariância. A explosão é um de seus invariantes. Nesta medida o Moderno é um mito voltado contra si mesmo; a sua intemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal. O conceito de Benjamin de ‘imagem dialética’ encerra este momento (ADORNO, 2008, p. 44).

Mesmo Habermas faz referência a esta citação e à concepção de história de Benjamin que ela suscita. O conceito de história em Benjamin apoia-se na crítica da história progressista: “a ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia de progresso tem como pressuposto a crítica dessa marcha” (BENJAMIN, 1985, p. 229). Assim, sua concepção de história se baseia na ideia de que o “tempo passado é vivido na

rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo” (Idem, p. 232), concepção que transborda da obra de Proust.

O modernismo quebra o continuum da história como invariância, coloca-se contra o terrível anjo do progresso que destrói tudo por onde passa. Mas em sua explosão estão os estilhaços do passado que torna-se mais intenso e vivo. O moderno não é apenas a ruptura de um tempo específico com relação a outro no linear da história, é o grito da própria história se despendendo dos grilhões de sua dominação. Em um presente que é o agora impregnado de passado e da perspectiva que este passado dá do futuro, o moderno não pode se apresentar como “expressão objetiva a uma atualidade do espírito do tempo que espontaneamente se renova” (HABERMAS, 1992, p.101). O moderno não pode ser enclausurado no espírito do tempo, pois é intemporal, a sua “negação do encerramento da invariância” dá prova disso. Por isso, somente como invariância, como permanência do que não se curva ao espírito do tempo, é que a modernidade encontra-se em devir.

#### O FIM DA MODERNIDADE

Apesar da leitura de Habermas não condizer com o sentido de moderno dado por Adorno, é de se concordar com ele que este mesmo moderno parece mais distante se tomado do interior da máquina ideológica do capitalismo pós-industrial. O impacto dos anos 60, a expectativa não correspondida do Maio de 68, as discussões sobre o ‘fim da arte’ de Hegel, preenchem o ar com o “narcisismo da esquerda pela Causa perdida” (ZIZEK, 2003, p. 70): Aquela tendência da esquerda a se conformar com o fato de sua empreitada ser sempre a que se sairá perdedora. Com os manifestos de 68, movimento que tomou maior proporção crítica na França, com o movimento estudantil e trabalhista, foi derramada mais uma gota do suor revolucionário da história. Seus manifestos possuíam reivindicações que quase despontaram em uma real crítica da sociedade capitalista, porém eles foram integrados ao que criticavam pela superficialidade de seu conteúdo, e, por conseguinte, o motivo de sua derrocada:

*O que pela última vez esteve em cartaz no Maio parisiense foi o eterno filme dos movimentos revolucionários “socialistas” e “proletários” do Ocidente: um breve avanço rumo a um horizonte desconhecido, para então ser compelido pela massa inerte da consciência monetária a regressar à forma de circulação burguesa, cuja incessante reforma resta como o único e exclusivo objetivo lastimavelmente imanente (KURZ, 1996, p. 41).*

Kurz defende que a “derrota” do movimento de 68 foi devida à veiledade dos argumentos de seus líderes, e de maneira geral, do movimento em si. O principal problema identificado por Kurz é a falta da crítica da forma-mercadoria, o que teria levado os manifestantes a buscarem alternativas dentro do sistema capitalista, e não a ele.

*Que o “burguês” se esconde como tal na forma-mercadoria totalizada pelo capitalismo é algo de que os combatentes das barricadas de 68 não quiseram tomar conhecimento. Isso não era apenas ignorância ou desconhecimento, mas uma recusa consciente da possibilidade de fazer declarações concretas sobre a superação das relações fundadas na mercadoria e propor os meios práticos e palpáveis para alcançá-la (KURZ, 1996, 44).*

Essa ideia de Kurz pode ser observada em *The dreamers* (Os sonhadores), filme de 2003 de Bernardo Bertolucci. Nele, Matthew, um estudante americano encontra-se em Paris em plena ebulição dos protestos de 68, e conhece dois irmãos, Isabelle e Theo. O filme navega entre as referências cinematográficas do trio, cenas de sexo e discussões políticas, tanto entre gerações (Theo e o pai – um intelectual conformado), tanto no choque entre a resistência pacifista de Matthew e a explosão revolucionária dos irmãos. Entretanto, o filme diz pouco do pensamento político por trás das manifestações. Se há uma cena que representa a frustração com que se olha para a posição dos jovens com relação à reflexão acerca da sociedade é a em que Matthew e Isabelle têm sua primeira relação sexual: Matthew assustado com a volúpia da jovem parisiense (e provavelmente tomado pelo puritanismo americano) evita ao máximo a relação, mesmo sendo algo que desejava; quando finalmente cede, Theo revela-lhe o fato de que sua irmã era virgem. Sabendo disso, Matthew fica mais envolvido com Isabelle e tenta fazer com que ela se adapte a um relacionamento tradicional. A geração que cresceu em frente à tela do cinema lidaria muito bem com o choque, a ruptura, pretenderia dominar seu destino, mas seu invólucro revolucionário teria se revelado vazio como a sua pretensa liberdade sexual.

Além da decepção que gerou o Maio de 68, a ideia do fim da arte plantada pela estética hegeliana entra em questão. Teria a arte chegado à sua superação necessária como havia previsto Hegel? Segundo Adorno, essa ideia de

superção da arte em Hegel é a identificação de seu movimento: a arte necessariamente morre de um período para outro, ganha novos significados em cada período histórico. Através da leitura de Adorno, Jameson percebe que o fim anunciado por Hegel não é necessariamente a supressão de algo, e que pode ser o final como transformação. Ainda, Adorno faz um alerta acerca da postura da estética sobre esse tema: “a estética (...) não tem em geral que constatar o fim, reconfortar-se com o passado e, independentemente de seja a que título for, transitar para a barbárie, que não é melhor que a cultura, a qual mereceu a barbárie como represália pelos seus excessos bárbaros.” (ADORNO, 2008, p. 15). Então podemos perceber que para Adorno o problema do fim da arte tem duas perspectivas: a necessidade de transformação histórica, que pressupõe o nascimento de algo novo perante a morte de um momento histórico; e a disposição da estética a lidar com o material histórico do presente, opondo-se a uma concepção nostálgica e derrotista da história da arte.

Porém, essa posição não se refere a eternidade da arte, ela perece pois na necessidade de autonomia já está pressuposto o peso do que se opõe a ela: a sociedade. A necessidade da autonomia da obra de arte para Adorno não deixa de expor as marcas da divisão essencial da sociedade capitalista, se a arte precisa se manter autônoma para a sua sobrevivência, também contém em si as garras da dominação social. Eis a necessidade da arte autônoma de perecer, de ser inconstante pela permanência de sua autonomia:

Mas a arte e as obras de arte estão voltadas ao seu declínio, porque são não só heteronomamente dependentes, mas porque na própria constituição de sua autonomia, que ratifica a posição social do espírito cindido segundo as regras da divisão do trabalho, não são apenas arte; surgem como algo que se lhe é estranho e se lhe opõe. Ao seu próprio conceito está mesclado ao fermento que a suprime (ADORNO, 2008, p. 16).

Assim, é possível dizer que a identificação do pós-moderno poderia ser uma tentativa de chacoalhar os escombros e encontrar a vida na arte. Se sua transformação é necessária, é preciso identificar sua nova face, algo que tenha permanecido de sua possível superação. Porém, essa tentativa tenta decretar o fim da arte moderna, afirmando uma diferença marcante com relação ao modernismo. Jameson caracteriza o pós-moderno dentro dessa linha, numa totalização das obras de arte, girando em torno de características que se opõem ao modernismo. Em seu ensaio de 1981, Pós-modernidade e sociedade de consumo, identifica uma verdadeira decadência das obras modernistas e mostra como o pós-moderno se apoia na renúncia da característica crítica da arte morta:

*Estes estilos, que no passado foram agressivos e subversivos, (...) são agora, para a geração que entrou em cena nos anos 60, precisamente o sistema e o inimigo: mortos, constrangedores, consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo possa surgir (JAMESON, 1985, p. 17).*

Apesar do movimento observado por Jameson parecer coerente dentro da realidade que se configura com a integração de Maio de 68, que decepcionou quem acreditava na possibilidade de transformação social, ele entra em contradição com o moderno em seu sentido mais abrangente. Para Adorno, a característica crítica da modernidade não é parte do espírito do tempo vigente, como parece fazer referência Jameson. O elemento crítico do moderno não pode ser superado, pois é justamente a posição necessária da arte frente às transformações que predominam em cada período histórico, enquanto ainda prevalece a dominação.

Sem dúvida, a noção de Moderno remonta cronologicamente muito atrás do Moderno enquanto categoria filosófico-histórica: mas esta não é cronológica. É antes o postulado rimbaudiano da consciência mais progressista, na qual os procedimentos técnicos mais avançados e mais diferenciados se interpenetram com as experiências mais avançadas e mais diferenciadas. Mas estas, enquanto sociais, são críticas (ADORNO, 2008, p.59).

O moderno não pode ser simplesmente o que se distancia do antigo, mas busca em seu próprio tempo forma e conteúdo avançados, dentro de sua necessidade de se diferenciar do que já foi feito. É a própria arte, que tentando se diferenciar do outro que lhe domina, tende necessariamente ao choque contra este. Na sociedade capitalista, o que tenta se diferenciar de fato está tentan-

do se desvencilhar de suas garras, e é necessariamente compelido à crítica do que lhe determina. Mas essa característica não está presa à sociedade capitalista monopolista em que Adorno a descreve, ao contrário, enquanto houver a necessidade desse confronto, o moderno permanece vivo:

*Que uma tal arte moderna seja mais do que um vago 'espírito do tempo' ou um versado up-to-date deve-se ao desencadeamento das forças produtivas. (...) A modernidade opor-se-á antes a todo o espírito do tempo que domina em cada época e hoje mesmo o deve fazer. (ADORNO, 2008, p. 60).*

Lembremos que Adorno escreve estas palavras pouco antes de sua morte, no final da década de 1960.

Se assim é, como é possível a superação da arte moderna com o simples descarte cronológico de obras que faziam referência ao período histórico em que estavam inseridas, e obviamente, perdem muito do sentido no contexto pós-industrial? Não é à toa que Jameson percebe que a arte à qual faz referência está intrinsecamente ligada ao sistema econômico do período e nos dá, através da sua interpretação, uma boa leitura da cultura do momento histórico: revela a determinação exponencial a que as obras de arte estão sujeitas dentro do sistema econômico. Através do conceito de pastiche mostra que, em consequência da sociedade capitalista consumista, não se pode mais “focar o nosso pró

prio presente, como se nos tivéssemos tornado incapazes de alcançar representações estéticas de nossa própria experiência atual” (JAMESON, 2001, p. 29). Esta ideia remete à dificuldade da experiência que se eleva com a globalização, em um capitalismo agressivo e totalizador. Assim, a arte a que Jameson faz referência é aquela integrada ao sistema econômico, que tem como objetivo justamente manter o status quo. Não há como não perceber aqui a relação de Jameson com o conceito de indústria cultural de Adorno.

Para Adorno, a cultura deixa-se englobar pelo sistema capitalista e se assume como indústria, tendo como objetivo mascarar a realidade social e manter os indivíduos determinados pela totalização do interesse pelo lucro. As obras de arte passam a ser produzidas a partir de necessidades comerciais e quem se beneficia são os produtores culturais, que ditam a regra do jogo. É no ensaio Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas, lançado em 1944 na Dialética do esclarecimento, que Adorno e Horkheimer dão contorno ao conceito e realizam a crítica dessa realidade. Porém, na Teoria Estética, Adorno percebe já uma transformação dessa questão. Segundo ele, com relação às obras de arte,

*Quanto mais livres se tornam dos fins exteriores, tanto mais perfeitamente se definiram enquanto organizadas, por sua vez na dominação. Mas porque as obras de arte voltam sempre um dos seus lados para a sociedade, a dominação interiorizada irradiava igualmente para o exterior. É impossível, com a consciência desse contexto, exercer a crítica da indústria cultural, que emudeceu perante a arte (ADORNO, 2008, p. 36).*

As obras de arte que Jameson critica são ao mesmo tempo o motivo da crítica, elas revelam algo da sociedade em sua exaustiva tentativa de velar. Por isso a crítica da indústria cultural parece desfalecer-se na própria ineficiência desta. Adorno também identifica a decadência da indústria cultural através de sua necessidade. Para o filósofo, a arte é necessária em um mundo sem imagens, é “o reflexo do encantamento como consolação do desencanto” (ADORNO, 2008, p.36). Como um véu sobre a realidade, a arte é modificada pela sociedade para cumprir um papel social, porém, essa necessidade já é falsa, pois corresponde ao que se reproduz na própria sociedade falsa.

“Sem dúvida, tal como foi prognosticado, as necessidades encontram ainda a sua satisfação, mas esta é falsa e ilude os homens acerca de seu direito de homens” (ADORNO, 2008, p. 37). Essa transformação da indústria cultural pode ser mais ainda realçada no capitalismo pós-industrial, a percepção da falsidade das necessidades que a cultura demanda pode ser percebida em obras que se conjecturam dentro delas mesmas. Assim, a reflexão acerca das obras da indústria cultural pode arrebatá-lo seu próprio intento, ao invés de velar, mostrar a realidade da sociedade. “a reflexão pode começar pelo facto de que, na realidade, algo aspira objetivamente à arte, para além do véu que tece a interacção das instituições e da falsa necessidade; a uma arte que dá testemunho do que o véu oculta” (ADORNO, 2008, p. 37). Há uma promessa de transformação nas obras da indústria cultural pois elas se deixam criticar enquanto peças de xadrez da manipulação social. A crítica da cultura transforma seus elementos em manifestações de seu oposto, denunciam o seu próprio carácter ideológico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte que revela o que está por baixo do véu, que é o que a sociedade está disposta a manter oculto, não corresponde exatamente à ideia de arte moderna, necessariamente crítica, que, ao encontrar-se como o que há de mais apurado enquanto forma e conteúdo contradiz a sociedade e se coloca contra o espírito do tempo? Nesse sentido, o pós-moderno somente pode existir enquanto tudo o que colabora para a manutenção da sociedade capitalista e se opõe ao que é moderno.

Há, portanto, moderno no cinema contemporâneo, como em *Mulholland Dr.* (Cidade dos Sonhos), de David Lynch, de 2001. Nesse filme o diretor usa elementos da montagem cinematográfica para colocar em questão o que é real e o que não é, tirando o espectador de sua zona de conforto, suspendendo peremptoriamente as certezas da narrativa. Lynch usa as técnicas cinematográficas para questionar a indústria do cinema a partir da autonomia do filme – isto é, sem fazer referências diretas à crítica social ou colocar a sua produção sob a demanda da indústria. Assim, confronta a ilusão do drama com a alinearidade e ruptura, demonstrando a artificialidade do universo idealizado das celebridades e expondo as entranhas da indústria do entretenimento.

Também podemos encontrar traços críticos No *Der Stand der Dinge* (O Estado das coisas), filme de Win Wenders, lançado em 1982. O filme trata da realização de um filme, da necessidade do cineasta em relação ao produtor do filme, que desaparece e deixa toda a equipe sem condição de trabalhar. A partir do ponto particular, o drama do cineasta sem dinheiro para terminar seu projeto, o filme lança um olhar fulminante à determinação econômica da arte. Ele coloca em questão a necessidade da autonomia artística e a sua inevitável dependência das condições econômicas da sociedade, que não deixam de influenciar a criação artística. Essa tensão que se desenrola tende a mostrar a falsidade da aparência de isolamento do cinema, revelando o fetichismo dos produtos da indústria cinematográfica, que aparecem como entidades isoladas e não dependentes do público que vai ao cinema e consequentemente dos produtores dos filmes.

Essa ideia pode ser verificada também na conclusão de *O marxismo tardio: Adorno*, ou a persistência da dialética, livro de 1990, em que Jameson se dedica à análise da filosofia adorniana. Nessa conclusão, o autor faz uma importante exposição sobre a relevância da teoria de Adorno na atualidade, contrapondo-a a concepção de pós-modernidade e tentando justificar esta terminologia, que parece um tanto inconsistente:

o que Adorno chamava positivismo é precisamente o que hoje chamamos pós-modernismo, apenas num estágio mais primitivo. A mudança terminológica é, com certeza, importante: uma tã canha filosofia da ciência pequeno-burguesa, republicana, do século XIX, surgindo do casulo de sua cápsula de tempo com o esplendor iridescente da vida consumista cotidiana no veranico do super-Estado e do capitalismo multinacional (JAMESON, 1997, p. 319).

Como positivismo, o pós-modernismo, em seu momento artístico, não resiste ao pensamento estético. Ele dissolve na dialética da negação que é necessariamente realizada pela reflexão frente a todo pensamento positivo. Assim, o moderno é mais do que uma referência, num passado sepultado pelas asas do tempo contínuo. A negação do que é dado é a marca imóvel da história em pleno devir. “Se hoje mais do que nunca a ideologia incita o pensamento à positividade, ela registra astutamente o fato de que justamente essa positividade é contrária ao pensamento e de que se carece da autoridade social para habituá-lo a positividade” (ADORNO, 2009, p.25).

#### Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Sobre sujeito e objeto*. In *Palavras e Sinais: Modelos Críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, T., & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- HABERMAS, Jürgen. *Modernidade – um projeto inacabado & Arquitetura Moderna Pós-Moderna*. In ARANTES, Otília Beatriz Fiori & Paulo Eduardo, *Um Ponto Cego no Projeto Estético de Jürgen Habermas: Arquitetura e Dimensão Estética depois das vanguardas*, São Paulo, Brasiliense, 1992.
- JAMESON, Fredric, *A cultura do dinheiro: ensaio sobre a globalização*, Petrópolis: Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*, São Paulo: Editora Boitempo, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. In São Paulo, “Novos Estudos CEBRAP” no. 12, junho de 1985.
- KURZ, Robert. *Os últimos combates*. In São Paulo, “Novos Estudos CEBRAP” N.º 46, novembro de 1996, pp. 39-75.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!*, São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

