

"Já não se sonha mais com a flor azul"

A estética de Theodor Adorno e Walter Benjamin*

José Manuel Silva
Universidade da Beira Interior

Índice

1 A Criança e o Mestre	4
2 O homem da instituição versus o <i>flâneur</i>	5
3 A dialéctica negativa versus o mundo das aparências	7
4 Anti-vanguardismo versus Surrealismo	8
5 Sob o signo tentacular da dominação	10
6 O fascínio da infinita reprodutibilidade	12
7 Salvar a estrela dançante	14
8 Bibliografia	16

A citação de Walter Benjamin que dá o título ao presente trabalho servirá de mote na discussão mantida em torno da obra de arte na contemporaneidade. O facto novo que aqui emerge é viver-se numa era que pulverizou por completo os modelos e categorias antigas do Belo, devido à assunção do conceito de "reprodutibilidade técnica" que integra a obra estética na esfera industrial da cultura.

Perante uma época que tem como única certeza o seu fim, é lícito perguntar, à maneira kantiana, "O que podemos esperar?" e

"O que devemos fazer a seguir?". As respostas a estas questões serão procuradas, sobretudo, na fecundidade das divergências entre Theodor Adorno e Walter Benjamin, representantes máximos da Escola de Frankfurt.

A busca aqui proposta prende-se com a ideia de que Adorno, ao assumir como princípio da sua crítica a não identidade entre razão e real, leva até ao fim uma dialéctica negativa de onde não se pode escapar, enquanto Benjamin assimila e transforma toda esta negatividade em admiráveis mundos novos, infinitamente geradores de possibilidades e fascínio.

Se aceitarmos a noção de que Hegel foi "o inventor de um triciclo a que chamaram dialéctica" (Melo, 1977: 16), podemos dizer que na teoria adorniana falta uma das rodas ao veículo ó a "síntese" é sempre impossível de alcançar. Para Adorno, a transformação que ocorre no universo da cultura dá-se como um acidente repressivo, e a razão aí só pode erigir-se como negatividade.

Este percurso de crítica do pensamento moderno sobre si próprio é levado por Adorno a formas paroxísticas, que estão patentes no paradoxo da razão que intenta refutar a própria razão. O único sentido da crítica, e que permite à razão não se transformar em anti-razão, é o carácter não conclusivo de

*Fevereiro de 1997

uma reflexão dialéctica que não cessa de recolocar em questão os seus próprios resultados. Esta é, aliás, a força do pensamento adorniano.

Ora esta profunda negatividade, a que subjaz, evidentemente, o colapso da razão que se esmaga sobre si própria nas suas investigações, desvanece-se no pensamento de Benjamin, e aquilo que para Adorno era considerado "o retorno à barbárie", constitui neste último mais uma fonte de esperança, mais um caminho que pode vir a ser trilhado pelo homem nas novas formas de arte que estão ao seu dispor.

Como se sabe, a questão estética, desde que Sócrates respondeu a Hípias que "o Belo não era um atributo particular de mil e um objectos; sem dúvida, homens, cavalos, vestuário, virgem ou lira são coisas belas; mas acima de tudo isso, existe a Beleza em si"(Huisman, 1984: 16), acompanhou para sempre o homem. Platão, discípulo de Sócrates, dá os primeiros passos na busca deste Belo. No Fédon, o filósofo grego diz que na origem de toda a beleza deve haver "uma primeira beleza que pela sua presença torna belas as coisas que designamos por belas, qualquer que seja o modo como se faz essa comunicação"(Huisman, 1984:17), e é só pela ascese dialéctica que ascenderemos amorosamente a esse cume ideal do mundo das ideias, onde o perfeito Belo resplandece.

Muitos séculos passaram até que se despertasse deste sonho dogmático de existência de um belo-em-si, e para tal foi preciso esperar pela figura tutelar de Kant, que na "Crítica do Juízo Estético"pretende "superar a antinomia fundamental entre a ideia de um gosto subjectivo, imbuído do que a sensibilidade comporta de contingência, particular e arbitrário, e a ideia de um gosto universal e

necessário. Entre estes dois pólos, o gosto ficava apenas reduzido ou a um prazer ou a um juízo"(Huisman, 1984: 36). Para o filósofo alemão, o gosto já não é apenas um juízo do sentimento, é também um sentimento do juízo, tornando-se, pois, um universal necessário e afectivo.

O sistema kantiano, profundamente influenciado pelos alvares do Iluminismo, vem demonstrar que "é permitido determinar, por conceitos a priori, a relação de um conhecimento que não provém nem da razão pura prática nem da razão pura especulativa, mas da faculdade de julgar proveniente do sentimento do prazer ou do desgosto"(Huisman, 1984: 36).

No interior da "Crítica do Juízo Estético", a sua Analítica compõe-se de quatro momentos essenciais para a compreensão dos traços estéticos fundamentais do pensamento kantiano. Assim, num primeiro momento, considerado o da qualidade, ao comparar as formas de satisfação estética do gosto, do agradável e do Bem, Kant infere que "o gosto é a faculdade de julgar um objecto ou um modo de representar pela satisfação ou desprazer de forma inteiramente desinteressada. Designa-se por Belo o objecto dessa satisfação"(Huisman: 1984:38).

O segundo momento do esquema kantiano, conhecido pelo da quantidade, irá deduzir que a categoria da beleza é representada "sem conceito"como "objecto de uma satisfação necessária"definindo-se assim o Belo como "aquilo que agrada universalmente sem conceito".

No passo seguinte, o da relação, Kant vai mostrar que o juízo do gosto repousa em princípios a priori e totalmente independentes de conceitos como a atracção, a emoção, e a perfeição, propondo em princípio

o ideal de beleza "pelo acordo mais perfeito possível de todos os tempos e de todos os povos" acerca "das produções exemplares". Kant retira daqui a conclusão de que a beleza se manifesta como "a forma da finalidade de um objecto enquanto percebida sem representação de fim".

Por último, o momento do juízo do gosto, segundo a modalidade, vem salientar que "a necessidade do contentamento universal concebido num juízo de gosto é uma necessidade subjectiva, na suposição de um senso comum", definindo o Belo a partir deste momento como "aquilo que é reconhecido sem conceito como o objecto de uma satisfação necessária"(Huisman, 1984: 39).

Este uso da Razão para a compreensão do fenómeno estético, apesar de duramente criticado por Adorno, traz na sua génese o fermento daquilo que se vai passar nas primeiras décadas deste século.

Desejando-o ou não, Adorno na sua Teoria Estética, última obra da sua vida, para rebaatar as propostas de Kant vai utilizar o mesmo instrumento que este último usou: a Razão. Adorno não deixa, no entanto, de admirar o edifício kantiano, pois segundo as suas palavras "Kant foi o primeiro a adquirir o conhecimento, ulteriormente admitido, segundo o qual o comportamento estético está isento de desejos imediatos; arrancou a arte ao filistinismo voraz, que continua de novo a tocá-la e saboreá-la"(Adorno, 1970: 21).

Adorno discorda, por completo, é da asunção kantiana da ideia de "satisfação desinteressada". Nesta questão, o homem da Escola de Franckfurt sublinha que "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 de Belo"(Adorno,

1970: 21). A doutrina da satisfação desinteressada é pobre perante o fenómeno estético, até porque visa reduzi-lo "ao belo formal, sobremaneira problemático no seu isolamento". Adorno, imbuído que está da sua crítica dialéctica, à guisa de explicação refere que Kant ao realçar a diferença entre a arte e a faculdade de julgar válida consequentemente a diferença entre a arte e a realidade empírica, "mas não a idealizou sem mais: a separação da esfera estética em relação à empiria constitui a arte. No entanto, Kant fixou transcendentemente esta constituição, em si mesma algo de histórico, e, mediante uma lógica simplista, equiparou-a à essência artística, sem se preocupar com o facto de que as componentes da arte subjectivamente pulsionais retornam metamorfosadas na sua forma mais pura, que as nega"(Adorno, 1970: 22).

A Teoria Estética adorniana também não passou incólume às críticas dos seus pares e Peter Bürger, num artigo publicado na Revista de Estética, a propósito da figura de Adorno, dá conta de alguns exemplos significativos: "On lui reproche d'avoir réduit l'art au édenominateur commun de la négativité et de l'avoir amputé de sa éfonction de communicationí, on découvre le caractère théologique sous-jacent d'une esthétique qui oppose l'art à la réalité comme son éautreí".

Esta ideia de uma estética que opõe a arte à realidade como seu "autre" está bem patente nas palavras dirigidas a Kant quando Adorno afirma que "ao que é desprovido de interesse deve juntar-se a sombra do interesse mais feroz, se pretende ser mais do que simples indiferença; muitas coisas provam que a dignidade das obras de arte depende da grandeza do interesse a que são arrancadas. Kant nega isto por causa de um conceito de liber-

dade, que pune com a heteronomia o que nem sempre é próprio do sujeito (...) Por conseguinte, em conjunto com aquilo de que ela brotou antiteticamente, a arte fica amputada de todo o conteúdo e supõe-se no seu lugar um elemento tão formal como a satisfação. Bastante paradoxalmente, a estética torna-se para Kant um hedonismo castrado, prazer sem prazer, com igual injustiça com a experiência artística, na qual a satisfação actua casualmente e de nenhum modo é a totalidade"(Adorno, 1970:22).

Nesta abordagem sumária, onde o vigor da crítica adorniana se manifesta em tudo onde repousa os seus olhos, como uma espécie de frémido desmedido e paradoxal, pois pode falar-se de uma paixão devoradora pela Razão, encontram-se algumas pistas sobre o cerne do assunto que se propõe, a partir deste momento, colocar em discussão.

Tendo sempre como pano de fundo os textos de Theodor Adorno sobre a "Indústria da Cultura"; e de Walter Benjamin a propósito da "Obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica", seguir-se-á não um caminho directo e de sentido único, mas alguns outros trilhos situados nas suas margens, que em aproximações sucessivas e graduais, servirão como pontes de passagem para o interior fulgurante destas duas personagens que marcaram, indelevelmente e cada um à sua maneira, o pensamento contemporâneo.

Sendo os homens, em grande medida, aquilo que as suas vidas deles fazem, nada melhor do que partir à descoberta destas personagens através das suas histórias pessoais, tantas vezes cruzadas, mas que nunca obliteraram uma independência intelectual que constituía, para ambos, ponto de honra.

1 A Criança e o Mestre

Se não soubessemos que Benjamin era 11 anos mais velho que Adorno e que este último foi, sem margem para dúvidas, "o primeiro e único discípulo de Benjamin"(Arendt, 91: 178), obteríamos da relação entre ambos uma imagem distorcida. Pelas epístolas trocadas entre dois, é sempre Adorno quem assume o papel do velho mestre, constantemente pronto a proteger, sempre presente quando Benjamin encontrava na sua vida "o senhor desajeitado", sempre pronto "a mandar-lhe cumprimentos"(Arendt, 91 : 187). O velho mestre seguia de longe os acontecimentos, sorrindo com as traquinices do "discípulo", outras vezes amargurado quando julgava que essas tropelias tinham ultrapassado as marcas; usando muitas vezes palavras severas, para o chamar à razão. "A discussion of the Adorno/Benjamin debate will not necessitate abandoning the main thesis, but only demonstrate the dialectics of their friendship"(Buck-Morss, 1977: 139).

A nova orientação política marxista de Benjamin, ligada à sua paixão antiga pela mística judaica, explica que "unique among his friends, only Adorno really supported Benjamin's efforts to incorporate both poles"(Buck-Morss, 1977: 141). Mas toda a paciência tem limites e o caso muda de figura quando Benjamin descobre o surrealismo, tornando-se amigo de Brecht, um homem que Adorno pura e simplesmente detestava: "When Benjamin had found in surrealism an aesthetic model for his theological impulse which he now understood as *ëpofane illuminationí*, Adorno referred to such illumination as *ënegativeí*, or *ëinverseí* theology,

equating it with aesthetic experience"(Buck-Morss, 1977: 141).

Benjamin tem perfeita consciência da sua dualidade teórica e refere-se a ela como a sua "Janus-face". Esta hercúlea tarefa de unir aquilo que não se pode juntar é considerada uma "intellectual schizophrenia [wich] repeatedly exasperated Adorno, whose own notion of profane illumination was to extrapolate out of the extremes of theology and Marxism to the point where they could be shown to converge, rather than simply to present these two poles in unmediated juxtaposition"(Buck-Morss 1977: 141).

Apesar deste permanente desacordo entre Adorno e Benjamin, o primeiro sempre alimentou a esperança de salvar o naufrago que julgava à deriva num mar de ilusões. O próprio Benjamin, extremamente lúcido, como era o seu timbre, também tem essa imagem de naufrágio iminente, e numa carta de 1931 dirigida a Gerhard Scholem, dá conta da sua situação desesperada, escrevendo: "Como naufrago que se mantém à tona trepando a um mastro já vacilante. Mas daí tem a oportunidade de lançar um sinal, pedindo socorro"(Arendt, 91: 199).

"During all of their disagreements Adorno's persistent goal was to rescue Benjamin from what he considered the Scylla of Brechtian materialism on the one hand, and the charybdis of Judaic theology on the other"(Buck-Morss, 77: 141). Adorno responde sempre à chamada, mas os motivos são sempre diferentes dos de Benjamin.

Para um entendimento mais preciso destas duas fortes personalidades, retratar-se-á de seguida algumas divergências de pensamento e de atitudes que os vão colocando em campos opostos, por vezes mesmo extremados.

2 O homem da instituição versus o flâneur

O Instituto de Pesquisa Social é a casa de Adorno. Ele e Max Horkheimer fundam os alicerces de uma Teoria Crítica da Sociedade, que mesmo exilada nos Estados Unidos, se irá manter bem viva até ao início da década de 60.

A natureza adorniana não é de modo algum expansiva, e quando muitos intelectuais aderiam entusiasticamente ao Partido Comunista, Adorno, um marxista convicto, colocou sempre reservas em envolver-se no pulsar da vida política do seu tempo. Esta atitude manteve-se íntegra ao longo do seu percurso pessoal, criando dissabores aos esquerdistas da década de 60, que já o viam como um "pai" e um líder natural do movimento contestatário que surgia um pouco por toda a Europa. Contudo, esta sua natural reserva e distanciamento leva, rapidamente, ao desapontamento generalizado e à criação de suspeitas em seu redor, tornando-se Adorno, sem o ter desejado, "the most controversial theoretician of the German New Left".

Controverso como era no interior da nova esquerda germânica, é muito natural que o percurso de crítica do pensamento moderno sobre si próprio que constrói, apesar de ter sido discutido ao longo do século, permaneça, no entanto, numa zona de penumbra. O próprio Adorno não favorece de todo uma ampla expansão das suas ideias e dos seus textos, tanto dentro do quadro alemão, como no período de exílio na Inglaterra e nos Estados Unidos, onde a sua figura sempre se manteve afastada dos circuitos visíveis da fama.

Bem distinta é a vida e o percurso pessoal de Walter Benjamin. O mínimo que se

pode dizer é que se trata de um homem fascinado. Como todos os seus quadros de referência, atitudes e comportamentos pertencem ao século anterior, esta personagem parece ter sido deslocada repentinamente para este século, sentindo-se maravilhada com o que estava a acontecer num mundo totalmente novo, digno de todas as explorações.

Neste estranhamento poder-se-á filiar o seu pensamento inconstante, desconcertante por vezes. As suas paixões intelectuais revelam bem este "flirt" pelas coisas, num eterno deambular à procura de algo, algo que Benjamin muitas vezes se apercebia não ser o essencial, mas sim um caminho percorrido que o levava aos mais estranhos recônditos da experiência humana. Por isso, os seus biógrafos têm dificuldade em o descrever, e a única forma encontrada para chegar até este autor passa por uma série "de afirmações negativas" que escapam às nossas referências habituais.

"A sua erudição era grande, mas ele não foi um erudito; o seu trabalho tinha a ver com os textos e a sua interpretação, mas não era um filólogo; sentia-se extremamente atraído, não pela religião, mas pela teologia e pelo tipo de interpretação teológica segundo o qual o próprio texto é sagrado, mas não era teólogo e não manifestou especial interesse pela Bíblia; era um escritor nato, mas a sua maior ambição foi criar uma obra exclusivamente composta de citações; foi o primeiro alemão a traduzir Proust e Saint-John Perse, e já antes disso traduzira os *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, mas não era um tradutor; fazia resenhas críticas de livros e escreveu um livro acerca do barroco alemão e deixou inacabado um enorme estudo sobre o século XIX francês, mas não era um historiador da literatura; (...) ele pen-

sava poeticamente mas não era poeta nem filósofo"(Arendt, 91: 180).

Esta larga passagem de Arendt traduz uma personalidade multifacetada, que se dava bem pelas margens do pensamento contemporâneo, apesar de reconhecer os perigos que podiam advir dessa situação incómoda e ser um desastre em interpretar esses sinais, como a catadupa de infortúnios ocorridos na sua curta vida o prova.

Benjamin nunca pertenceu verdadeiramente a nenhuma escola de pensamento, e manteve-se ligado ao Instituto de Frankfurt sempre por laços muito ténues e fracos. No entanto, era um homem de amizades que correspondiam sempre às suas motivações intelectuais.

Na esteira do que foi dito, é de fácil compreensão os rancores mudos que esta inusitada figura, sem se aperceber de nada, criava à sua volta. Sem mexer um dedo para evitar desastres iminentes e perfeitamente previsíveis, transmitia sempre a impressão, nas suas acções, de que estava a fugir deles.

Walter Benjamin tinha inculcada até à medula o espírito das errâncias. "É ao flâneur, vagueando sem rumo por entre a multidão das grandes cidades, em oposição deliberada à sua actividade febril e utilitária, que as coisas revelam o seu sentido íntimo (...), e só o flâneur, na sua errância descuidada, consegue captar a mensagem"(Arendt, 91: 190-191).

O fascínio pelas passagens de Paris, que o autor descobre ainda novo, não mais desaparece, e nada melhor que a figura do "flâneur" para viajar através "das fachadas uniformes, limitando as ruas como paredes interiores, que fazem uma pessoa sentir-se fisicamente mais resguardada nesta cidade do que em qualquer outra"(Arendt, 91: 201), co-

menta um Benjamin assombrado. "As passagens que ligam entre si os grandes boulevards e oferecem um abrigo contra as intempéries exerceram sobre Benjamin um tão extraordinário fascínio que ele se referia à grande obra que projectava escrever sobre o século XIX e a sua capital chamando-lhe simplesmente "As Passagens" (Arendt, 91: 201).

Este andar à deriva de Benjamin, que irritava de sobremaneira Adorno e que era considerada por este como uma pura perda de tempo, traz na sua génese a próxima divergência entre os dois autores.

3 A dialéctica negativa versus o mundo das aparências

A crítica adorniana, profundamente racionalista, tem nos seus limites um exercício de dialéctica negativa que leva à refutação da razão, refutação essa levada a cabo pela própria razão. Como horizonte de reflexão, cada vez mais abstractizada, está o fenómeno cultural contemporâneo. Esta cultura, na visão de Adorno, é enformada pelo fenómeno de emergência das massas, que ganha expressão em todos os campos da actividade humana, seja ela política, económica ou social. Aliado a esta massificação está um poderoso processo de alta tecnologização, que se expande dos processos materiais para atingir os processos de reprodução simbólica, e assim o nível individual é também duramente violentado.

A ideia de separação das esferas material e simbólica estilhaça-se devido ao consumismo cultural. Tudo se torna uniforme e Adorno ó onde Benjamin se maravilhava com a intensa diversidade que a tecnologiza-

ção da cultura traz no seu seio ó apenas encontra uma trágica semelhança que se apega a todas as coisas tentando devorá-las.

Daí o seu espanto, e a crítica a Benjamin pela sua "descrição meticolosa dos pormenores factuais". "Quanto mais pequeno o objecto, mais susceptível lhe parecia de conter, sob a forma mais concentrada, tudo o resto" (Arendt, 91: 190), como se o mundo fosse um imenso fractal desdobrando-se infinitamente sobre si próprio. O fascínio benjaminiano, ao contrário do que sucedia com Adorno, nunca foram as ideias, mas sempre o fenómeno. Nas palavras de Benjamin, isto assim sucede porque "o que me parece paradoxal em tudo quanto justificadamente dizemos belo é o facto de se manifestar no mundo das aparências" (Arendt, 91: 190). A biógrafa chama a este paradoxo "o prodígio da aparição", que esteve sempre na base de todas as suas deambulações. Mesmo a paixão de Benjamin pela dialéctica sofre destes estímulos encantatórios das coisas. Curiosa é a crítica de Adorno a esta excentricidade, que é apelidada de "não dialéctica", pois que se move num quadro de "categorias materialistas que de modo algum coincidem com as marxistas".

Benjamin, que chegou a pensar em aderir ao Partido Comunista seria talvez o marxista mais singular de toda a história. Pouco preocupado com o edifício conceptual de Marx, era atraído, no entanto, pela doutrina da superestrutura, uma pequena franja do pensamento marxista e a que o próprio Marx dedicou poucos parágrafos, sendo certo que só muitas décadas depois tal conceito viria a transformar-se na coqueluche e deleite da inteligentzia dos anos 60.

Mas "Benjamin apenas se serviu desta doutrina enquanto estímulo heurístico-

metodológico, pouco ou nada se interessando pelo seu pano de fundo histórico ou filosófico. O que o fascinou foi o facto do espírito e a sua manifestação material estarem tão intimamente ligados que parecia possível descobrir em toda a parte as *ëcorrespondancesí baudelairianas*, cujo poder de se clarificarem e iluminarem umas às outras quando devidamente correlacionadas, acabaria por dispensar, em última análise, todo e qualquer comentário interpretativo ou explicativo"(Arendt, 91: 189).

Como é evidente, esta atitude escapa a qualquer quadro de referência dialéctico e Adorno critica este "elemento estático"do pensamento benjaminiano. Adorno vai mais longe e salienta que "para se compreender correctamente Benjamin há que descortinar por trás de cada frase a conversão da mais extrema agitação em algo estático, que é afinal a noção estática do próprio movimento".

Benjamin não se interessava minimamente por teorias ou "ideias"que de imediato não assumissem a forma exterior, daí que o seu pensamento "não visava nem podia traduzir enunciados irrefutáveis e universalmente válidos; estes eram substituídos, como Adorno observa em tom de crítica, em *ëenunciados metafóricosí*"(Arendt, 91: 191) .

Por isso, voltando de novo à teoria da superestrutura, é bem de ver que Benjamin não tinha qualquer dificuldade em entendê-la "como a doutrina definitiva do pensamento metafórico ó precisamente porque estabelecia com toda a naturalidade, e evitando qualquer espécie de mediações, uma relação directa entre a superestrutura e a chamada infraestrutura *ëmaterialí*, que para ele equivalia à totalidade dos dados da experiência sensível"(Arendt, 91: 193).

Deste fascínio pela forma exterior das coi-

sas, nasce uma nova divergência com o pensamento adorniano, a partir da aproximação de Benjamin ao surrealismo, sobretudo quando encontra na sua vida uma figura como a de Bertolt Brecht. Os seus dois amigos de sempre ó Adorno e Scholem ó sobre este encontro apenas referem a "influência desastrosa"de Brecht em Benjamin.

4 Anti-vanguardismo versus Surrealismo

Theodor Adorno, na sua Teoria Estética, dá uma imagem terrível do que é a arte nos dias de hoje. A uniformização da indústria cultural permitiu "a supressão da diferença entre o artista como sujeito estético e o artista como pessoa empírica"(Adorno, 70: 283) e implicou que "a distância da obra de arte à empiria foi suprimida sem que, no entanto, a arte tenha sido restituída à vida livre que não existe. A sua proximidade intensifica o lucro, a imediaticidade é organizada para enganar"(Adorno, 70: 283).

Para Adorno, até os movimentos vanguardistas fazem este "engano das massas"quando pretendem "assinalar à arte, teórica e até mesmo praticamente, o seu lugar na sociedade". É que depois da arte ter sido reconhecida como um facto social igual a tantos outros, "o complemento do lugar sociológico sente-se-lhe, por assim dizer, superior e dispõe dela". Por isso é que "as perturbações vanguardistas das reuniões da vanguarda estética são tão ilusórias como a crença de que elas são revolucionárias e que a revolução é uma forma de belo: a amusia não se situa por cima, mas abaixo da cultura, e o *ëengamentí* muitas vezes não é senão falta de ta-

lento ou concentração, um abrandamento da força"(Adorno, 70, 283).

Peter Bürger, num artigo intitulado "L'anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno" refere que "L'attaque dirigée par les mouvements d'avant-garde contre le statut d'autonomie de art (...) ne peut être interprétée par Adorno que comme un pseudo-dépassement de l'apparence esthétique, et non pas comme le lieu historique d'un renversement qui permettrait de penser les contradictions de l'art au sein de la société bourgeoise". É neste ponto que reside o anti-vanguardismo de Adorno que, tal como um guardador de margens, quer salvar a esfera da arte: "Contre les tendances conduisant à une dissolution de l'art en actions (dadaïsme), expression (expressionnisme), révolution de la vie quotidienne (surréalisme), Adorno veille à ce que la frontière ne soit pas violée, frontière qui délimite la sphère de l'art. Parce qu'il ne considère pas que la tentative d'une réinsertion de l'art dans la vie quotidienne soit une étape nécessaire à l'intérieur de la société bourgeoise, et qu'il y avait au contraire un retour à la barbarie, sa critique des catégories de l'esthétique idéaliste aboutit finalement à leur sauvegarde"(Burger: 85, 90).

Podemos afirmar que a estética adorniana acaba por ser uma estética saudosística, que vive obcecada com a ideia de reconciliação do homem com a natureza, com a ideia platónica que o homem busca qualquer coisa de essencial que perdeu. Para Platão a arte era algo de dispensável e nocivo, porque simulacro, imitação inferior da realidade. Para Adorno as vanguardas, e em geral toda a arte praticada no seu tempo, era dispensável e nociva, porque simulacro ó não já inferior mas

hiper-real ó e simulacro ao serviço de um projecto de dominação e embrutecimento do homem.

Como tal, a nostalgia platónica das formas puras não encontra qualquer justificação para estas novas formas de arte: "L'utopie renouvelée et actualisée dans le contexte des mouvements d'avant-garde, selon laquelle tous devraient pouvoir s'épanouir en produisant librement, n'est pas développée par Adorno parce que son esthétique est centrée sur le concept de la grande oeuvre d'art qui garantit la pérennité de l'artiste"(Burger, 1985: 93).

Pelos mesmo motivos que Adorno se afasta dos movimentos vanguardistas, é que Benjamin se aproxima firmemente do surrealismo como modelo estético a seguir. "Com Brecht [Benjamin] podia praticar aquilo a que o próprio Brecht chamava *épensamento bruto*"A ideia era para Brecht "aprender a pensar em bruto. O pensamento em bruto é o pensamento dos grandes"e Benjamin conclui que "para muita gente, um dialéctico é um amador de subtilidades... Mas a verdade é que os pensamentos em bruto devem fazer parte integrante do pensamento dialéctico, pois não são mais do que a referência da teoria à prática... Só o pensamento em bruto pode afirmar os seus direitos no campo de acção"(Arendt, 91: 194) . E é no surrealismo que Benjamin vai encontrar este campo de acção posto a descoberto pela nova técnica artística ó escrita automática, ready-made, cadáveres esquisitos ó imprimida pelo pensamento em bruto.

Mais ainda, "It was the artistic technique of surrealism that fascinated Benjamin. Surrealist art portrayed everyday objects in their existing, material form (in this literal sense surrealist fantasy was *ëexactí*), yet these objects were at the same time transfor-

med by the very fact of their presentation as art, where they appeared in a collage of remote and antithetical extremes. Prototypical of Benjamin's dialectical images, surrealist artwork illuminated unintended truth by the juxtaposition of two distant realities from which sprang a particular light..., the light of the image" (Buck-Morss, 77: 125).

Em Benjamin a função cultural da arte tradicional termina e em seu lugar surge uma arte enraizada na praxis. O valor regulativo que nos diz o que é a arte é o seu valor expositivo e já não o seu valor cultural. O valor não está na obra em si mas na obra que se mostra, que se dá a ver.

Por isso, para Benjamin é fabuloso que a flor azul deixe de ser sonhada, pois através da técnica agora é colocada à disposição de todos, e todos podem vê-la, tocá-la, e se possível cheirá-la. É a flor azul, aliás, que conduz este trabalho para os textos sobre a questão estética de Adorno e Benjamin.

É fácil imaginar o fascínio de Benjamin, e a negatividade de Adorno, à volta da flor azul. Para o primeiro ela seria tão mais perfeita quanto maiores fossem as possibilidades de reprodutibilidade técnica que oferecesse. Poderá ser grande injustiça dizê-lo, talvez Benjamin tivesse olhos mais virgens, mas a imagem que isto irremediavelmente evoca é a do ramo kitsch, de plástico, repetido ad nauseam num qualquer hipermercado (hipermercado que, como na imagem do fractal, também se repete infinitamente, em progressão geométrica e imparável). Para Adorno, pelo contrário, a flor é algo que se sonha e que se busca, e nesse sentido é um objecto raro e de uma delicadeza diáfana, como se possuísse asas translúcidas e por isso constantemente se escapasse. É preciosa e rara como um perfume

ó talvez até exista tão só apenas o perfume ó que embriaga despertando o desejo mais intenso, mas ao mesmo tempo volatiliza-se, permanecendo inacessível à captura e à posse. Adorno é tão vago nos seus textos de estética, que poderíamos dizer que para ele talvez nem sequer exista flor azul, só a ideia, a nostalgia de um perfume.

5 Sob o signo tentacular da dominação

Na sua análise sobre as Indústrias da Cultura, Adorno coloca o acento problemático na figura do indivíduo ameaçado pelo poder da técnica sobre a sociedade. E se "a racionalidade da técnica hoje é a racionalidade da própria dominação" (Adorno, 85: 114), então conclui-se que "é o poder dos economicamente mais fortes que se faz sentir sobre a sociedade". Os gostos são padronizados, a produção em série faz com que "a flor azul" não tenha uma pétala fora do estribilho que é a uniformização. Até porque "se tudo vem da consciência", então "na arte para as massas vem da consciência das equipas de produção" (Adorno, 85:117). Os próprios meios audio-visuais, que tentam oferecer uma diversidade de escolhas, não estão mais do que "a aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos, a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da indústria cultural pode vir a triunfar abertamente já amanhã – numa realização escarantina do sonho wagneriano da obra de arte total" (Adorno, 85: 116).

A tese adorniana é que aquilo que se dá a ver como diversidade não passa de uma mera aparência, e o que realmente sucede de facto, com a chegada das indústrias culturais, é a

introdução de uma marca identificativa que constitui a uniformização. Isto significa que o sujeito já recebe o objecto com as marcas, os signos de como há-de ser percebido, e portanto, face a ele, é totalmente passivo ó nada retira do objecto, porque também nada lhe dá, e já perdeu há muito a capacidade de sonhar. Estes sinais são para Adorno tão visíveis nos regimes ditatoriais como nos ditos democráticos: em ambos é o autoritarismo que marca a sua presença, distinguindo toda a cultura de massas como idêntica.

Descobre Adorno esta uniformidade na falsa identidade entre o universal e o individual que os poderes de dominação instituídos gostam de apregoar aos quatro ventos. Nessa aparente diversidade esconde-se a marca organizadora: o dinheiro. Este, para além de ser um instrumento económico, vai conformar um corpo social, impondo tão só uma única regra: dar a aparência de que esse corpo se organiza de acordo com a liberdade de cada um.

Nada no campo cultural escapa a esta totalidade, aliás, é aí que surge uma dominação mais refinada, sustentáculo de todo o edifício de dominação, e por isso o mundo inteiro vê-se na contingência de ser "forçado a passar pelo filtro da indústria cultural". Esta desenvolveu-se a partir de um "predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora veículo da Ideia e com essa foi liquidada (...) A tudo isto deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence a sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra"(Adorno, 85: 118).

A obra de arte enquanto construção desaparece, restando apenas um produto sincrético, já preenchido tecnicamente, numa to-

talidade que vai distribuindo os elementos mediante as possibilidades reais de cada técnica, prefigurando as próprias partes que a compõem. O artista, na era da indústria cultural, não passa de um simulacro, uma figura anacrónica, onde já não se pede, na sua intervenção, um confronto com os materiais. Tudo já está previamente programado e nada escapa a este olho ciclópico da cultura.

A necessidade de criação esvai-se numa injunção de técnicas prévias que tornam este trabalho uma mera imitação de modelos, numa espécie de sucedâneo da identidade. "A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai o seu segredo, a obediência à hierarquia social. A barbárie estética consome hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura"(Adorno, 85: 123). Tal como Platão, portanto, é precisamente o facto de a arte ser ou, para Adorno, se ter tornado, simulacro, que é criticado.

Nesta completa desvirtuação da obra, o lugar à interrogação desaparece, restando apenas as piruetas técnicas de uma arte que se ri de si própria. Para que este absoluto imitativo possa funcionar tem de excluir-se deste universo o novo, e nisso a indústria cultural é imbatível, sabe muito bem como o repe- lir: "Nada deve ficar como era, tudo deve estar em constante movimento. Pois só a vitória universal do ritmo da produção e da reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte. O menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo"(Adorno, 85: 126). Este novo é, no entanto, reclamado pelas formas de arte emergentes desta era da tecnologização, mas tal

facto é sinal de que "a arte renega a sua autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade"(Adorno, 85: 147).

O ciclo fecha-se e na indústria da cultura o valor de alguma coisa está na possibilidade da sua troca, nada no seu interior existe em si mesmo se não se obtiver daí algum lucro. O próprio valor de uso da obra de arte, que é o seu ser mais íntimo, é considerado a partir de agora "como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte - torna-se o seu único valor de uso, a única qualidade que elas disfrutam"(Adorno, 85: 148).

O filósofo da Escola de Franckfurt remata a sua ideia concluindo que "a arte como um género de mercadoria, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, logo que o negócio deixa de ser meramente a sua intenção e passa a ser o seu único princípio"

6 O fascínio da infinita reprodutibilidade

Estas linhas de força postas no ensaio "Indústria Cultural" prenunciam já o modo crítico como Adorno irá receber o texto de Walter Benjamin sobre "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". O próprio Benjamin também não estaria a contar com uma boa recepção. Apesar de estar "clearly excited about the piece, believing it would be an important theoretical contribution to the debate on Marxist aesthetics going on among artists and literary figures both inside and outside the Communist Party in Europe during the thirties"(Buck-Morss, 77: 146), adiou por largos meses o

envio da cópia do manuscrito a Adorno e, finalmente, quando se decidiu "the response, when it came, was critical". Até porque não podia ser de outra maneira. Os temas tratados aproximavam-se demasiado do próprio trabalho de Adorno "for the points of difference no to be abrasive"(Buck-Morss, 77: 147).

Benjamin inicia o texto tomando, desde logo, o conceito da superestrutura de Karl Marx, para com ele empreender o caminho em torno das recentes transformações da cultura. "A transformação da superestrutura, que decorre muito mais lentamente do que a da infra-estrutura, necessitou de mais de meio século para tornar válida a alteração das condições de produção, em todos os domínios da cultura"(Benjamin, 92:73). Os propósitos do trabalho são anunciados no prólogo: "Os conceitos seguidamente introduzidos, novos em teoria da arte, diferenciam-se dos correntes pelo facto de serem totalmente inadequados para fins fascistas. Pelo contrário, são aproveitáveis para a formulação de exigências revolucionárias em política de arte"(Benjamin, 92:74).

Ao querer trazer o método marxista de crítica ao modo de produção capitalista para o campo artístico, entendido este como um processo separado e que precisa de uma análise própria, Benjamin está a deitar achas para a fogueira do debate que o opõe a Adorno. Este último concordará que a arte tem um desenvolvimento próprio, mas onde observa "artís transformation brought about by the dialectical praxis between the artist and the historical developed techniques of his trade", Benjamin situa "the dialectic solely within the objectives forces of the superstructure, that is, within the mechanical

technologies of art's reproduction"(Buck-Morss, 77: 147) .

Este arrebatamento benjaminiano pelo marxismo acaba por subverter a doutrina por completo, pois já não há lugar para pensar numa infraestrutura prévia à própria cultura: no seu interior é que se encontram os seus dois níveis de existência, e as novidades instauradas ao nível da arte passam pelos dispositivos técnicos na reprodução dos objectos artísticos.

O seu método analógico, para explicar como estas transformações se realizam no mundo artístico, está mais uma vez demonstrado no exemplo que toma para desenvolver os seus raciocínios posteriores. A fotografia servirá de base a esta tarefa de explicar o todo pela ínfima parte ó reflexo ainda da "teoria" dos cristais ou do fractal ó e, desta forma, um novo campo de investigações abre-se à sua frente. "Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva. Uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala"(Benjamin, 92: 76).

Com a reprodução artística entramos num novo mundo, havendo um outro que se fecha para sempre. A autenticidade que constituía o original da obra de arte, a sua existência única num espaço e num tempo próprio, onde faz a sua aparição, perde-se por completo com a introdução das técnicas que permitem a reprodução em série dessa obra. O conceito de aura ó o aqui e o agora do original ó torna-se uma quimera do passado. Esta

transformação dialéctica da arte, que a leva à sua auto-destruição, é, curiosamente, entendida por Benjamin como uma espécie de bênção, pois, assim, esta adquire um novo valor de uso. A obra deixa de depender parasitariamente do ritual para se basear numa outra prática: a política.

"Specifically, the possibility of the artwork's unlimited duplication robbed it of its éauraí, that very uniqueness which Benjamin's original philosophy had been the source of its cognitive value. Now he claimed that liquidation of art's aura had a positive effect, and art acquired a new use value"(Buck-Morss, 77: 147).

A grande força da reprodutibilidade da obra de arte, que tem para Benjamin o seu agente mais poderoso no filme, reside no processo de "ao multiplicar o reproduzido, colocar no lugar da ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. Ambos os processos provocam um profundo abalo do reproduzido, um abalo da tradição que é o reverso da crise actual e a renovação da humanidade. Estão na mais estreita relação com os movimentos de massas dos nossos dias"(Benjamin, 92: 79). Dias radiosos estes, julga Benjamin, que esperam a humanidade com "a liquidação do valor da tradição na herança cultural".

A obra de arte, ao deslocar-se a caminho dos indivíduos, aumenta o seu poder, tornando-se irrecusável, intrometendo-se quer na esfera da experiência individual, quer na própria vida colectiva, onde a arte passa a ser vista como um medium social. Os novos caminhos estão prontos a ser percorridos, e aí reside a esperança de Benjamin depositada na arte que escapou às amarras

da aura. Atrás dessas transformações estão os dispositivos técnicos e uma nova sociabilidade ávida por estes produtos colocados à sua disposição.

Este é mais um pomo de discórdia entre Adorno e Benjamin. Enquanto o primeiro compreendia a massa como algo inexistente já que é apenas o produto de uma cultura; Benjamin, bem pelo contrário, verifica que é o modo como as pessoas se juntam que leva a existir uma cultura específica para aquele tipo muito próprio de sociabilidade. A função política da arte surge de uma arte enraizada na praxis, que remete para a vida, para o quotidiano na sua imediaticidade.

Se em Benjamin era explicada a possibilidade que arte tinha de se tornar mais progressiva na sua autonomia, Adorno via, por seu lado, nesta afirmação, uma traição às suas anteriores posições: "In your earlier writings, the great continuity of which, it seems to me, your present essay dissolves (...) I find it questionable, then, and here I see a very sublimated remnant of certain Brechtian motifs, that you now effortlessly transfer the concept of magical aura to the autonomous work of art and flatly assign the latter a counter-revolutionary function" (Buck-Morss, 77: 148).

A noção de negatividade na arte é central em Adorno. Essa negatividade é encarada como uma forma de resistência. O que estimula Adorno nos seus trabalhos é essa afirmação subjectiva do sujeito, mas tal questão pouco incomoda Benjamin, daí poder olhar para a obra de arte na cultura de massas como uma apropriação emancipatória da colectividade. Aqui a compreensão da arte e da cultura fazem-se a partir de uma teoria da experiência. Chegamos neste ponto a um dos aspectos fulcrais do texto benjaminiano,

e que diz respeito ao modo como a percepção sensorial do homem se organiza.

Se para Adorno o lugar de recepção da obra de arte no processo industrial da cultura é já uma questão pré-determinada, operando por isso num registo intelectual muito pobre, em Benjamin atinge uma zona privilegiada das suas investigações. A entrega sensorial dos indivíduos é feita numa experiência que é pura fruição em dois planos distintos: uma relação crítica com as obras e a diversão. "Aproximar as coisas espacial e humanamente é actualmente um desejo das massas tão apaixonado como a sua tendência para a superação do carácter único de qualquer realidade através do registo da sua reprodução. Cada dia se torna mais imperiosa a necessidade de dominar o objecto fazendo-o mais próximo da imagem, ou melhor, na cópia, na reprodução" (Benjamin, 92: 81).

Os suspiros pelos sonhos com as flores azuis acabam quando se pode "retirar o invólucro a um objecto, destroçar a sua aura", e estas são formas do domínio "de uma percepção, cujo sentido para o semelhante no mundo se desenvolve de forma tal que, através da reprodução, também o capta no fenómeno único" (Benjamin, 92: 81).

7 Salvar a estrela dançante

Adorno e Benjamin, duas visões do mundo que se cruzam e entrelaçam, sem nunca perderem de vista que o seu rumo não é o mesmo. Da querela mantida entre estes dois autores na década de 30, podemos perguntar, a 60 anos de distância, afinal qual dos dois esteve mais próximo do que a realidade viria a confirmar?

É indiscutível que na imediaticidade dos tempos sombrios que se avizinhavam da Eu-

ropa, é Adorno o mais lúcido. Benjamin, ainda esperançoso com o nascente regime comunista na União Soviética, continuava à espera de "uma politização da arte".

Os campos de concentração da Alemanha nazi, o uso, pela primeira vez na história da humanidade, de armas atómicas, as purgas estalinistas no período pós-guerra, vieram ampliar a noção de negatividade introduzida pelo pensamento adorniano, ultrapassando-a mesmo quando os gases se abriram sobre os corpos de milhões de judeus. O irracional irrompe nos campos de concentração e a Razão nada mais pode fazer senão remeter-se ao silêncio. Adorno conclui, anos mais tarde, que "não há poesia depois de Auschwitz!" (Tar, 1977: 141), como se fosse o epitáfio trágico à frase, cheia de esperanças, proferida por Benjamin, e que dava conta de que o homem tinha deixado de sonhar com flores azuis.

Não deixa de causar perplexidade esta atitude esperançosa por parte de um homem habitado por uma incomum vocação para a desgraça, e cuja vida tão copiosamente cumpriu este fado. Deve notar-se, todavia, que por mais sedutora e terna que tal crença na capacidade ilimitada de reciclagem do humano possa parecer, a atitude não é original. A atracção de Benjamin pelo novo, pelas potencialidades abertas pela tecnologização crescente não é mais do que uma erupção tardia da atitude que, no início do século, animara Marinetti e todos os futuristas, fascinados pelo esplendor da máquina, o brilho dos motores reluzentes, a potência infinita de uma máquina a vapor... "Um automóvel que ruge, que parece correr debaixo de fogo, é mais belo do que a Vitória de Samotrácia" (Marinetti, 79: 49) fora, nos seus dias, um programa de trabalho fecundo e origi-

nal, mas a história, essa grande desmancha-razeres, veio muito simplesmente confirmar como tal fascínio podia acabar mal.

Limitando-se o objecto deste trabalho apenas à questão estética nos dois textos fundadores produzidos por Adorno e Benjamin, as ressonâncias políticas que daí advêm são muitas e podem trazer alguma luz ao pensamento actual.

Adorno, nos anos subsequentes à guerra, vai afirmar que "o capitalismo encontrou recursos em si mesmo que lhe permitiram adiar indefinidamente o colapso do sistema" (Tar, 1977: 163). Com a integração da classe trabalhadora na sociedade burguesa, as relações de produção tornam-se mais elásticas. A par deste factor, o progresso tecnológico vem minimizar a parte do trabalhador na produção da mais-valia e, como tal, continua a haver "uma dominação sobre as massas através do processo económico, mas a antiga opressão social tomou novas formas anónimas e tornou-se universal" (Tar, 1977: 163).

O fracasso em encontrar um sujeito revolucionário a partir daí levou Adorno a erigir "uma torre de marfim" em torno da sua dialéctica negativa, que nunca mais abandonou. Nem mesmo os chamamentos de uma aliança temporária de Marcuse com a "pseudo-revolução e os seus filhos" nos movimentos estudantis dos anos 60, o fizeram demover do seu "exílio" auto-imposto, já que era firme a sua ideia de que "no processo de integração do proletariado no sistema, a indústria da cultura foi instrumental na manipulação tanto do consciente como do subconsciente" (Tar, 1977: 164).

Por isso, Adorno não entende a arte do seu tempo como algo de novo, como espaço de recusa e de revolta perante o instituído. Mas quer Adorno queira, quer não, há algo

que chegou ao fim e nada como o dadaísmo para mostrar o esboroamento desse edifício: "DADA não é uma doutrina para ser posta em prática: Dada, ó é para mentir: um negócio que corre bem. ó Dada contrai dívidas e não vive agarrado ao colchão. Deus-nosso-senhor criou uma língua universal, e é por isso que ninguém o leva a sério. Uma língua é uma utopia. Deus pode dar-se ao luxo de não ser bem sucedido: Dada também. Dada é um luxo ou Dada está com o cio. Deus é um luxo ou Deus está com cio. Quem tem razão: Deus, Dada ou o crítico?" (Tzara, 1987: 46).

Benjamin está profundamente encantado com a questão da técnica, fascinado com os caminhos que os novos objectos artísticos apontam e permitem percorrer, mas, uma coisa é certa, as categorias fundamentais, e ele apercebeu-se disso, que governavam o Belo, já não são as mesmas ou, pura e simplesmente, desapareceram no redomoinho da história. Daí, talvez, a posição mais consentânea com este caminhar seja a de Walter Benjamin. Mesmo que a dominação alastre e faça uso da sua força em todos os níveis da actividade humana, será sempre possível criar bolsas de resistência nas suas fronteiras, nem que esse trabalho seja apenas abrir trincheiras.

A grandeza de Adorno está na sua Grande Recusa de aceitar que talvez já não haja volta atrás. A nossa poderá estar em admitir que os valores fortes talvez tenham morrido para sempre, e neste novo universo fluído e caótico tentar, à semelhança de Benjamin, manter viva a esperança. "É preciso um caos dentro de si para gerar uma estrela dançante", diria profeticamente Nietzsche.

8 Bibliografia

- Adorno, Theodor , 1970, *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa
- Adorno, Theodor et al., 1985, *Dialéctica do Esclarecimento*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro
- Arendt, Hannah, 1991, *Homens em tempos sombrios*, col Antropos, Relógio d'Água, Lisboa
- Benjamin, Walter, 1992, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, col. Antropos, Relógio d'Água, Lisboa
- Burger, Peter, 1985, *L'anti vanguardisme dans l'esthétique d'Adorno*, in *Revue d'Esthétique*, nouvelle serie, nº 8, Éditions Privat, Toulouse
- Buck-Morss, Susan, 1977, *The Origin of Negative Dialectics*, The Free Press, New York
- Huisman, Denis, 1984, *A Estética*, col. Biblioteca Básica de Filosofia, Edições 70, Lisboa
- Marinetti, 1979, *Antologia do futurismo italiano*, col. Provisórios e Definitivos, Editorial Vega, Lisboa
- Melo, Adélio, 1977, *Para Além de Sade*, Edições Árvore, Porto.
- Tar, Zoltán, 1977, *A Escola de Francoforte*, Edições 70, Lisboa
- Tzara, Tristan, 1987, *Sete Manifestos Dada*, col. Cão Vagabundo, Hiena Editora, Lisboa.