

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ARTE E EMANCIPAÇÃO EM THEODOR W. ADORNO

Louise Claudino Maciel

Recife
2011

ARTE E EMANCIPAÇÃO EM THEODOR W. ADORNO

Louise Claudino Maciel

Dissertação submetida ao Programa De Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Sociologia, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Eduarda da Mota Rocha.

Recife
2011

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva CRB-4 1291.

M152a Maciel, Louise Claudino.
Arte e emancipação em Theodor W. Adorno / Louise Claudino Maciel. - Recife: O autor, 2011.
137 f. ; 30 cm.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Eduarda da Mota Rocha.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2011.
Inclui bibliografia.

1. Sociologia. 2. Arte e sociedade. 3. Emancipação. 4. Crítica. 5. Adorno, Theodor W., 1903-1969. I. Rocha, Maria Eduarda da Mota (Orientadora). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (CFCH2011-76)

Ata da Sessão de Defesa de Dissertação de LOUISE CLAUDINO MACIEL do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

Aos vinte e sete dias do mês de maio do ano de dois mil e onze, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para a Defesa da Dissertação de LOUISE CLAUDINO MACIEL, intitulada ARTE E EMANCIPAÇÃO EM THEODOR W. ADORNO. A Comissão foi composta pelos Professores: Profa. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha (Presidente/Orientadora); Profa. Dra. Simone Magalhães Brito - Titular Externa (PPGSAUFPE); Profa. Dra. Silke Weber – Titular Interna (PPGSAUFPE). Dando início aos trabalhos, a Profa. Dra. Maria Eduarda Rocha explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra à autora da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua avaliação, seguindo-se a defesa da candidata. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora reuniu-se, para em sessão deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao relatar, a Profa. Dra. Maria Eduarda Rocha, presidente da mesa e orientadora da candidata, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão aprovando a Dissertação por unanimidade, com indicação para publicação. E, nada mais havendo a tratar, foi levada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretário do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 27 de maio de 2011.

Vinícius Douglas da Silva Nascimento – Secretário

Profa. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha

Profa. Dra. Simone Magalhães Brito

Profa. Dra. Silke Weber

Louise Claudino Maciel

Agradecimentos

Ao CNPq pela concessão de bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa.

À minha mãe, ao meu pai e às minhas irmãs pelo enorme suporte afetivo sem o qual este trabalho não seria possível.

Aos meus cunhados, pelos quais desfruto o sentimento de fraternidade que se estabelece entre irmãos.

Às grandes amigas: Aninha, por mais uma etapa alegremente compartilhada; Bella, pela tranquilidade e doçura que me passa; Karol, pela determinação que me inspira; Maribá, pela amizade com que sempre posso contar; Bárbara, pelo cuidado e incentivo e Cecília, pela alegria contagiante.

Aos professores do PPGS, em especial, a Eliane Veras, a Remo Mutzenberg, a Ricardo Santiago, que marcaram de maneira singular minha formação, e a Silke Weber que me ajudou a aprofundar esta pesquisa na ocasião da disciplina de “Ideologia e Sociedade” e da qualificação de meu projeto.

Ao professor Paulo Marcondes, pelas contribuições a este trabalho, como professor da disciplina Teoria Crítica, como orientador da minha monografia, como avaliador do meu projeto e como coordenador de meu estágio docência, no qual amadureci muito esta pesquisa e, também, pelo carinho.

À professora Simone Brito, pelas contribuições a este trabalho, pelos tantos atalhos a mim fornecidos que somente alguém que conhece tão bem os caminhos pode indicar, pela forma que fala e escreve sobre Adorno e que me seduz sempre mais.

À minha orientadora Maria Eduarda, pela grande participação na realização deste trabalho, pelas contribuições desde a primeira até a última linha, pela orientadora maravilhosa que foi para mim e pela agradável parceria que consolidamos.

A Tiago, pelo apoio em todos os momentos e simplesmente porque o amor que sinto por ele me inspira sempre às melhores coisas.

Resumo

Este trabalho analisou o lugar da obra de arte no pensamento sobre a emancipação de Theodor W. Adorno. Nosso objetivo foi apontar os elementos emancipatórios que Adorno identificou na obra de arte. Para tanto, buscamos entender como a obra de arte oferece resistência a dois processos que, neste autor, se apresentam como fortes empecilhos à configuração de uma sociedade emancipada. Em primeiro lugar, temos o fracasso da promessa de emancipação do esclarecimento, entendido como o amplo processo em que a razão suplantar o mito, mostrando-se como a maneira mais eficiente para libertar os homens do medo e garantir sua autoconservação. Tendo a autoconservação como objetivo, a razão (instrumental) promoverá um progressivo distanciamento do homem em relação à natureza (interna e externa), reduzindo-a a condição de objeto de manipulação e domínio. Tendo em vista que a promessa deste processo é a emancipação humana, Adorno questiona como a sociedade esclarecida pôde ser palco de acontecimentos tão bárbaros como o Holocausto: assassinato sistemático dos judeus e de outras minorias sociais. Além disso, o fracasso desta promessa é visível na medida em que, o esclarecimento, ao invés de levar a uma sociedade emancipada, conduziu a uma sociedade administrada. Tal sociedade consiste no segundo forte empecilho à emancipação, uma vez que se caracteriza pela paralização da crítica em diversos âmbitos da sociedade. É o que Adorno observa em relação à indústria cultural. Com ela, a cultura, que outrora servia como espaço de transcendência e de crítica das condições dadas, se vê reduzida à glorificação do existente. Como a indústria cultural transforma as obras de arte em mercadorias integrais, uma primeira condição de potencial emancipatório na arte é a sua autonomia. A autonomia da arte pode ser considerada um elemento emancipador, uma vez que oferece resistência à razão instrumental que busca atribuir a tudo uma função na autoconservação da sociedade. Por sua vez, algumas obras de arte autônomas apresentam um outro elemento emancipador que é o da permanência da crítica na sociedade administrada. Tais obras, além de autônomas, são autênticas, porque se recusam a reconciliar as contradições que surgem em seu interior dando testemunho do estado não reconciliado da sociedade, ao mesmo tempo em que expressam a condição de sofrimento do indivíduo no capitalismo tardio. Por fim, no que diz respeito à relação do artista com o material artístico, temos um terceiro elemento emancipador que caracteriza as obras de arte autênticas: elas fornecem uma modalidade de relação entre sujeito e objeto alternativa àquela em que o sujeito domina o objeto, presente no esclarecimento. Na esfera da obra de arte autêntica, sujeito (artista) e objeto (material) entram numa relação de mediação recíproca. Neste aspecto, obras de arte autênticas estão no centro do pensamento da emancipação de Adorno por prefigurar a “reconciliação com a natureza” que ele viu como condição da verdadeira emancipação humana.

Palavras-Chave: Emancipação. Esclarecimento. Sociedade Administrada. Crítica. Obras de Arte Autênticas. Relação Sujeito-Objeto.

Abstract

Art and Emancipation in Theodor W. Adorno

This study analyzed the place of the work of art in Theodor W. Adorno's thinking about the emancipation. Our purpose was to highlight the emancipatory elements that Adorno identified in the work of art. To do so, we tried to understand how the work of art offers resistance to two processes that, in this author, appear as strong obstacles to setting up an emancipated society. Firstly, we have the failure of the enlightenment promise of emancipation, understood as the broad process in which reason will trump the myth, showing itself as the most effective way to free men from fear and assure his self-preservation. Having self-preservation as the goal, the reason (instrumental) promotes a progressive distancing of man from nature (internal and external), reducing it to a condition of object of manipulation and domain. Having in mind that the promise of this process is the human emancipation, Adorno asks how enlighten society could be the stage of such barbaric events like the Holocaust: systematic murder of Jews and other social minorities. Moreover, the failure of that promise is visible in the way, the enlightenment, rather than lead to an emancipated society, led to an administered society. Such a society consists in the second strong obstacle to emancipation, once it is characterized by the paralyzation of criticism in several areas of the society. This is what Adorno observes about the culture industry. With it, the culture, which once served as a place of transcendence and criticisms to the given conditions, finds itself reduced to the glorification of the existing. As the culture industry transforms the works of art into integral merchandises, a first condition of art's emancipatory potential is its autonomy. The autonomy of art can be considered an emancipatory element, since it offers resistance to the instrumental reason that seeks to assign to everything a function in self-preservation of society. In its turn, some autonomous works of art present another emancipatory element which is the one of the permanence of criticism in the administered society. Such works, beyond autonomous, are authentic, because refuse to reconcile the contradictions that emerge in its interior giving testimony of the not reconciled state of society, while expressing the condition of suffering of the individual in late capitalism. Finally, with regard to the relationship between artist and artistic material, we have a third emancipatory element that characterizes authentic works of art: they provide a form of relation between subject and object alternative to the one in which the subject dominates the object, present in the enlightenment. In the realm of the authentic work of art, subject (artist) and object (material) enter into a relationship of mutual mediation. In this respect, authentic works of art are in the center of Adorno's emancipation thought to foreshadow "reconciliation with the nature" which he saw as a condition for true human emancipation.

Key-Words: emancipation, enlightenment, administered society, critic, authentic works of art, relationship subject-object

Sumário

Introdução - 7

I Capítulo: A Relação entre Arte e Sociedade em Theodor Adorno - 14

1. O Marxismo Ocidental: Rumo à Superestrutura - 15
2. O Marxismo Ocidental de György Lukács - 21
3. A recepção de Lukács por Adorno: emancipação sem proletariado e a obra de arte como fisionomia social - 28

II Capítulo: Emancipação e História - 34

1. A Crítica Imanente - 35
2. A Dialética do Esclarecimento - 42

III Capítulo: O diagnóstico da Sociedade Administrada - 55

1. A Transformação no capitalismo - 56
2. A Indústria Cultural - 62

IV Capítulo: Arte e Emancipação I: O Conceito de Obra de Arte Autêntica em Theodor Adorno - 73

1. O Debate sobre o expressionismo - 74
2. Lukács e a defesa do realismo - 78
3. Bloch e Brecht: em defesa do expressionismo - 82
4. O debate entre Benjamin e Adorno - 85
5. Adorno contra Lukács: em defesa da arte moderna - 95

V Capítulo: Arte e Emancipação II: A Relação Sujeito-Objeto na Obra de Arte Autêntica - 105

1. Pensar o pensamento - 105
2. A Relação sujeito-objeto na esfera da obra de arte autêntica - 111
3. *A Teoria Estética*: mimesis como correção da razão instrumental - 121

Conclusão -130

Referências Bibliográficas - 133

Introdução

“Não me envergonho de tornar público que estou trabalhando em um grande livro de estética”, foram estas as palavras com as quais Adorno encerrou uma entrevista para a revista *Der Spiegel*¹, concedida no mesmo ano de sua morte, em 1969. Tal frase ganha mais clareza se considerarmos que ela foi pronunciada em um contexto em que estudantes alemães pressionavam Adorno para que fornecesse diretrizes políticas mais eficazes para a transformação da sociedade e, diante da sua recusa em concedê-las, o acusavam de subordinação ao *establishment*.

Assim, ao fazer aquela afirmação, Adorno está ciente da censura que já vinha sendo feita a sua obra e que se reforçaria na ocasião da recepção da *Teoria Estética*. De acordo com tal censura, depois de ter elaborado uma crítica radical à sociedade capitalista, a obra de Adorno tinha deixado muito poucas, ou mesmo nenhuma, alternativas para se superar o estado de coisas vigente. Ao invés de traçar as alternativas políticas para tal objetivo, Adorno teria se refugiado no domínio da estética.

A noção de que estética consiste em uma espécie de refúgio está presente em diversos trabalhos sobre a obra teórica de Adorno. Contudo, em muitos destes trabalhos não se esclarece a questão sobre o porquê este autor teria buscado um refúgio na obra de arte. Neste sentido, o interesse na realização deste trabalho surgiu da constatação da ausência, na bibliografia de língua portuguesa, de uma explicação mais detalhada de como a obra de arte pode estar vinculada ao problema da emancipação no pensamento de Theodor Adorno.

Uma vez que a Teoria Crítica da sociedade a qual Adorno se vincula é caracterizada pelo forte interesse na emancipação humana² e uma vez que diversos trabalhos sobre Adorno apontam à estética como sendo a esfera em que ele se refugiou no final de sua obra, arte e emancipação devem estar relacionadas, mas de que modo? Qual é o lugar da obra de arte no pensamento sobre a emancipação em Theodor Adorno?

Em Adorno, a emancipação deve ser considerada um problema, no sentido de que este autor não identifica na história nem sua realização anterior, nem garantias para esse acontecimento. Temos assim uma característica essencial da sua obra, a saber: a crítica de que a história se desenvolve rumo ao progresso. Para ele, a tese da história como progresso sempre acabava por justificar os sofrimentos que o curso histórico havia imposto aos

¹ Entrevista disponível na Revista Lua Nova, n.º. 60, 2003.

² Ver Horkheimer (1937).

indivíduos. Por sua vez, o compromisso com este sofrimento deveria ser fundamental à Teoria Crítica.

Nesta crítica ao progresso, a obra de Adorno se aproxima do romantismo, entendido não no sentido restrito da escola literária, mas como uma concepção de mundo que opera uma crítica da civilização moderna e capitalista a partir de valores sociais e culturais pré-capitalistas.

Contudo, diferentemente do romantismo, Adorno não situa no passado um estágio emancipado que foi degradado com o desenvolvimento da civilização moderna. Como ele afirma na *Dialética do Esclarecimento* (DE), “não se trata da conservação do passado, mas de resgatar a esperança passada” (1985, p. 14). Do passado, Adorno buscou recuperar, sobretudo, a promessa de emancipação feita pelo *esclarecimento*. Este é entendido não apenas como o movimento filosófico historicamente situado no século XVIII, mas como o vasto processo em que a razão se apresentará como superior ao mito e a todas as formas primitivas (feitiços, sacrifícios, rituais) pelas quais os seres humanos buscaram intervir na natureza³.

Neste sentido, uma questão fundamental que define o problema da emancipação em Adorno, desenvolvida na *DE*, em parceria com Horkheimer, é a seguinte: se a promessa do esclarecimento é a da emancipação por meio da hegemonia da razão, como foi possível que, no século XX, com a civilização ocidental plenamente desenvolvida, a Alemanha tenha sido palco de um fenômeno tão bárbaro como o Holocausto, ou seja, o assassinato sistemático de judeus, ciganos, homossexuais e deficientes mentais nos campos de concentração?

Segundo os autores da *DE*, é na forma assumida historicamente pela razão, no processo do esclarecimento, que devemos buscar uma explicação para a recaída da humanidade na barbárie, ao invés de sua entrada em um “estágio verdadeiramente humano”. A razão instrumental, como aquela que calcula os meios mais eficientes para se alcançar determinados fins, foi a que melhor serviu àquele que pode ser considerado o primeiro e mais importante fim da espécie humana: a autopreservação.

Antes de a razão instrumental ser tida como a forma mais eficiente para este objetivo, Adorno entende que a *mimese* fora a modalidade principal de relação entre o homem e a natureza. Buscando escapar ao perigo, o homem primitivo buscava assemelhar-se ao ambiente natural para abolir a diferença e a distância que permitiam o animal reconhecê-lo e devorá-lo. Deste modo, a característica essencial da *mimese* consiste na identidade entre o sujeito e o objeto, a indiferenciação, que Adorno compreende como a marca do mito.

³ Vale ressaltar que, segundo Adorno, ao configurar uma forma de intervenção nos processos naturais, o próprio mito já havia iniciado a marcha do esclarecimento que se voltará contra ele mais tarde.

A reflexão de Adorno e Horkheimer na *DE* demonstra como a razão ocidental nasce da recusa do procedimento mimético, numa tentativa sempre renovada de assumir o papel do mito: libertar o homem do medo. Ao invés da identidade entre o sujeito e o objeto, o distanciamento progressivo do sujeito em relação ao objeto, tendo em vista a dominação deste último, passa a ser tida como a modalidade mais eficiente de relação entre o ser humano e a natureza para os fins de autopreservação.

Este progressivo distanciamento resultou numa dominação cada vez maior da natureza externa, mas também interna, ou seja, ele também exigiu um processo de autodominação. O distanciamento progressivo da natureza acabou elidindo a própria consciência do homem como natureza. Com isso “todos os fins para os quais ele se mantém vivo – o progresso social, o aumento de suas forças materiais e espirituais, até mesmo a própria consciência – tornam-se nulos” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 53).

No processo do esclarecimento o imperativo da autoconservação do *eu* tornou-se tão importante que tudo que era índice de alteridade passou a ser sentido como uma ameaça. Nesta perspectiva, a *DE* propõe que o fenômeno do Holocausto não deve ser entendido como um acidente histórico no percurso da humanidade rumo ao progresso. Ao invés disso, ele deve ser compreendido como o resultado de processos colocados em marcha na gênese da civilização moderna. Sobretudo, ele é o resultado de dois aspectos básicos que caracterizam o esclarecimento: 1) o padrão de relação dominador que o *eu* estabelece com o *outro*, pois este, como o que é diferente e desconhecido, é sempre fonte de ameaça e por isso precisa ser dominado; 2) a razão reduzida a instrumento de autoconservação e a conseqüente erosão de seu aspecto reflexivo.

Na perspectiva de Adorno, uma verdadeira emancipação exigiria, portanto, uma autoreflexão do esclarecimento⁴ e dependeria da viabilidade de outro padrão de relação entre sujeito e objeto, homem e natureza, alternativo às duas modalidades aqui apresentadas, a saber: a de uma identidade imediata entre o sujeito e o objeto e a da sua separação radical que subsidia o ato de domínio do primeiro sobre o segundo.

Contudo, para alguns autores, sobretudo Habermas, a auto-reflexão do esclarecimento proposta na *DE*, seria uma empresa sem base e sem esperança, uma vez que Adorno teria equiparado a própria razão com dominação. Assim, esses autores passaram a divulgar a leitura, da qual falamos inicialmente, segundo a qual após ter realizado uma crítica radical da sociedade, Adorno teria fechado as alternativas para a emancipação humana. Em seu

⁴ “Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo está selando seu próprio destino” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 13).

diagnóstico da sociedade moderna faltou, portanto, a identificação dos caminhos que poderiam levar a uma transformação da sociedade.

Tal diagnóstico se refere à noção adorniana da sociedade moderna como uma *sociedade administrada*. Este diagnóstico insere tanto o amplo processo histórico que culminou na hegemonia da razão instrumental (esclarecimento) como um momento histórico específico que é o da transformação no capitalismo. Na primeira metade do século XX, a Teoria Crítica analisou como a substituição do capitalismo liberal pelos aspectos centralizado e planejado do capitalismo tardio, trouxe uma série de desdobramentos nos mais diversos aspectos da sociedade que reunidos tornaram a dominação social ainda mais virulenta.

Na esfera da produção, os teóricos críticos perceberam que processos pensados por Marx como revolucionários, tais como o desenvolvimento da consciência de classe do proletariado e o desenvolvimento das forças produtivas, tiveram sua capacidade emancipatória neutralizada num contexto marcado pela integração do proletariado na sociedade vigente e pela imbricação das forças produtivas numa racionalidade dominadora da natureza e dos homens, a razão instrumental.

No que corresponde ao aspecto psicológico, a Teoria Crítica aponta que no capitalismo tardio havia se alterado a forma como a sociedade intervinha na personalidade dos indivíduos. Não parece mais haver tensão entre o que o indivíduo deseja e o que a sociedade oferece (*dessublimação repressiva*), já que esta intervém na própria formulação dos desejos individuais.

Por fim, no capitalismo tardio, a cultura que outrora consistiu no espaço privilegiado para manifestação das contradições presentes na sociedade se converte em glorificação do existente (Indústria Cultural). Esta indústria, enquanto fenômeno específico ao capitalismo tardio, também consiste no momento em que os interesses de lucro ascendem sobre a produção da cultura, passando a governá-la. A cultura perde sua relativa independência em relação à esfera de reprodução da sociedade, integrando-se no seu funcionamento. Ela fica desprovida de seu poder de contestação e negação, tornando-se afirmação da lógica da mercadoria.

Nestes três planos, o que vemos, portanto, é um processo caracterizado pelo progressivo desaparecimento das forças críticas na sociedade. Uma vez que, para Adorno, a continuação da crítica é indispensável à tarefa da emancipação, podemos esperar que a identificação da permanência da crítica em algum âmbito da sociedade acabaria por trazê-lo para o centro do pensamento sobre a emancipação deste autor. Para Adorno, a obra de arte

figura como um destes âmbitos em que a crítica da ordem estabelecida ainda permanecia atuante.

Deste modo, este trabalho tem como objetivo investigar o lugar da obra de arte no pensamento sobre a emancipação de Theodor Adorno, buscando analisar os elementos emancipatórios que este autor identificou na obra de arte. Demonstraremos que a obra de arte está no centro do seu pensamento sobre a emancipação porque apresenta uma forma de resistência aos dois processos que Adorno entendia como fortes empecilhos a uma sociedade emancipada, quais sejam: 1) uma relação entre sujeito (homem) e objeto (natureza) pautada na dominação do primeiro sobre o último; 2) a paralisação das esferas críticas na sociedade.

Neste sentido, buscaremos nos concentrar nos dois aspectos que marcam a relação entre arte e emancipação no pensamento de Adorno, a saber: 1) a arte como esfera de crítica na sociedade do capitalismo tardio, 2) a arte como apresentando uma modalidade de relação entre o sujeito e o objeto que não se caracteriza nem pela sua separação radical, nem pela identidade imediata entre os dois, mas sim pela mediação mútua. Este trabalho demonstrará como a identificação destes dois elementos como operantes na esfera da obra de arte, lhe trouxe para o centro do pensamento de Adorno sobre a emancipação.

Além disso, também consiste em um importante objetivo demonstrar que não é toda obra de arte que possui relação com a emancipação na obra de Adorno. Pelo contrário, é somente em torno da noção de *obra de arte autêntica* que podemos estabelecer essa relação. Por sua vez, esta noção de obra de arte autêntica está fortemente vinculada à avaliação de Adorno de determinadas tendências da arte moderna, mais especificamente, de determinados artistas modernos, como Kafka, Beckett e Schoenberg.

Com o objetivo de analisar os problemas e as questões aqui delineados, o presente trabalho percorre o seguinte mapa de discussões:

No Capítulo I, intitulado “A relação entre Arte e Sociedade em Theodor Adorno”, caracterizamos a abordagem adorniana da relação entre arte e sociedade, como uma abordagem *internalista*, segundo a qual as contradições de uma época sócio-histórica estão refletidas na *forma* da obra de arte. É discutida a guinada do marxismo ocidental para abordagens sobre a superestrutura da sociedade e como em alguns autores desta corrente, a superestrutura deixou de ser o domínio da falsa consciência, para ser a esfera em que as contradições da sociedade capitalista se encontram manifestadas. Assim, Lukács demonstrou a consciência reificada como sendo a manifestação de um problema posto na estrutura da sociedade: a cisão entre o trabalhador e o produto do seu trabalho. Nosso objetivo é

demonstrar que esta concepção lukacsiana foi muito importante para o desenvolvimento de uma abordagem internalista da relação entre arte e sociedade em Adorno.

No capítulo II, intitulado “Emancipação e História”, demonstramos como na obra de Adorno, a emancipação não é pode ser pensada como uma condição inerente ao desenvolvimento histórico. Tampouco, esta crítica à noção da história como progresso, que se estabelece na *DE*, significa que Adorno defende a idéia oposta, da história como regressão. Em Adorno, a história é tida como um *telos* aberto, que nem oferece garantias de que a emancipação irá ocorrer e nem fecha as suas possibilidades. Neste capítulo, também apresentamos o tipo de relação entre sujeito e objeto que Adorno via como estando no cerne do fracasso da proposta de emancipação do esclarecimento.

No Capítulo III, denominado “O diagnóstico da Sociedade Administrada”, analisamos o diagnóstico adorniano da sociedade moderna como uma sociedade administrada, cuja principal característica consiste na liquidação das esferas críticas. Dentre os processos analisados pela Teoria Crítica no quadro da transição do capitalismo liberal para o capitalismo tardio e que resultam na conformação da sociedade administrada, focaremos no fenômeno da Indústria Cultural. Tal indústria representa uma ameaça tanto à permanência de uma individualidade crítica quanto à relativa autonomia que a obra de arte tinha até então desfrutado na sociedade burguesa. Deste modo, para que possua algum potencial emancipatório, a arte deve, em primeiro lugar, permanecer autônoma, furtando-se as finalidades extrínsecas (diversão, prestígio) que a indústria cultural busca lhe atribuir.

No Capítulo IV, intitulado “Arte e Emancipação I: O conceito de Obra de Arte Autêntica em Theodor Adorno”, reconstruímos dois importantes debates estéticos travados dentro do marxismo, a saber: o debate sobre o expressionismo e o debate entre Benjamin e Adorno, a fim de delinear a noção de obra de arte autêntica neste último autor. Demonstramos como a partir de uma *análise internalista* da obra de arte moderna, Adorno vislumbrou em algumas de suas tendências uma forte crítica social à sociedade administrada.

Por fim, no Capítulo V, intitulado “Arte e Emancipação II: A Relação Sujeito-Objeto na Obra de Arte Autêntica”, apresentamos o lugar da obra de arte na utopia da “reconciliação com a natureza” presente no pensamento de Adorno. Na maneira em que o artista se posiciona em relação ao material artístico (na esfera da obra de arte autêntica), Adorno encontra a verdadeira relação entre sujeito e objeto que ele buscava como alternativa à relação de dominação que caracteriza o esclarecimento. Além disso, a noção da obra de arte como “refúgio do comportamento mimético” lhe trouxe para o centro do pensamento sobre a emancipação de Adorno. Este autor buscou operar uma autoreflexão do pensamento com o

objetivo de atingir o que ele identificou em determinadas obras de arte autênticas e modernas: a abertura ao não idêntico, sem o abandono da *forma*. No pensamento, isso corresponderia uma abertura ao não idêntico, sem o abandono da razão ou do conceito.

Ressaltamos que a proposta deste trabalho buscou relacionar os escritos estéticos de Adorno, tais como *Filosofia da Nova Música* e *Teoria Estética*, com o que aqui delineamos como empecilhos à emancipação. Tais empecilhos denunciados na *Dialética do Esclarecimento* consistem, sobretudo, na relação sujeito e objeto que subjaz ao fracasso da proposta da emancipação do esclarecimento e na consolidação da sociedade administrada. Deste modo, o presente trabalho não propõe uma exegese daqueles escritos estéticos, mas uma análise dos mesmos a luz do problema da emancipação no pensamento adorniano.

Capítulo I

A Relação entre Arte e Sociedade em Theodor Adorno

Com o objetivo de investigar o lugar da obra de arte no pensamento sobre a emancipação de Theodor Adorno, nosso trabalho tem início com a seguinte questão: Como na obra de um autor vinculado à tradição marxista, a obra de arte pode apresentar um lugar tão central, ao ponto de se configurar como a esfera na qual perspectivas de emancipação poderiam estar fundamentadas na sociedade de capitalismo tardio?

Uma característica da tradição marxista anterior foi ter se concentrado muito pouco no domínio da estética. O banimento da dimensão estética ocorre porque se pressupõe que o mecanismo que governa a sociedade é sua economia, ou seja, a articulação de forças produtivas pelas relações produtivas apropriadas. Conjuntamente, forças produtivas e relações de produção formam a infra-estrutura econômica da sociedade, enquanto todo resto pertence à superestrutura (BERNSTEIN, 2008, p. 179).

Como afirma Bernstein (2008, p. 175), o fato de que um trabalho sobre estética esteja no centro ou próximo ao centro do pensamento marxista de Adorno sempre foi uma causa de consternação e embaraço. Além disso, que outros autores do marxismo ocidental (Ernst Bloch, György Lukács, Walter Benjamin e Herbert Marcuse) tenham estado ligado desde o início à crítica cultural e à teoria estética só pode aumentar o enigma.

Neste capítulo, abordaremos que essa mudança de perspectiva no marxismo em relação à superestrutura deve-se a uma determinada constelação histórica. O fracasso do resto da Europa em seguir a Revolução Russa, apesar das severas crises sociais e econômicas que se alastraram por este continente após a Primeira Guerra Mundial, fez com que os integrantes do marxismo ocidental questionassem se as estruturas econômicas de uma sociedade eram mesmo suficientes para explicar seu movimento histórico.

A cultura, por exemplo, passou a ser objeto de investigação privilegiado a fim de se alcançar um entendimento da integração do proletariado na sociedade vigente. Ela passa a ser considerada como um importante âmbito de manutenção das relações sociais capitalistas. Mas, como passar da noção da superestrutura como empecilho à transformação da sociedade à obra de Adorno, na qual os vínculos entre superestrutura e emancipação são particularmente estreitos?

O objetivo deste capítulo é demonstrar que para se formular tal vínculo foi, em primeiro lugar, necessário superar alguns aspectos da tradição marxista anterior, como a

pouca atenção que era conferida aos temas relativos à superestrutura, e, sobretudo, a noção da superestrutura como reduto da falsa consciência e como o local privilegiado onde os interesses específicos de uma classe (a burguesia) adquiriam a validade de interesses universais.

Lukács tem uma importância fundamental nesta reorientação do marxismo. Combatendo o marxismo vulgar que se configurou na Segunda Internacional, Lukács considerava um erro a equiparação que aquele fazia entre consciência e mistificação. Ele não só demonstrou como o proletariado poderia alcançar uma consciência verdadeira, mediante a compreensão da *totalidade*, mas que mesmo a “falsidade” da consciência burguesa tinha um sentido preciso. Esta consciência era fiel à natureza reificada da ordem capitalista, e só é “falsa” na medida em que não conseguia penetrar no mundo reificado.

Ao colocar em contato duas realidades incomensuráveis e distintas, uma na superestrutura e a outra na base, a obra de Lukács foi fundamental para uma noção central do entendimento da relação entre arte e sociedade na sociologia da arte de Adorno. Segundo tal noção, as contradições de um determinado momento histórico se encontram expressas na *forma* da obra de arte. A partir disto, Adorno procurou realizar uma *análise internalista* da obra de arte. Esta perspectiva, como veremos, foi fundamental para o entendimento do aspecto crítico que ele vai encontrar na arte moderna.

1. O Marxismo Ocidental: Rumo à superestrutura

Um texto referência na análise do marxismo ocidental consiste em *Considerações Sobre o Marxismo Ocidental* de Perry Anderson. Nesta obra, o autor analisa de forma conjunta as mudanças nas estruturas formais do marxismo desenvolvido no Ocidente depois da Revolução Russa.

No estudo de Anderson, a caracterização do marxismo ocidental surge em oposição ao que ele conceitua como “tradição clássica”. Esta se refere à obra de Marx e Engels e às duas gerações de intelectuais que os sucederam e buscaram desenvolver seus trabalhos. A chave desta oposição consiste na presença ou não da unidade entre teoria e prática, uma vez que a

ruptura entre estas duas esferas consiste na, segundo Anderson, na característica essencial do marxismo ocidental⁵.

Como essa ruptura não foi imediata e nem espontânea, mas produzida no decorrer de fortes pressões históricas, acompanharemos os argumentos de Anderson no que se refere ao esclarecimento dos acontecimentos históricos que levaram a ela, pois são a partir deles que ele pretende explicar o abandono pelo marxismo ocidental dos temas relacionados à infraestrutura e a conseqüente virada para os temas da superestrutura.

De acordo com Perry Anderson (2004, p. 26), a unidade entre teoria e práxis alcançada por Marx e Engels nunca foi ininterrupta ou imediata⁶. O surgimento dos partidos operários ocorreu somente depois da morte de Marx, de modo que a inexpressividade do proletariado da época circunscreveu os próprios limites do pensamento marxiano. O legado de Marx foi uma coerente teoria econômica do modo de produção capitalista. No entanto, sua teoria política sobre a estrutura do Estado Burguês ou sobre as estratégias para sua derrubada por um partido operário não estão no mesmo nível de elaboração.

Para Anderson (2004), a segunda geração⁷ de intelectuais que deram continuidade ao trabalho de Marx e Engels consiste no melhor exemplo de união entre a teoria e a prática já alcançada na tradição marxista. Ele afirma que seus intelectuais foram animados por duas preocupações centrais⁸. Em primeiro lugar, as transformações ocorridas no capitalismo, tais como monopolização e imperialismo exigiam que explicações contínuas do funcionamento deste sistema fossem acrescentadas ao legado marxiano. Em segundo lugar, essa geração vivenciou acontecimentos políticos, como o rápido crescimento dos partidos operários na Europa Central e a emergência de rebeliões populares contra os antigos regimes na Europa Oriental, que forneceram as bases para o surgimento de uma teoria política diretamente baseada sobre as lutas do proletariado. Segundo Anderson (2004, p. 32),

⁵ “A primeira e mais fundamental de suas características tem sido o divórcio estrutural deste marxismo da prática política” (ANDERSON, 2004, p. 50).

⁶ Anderson (2004, p. 25) relata que o único levante revolucionário de que Marx e Engels participaram pessoalmente foi um movimento de artesão e camponeses, já que o pequeno proletariado alemão desempenhou um papel secundário nos acontecimentos de 1848. A Comuna de Paris, de caráter fundamentalmente artesão, foi a mais avançada insurreição social que acompanharam.

⁷ Entre essa segunda geração e o trabalho de Marx e Engels, Anderson analisa a primeira geração. Segundo ele, a principal iniciativa desta geração foi buscar oferecer uma exposição geral do próprio materialismo histórico. Assim, consistia no principal interesse dos seus nomes mais importantes, como Labriola, Mehring, Kautsky e Plekhanov, elaborar uma sistematização do materialismo histórico como uma teoria geral do homem e da natureza, alternativa às ciências burguesas da época (2004, p. 27-28). Segundo Anderson, seus trabalhos tinham mais o cunho de complementação do que propriamente de desenvolvimento do legado de Marx.

⁸ De acordo com Anderson (2004), os teóricos desta segunda geração eram muito mais numerosos que aqueles que os precederam e confirmaram uma mudança que já era notada no período anterior: o deslocamento do eixo geográfico da cultura marxista para a Europa central e oriental. Entre seus principais integrantes estão Lenin, Rosa Luxemburgo e Trotski.

Ao passo que os estudos econômicos daquele período podiam fundar-se sobre os sólidos alicerces de *O Capital*, nem Marx nem Engels haviam legado um corpo de conceitos comparável para a criação de uma estratégia e táticas políticas para a revolução proletária, em função da própria situação concreta em que se encontravam.

A Revolução Russa, no ano de 1917, figura como principal acontecimento histórico que estimulou a investigação e o desenvolvimento da dimensão política da obra de Marx. Esta revolução, como expressa a famosa frase de Gramsci, foi entendida como uma revolução “contra *Das Kapital*”, com o seu fetiche econômico (JAY, 1988, p. 76).

Coube a Lênin a elaboração sistemática de uma teoria política marxista da luta de classes de uma perspectiva organizacional e tática (ANDERSON, 2004, p. 32). A interpretação que Lênin deu ao marxismo envolvia acima de tudo uma nova afirmação da sua significação prática e revolucionária, de tal modo que, os principais elementos desta interpretação – relacionados ao papel do partido, dos camponeses como aliados do proletariado e das condições da luta política da classe operária na fase imperialista do capitalismo – revelam essa intenção prática⁹ (BOTTOMORE, 1980, p. 181).

Para Anderson, os nomes de Lênin, Rosa Luxemburgo e Trotski marcam uma geração caracterizada pela forte unidade entre teoria e prática no marxismo. Os três combinaram uma análise das leis fundamentais do movimento do capitalismo na nova fase de seu desenvolvimento histórico com uma intensa militância política, comprovada pelo fato de que desempenharam um papel de destaque na direção de seus respectivos partidos nacionais¹⁰.

Dois fatores possuem preponderância na análise feita por Anderson de como essa teoria revolucionária marcada pela unidade entre teoria e práxis, “completou a metamorfose” resultando no “marxismo ocidental”: um fora da Rússia e um dentro deste país. O fator fora da Rússia corresponde ao fracasso da grande onda revolucionária nas demais regiões da Europa, irrompida entre 1918 e 1920 (ANDERSON, 2004, p. 37).

O fator dentro da Rússia refere-se à vitória de Stalin, três anos após a morte de Lenin, no início de 1924. O sistema político montado por Stalin suprimiu as práticas revolucionárias das massas dentro da Rússia e consolidou um estrato burocraticamente privilegiado acima da

⁹ Para Bottomore (1980, p. 182), a principal contribuição de Lenin para o marxismo foi sua concepção de partido. Esta concepção se baseava na distinção entre a classe operária, que, na visão de Lenin, entregue a sua própria sorte não alcançaria a organização necessária para ações políticas, e a vanguarda revolucionária dos trabalhadores e intelectuais que levaria as idéias socialistas ao movimento operário, assumindo a sua liderança com vistas à organização de um partido centralizado e disciplinado.

¹⁰ Lenin foi o criador do Partido Bolchevique na Rússia, Rosa Luxemburgo foi a mentora intelectual do Partido Social Democrata da Polônia e fundadora do Partido Comunista Alemão (KDP), Trotski foi figura central nas disputas entre as facções da socialdemocracia russa (ANDERSON, 2004, p. 30).

classe operária, rompendo assim a unidade entre teoria e prática, presente no bolchevismo clássico. Segundo Anderson (2004, p. 62):

O destino do marxismo na Europa foi regido pela ausência de qualquer levantamento revolucionário depois de 1920 [...] foi também, e de modo inseparável, um resultado da stalinização dos partidos comunistas, os herdeiros formais da Revolução de Outubro, o que tornou impossível qualquer trabalho genuíno dentro da política, mesmo na ausência de levantes revolucionários – contra a ocorrência dos quais contribuíram os próprios partidos.

A criação do *Instituto de Pesquisa Social*¹¹, mais conhecido pelo termo Escola de Frankfurt, consiste numa importante expressão dessas mudanças. Bottomore (1980, p. 185) caracteriza o contexto de seu surgimento da seguinte maneira:

Em fins da década de 1920, os intelectuais esquerdistas na Alemanha enfrentaram, na esfera política, uma escolha entre o marxismo soviético, que já havia ingressado na sua fase dogmática, stalinista, e o reformismo do Partido Social Democrático. A maioria dos membros da Escola de Frankfurt rejeitou ambas as opções e preferiu manter vivo o espírito crítico do marxismo, tal como eles o concebiam, fora da esfera da política partidária.

A independência financeira forneceu as condições para que o Instituto funcionasse como um tipo de sede para discussões teóricas no âmbito do pensamento de esquerda, sem que fosse necessário qualquer tipo de filiação política. Em nenhum momento, quer sob a direção de Grünberg¹² quer sob a direção de Horkheimer¹³, o Instituto filiou-se a um partido ou facção de esquerda (JAY, 2008).

Entretanto (2004), essa autonomia tinha um preço. Como movimento comunista oficial representava o pólo único de relacionamento com a política organizada, a recusa incorporar-se ao partido comunista acarretava também na impossibilidade de manter contato direto com a classe operária.

Temos assim um fator determinante para o desvio destes pensadores das áreas fundamentais para o marxismo clássico, tais como: 1) a investigação das leis do funcionamento do capitalismo, 2) a análise do Estado Burguês e 3) da estratégia da luta de classes necessária para derrubá-lo¹⁴, aos problemas da superestrutura.

¹¹ Criado oficialmente no dia 3 de fevereiro de 1923, o Instituto com prédio próprio desde 1924, ficou vinculado à Universidade de Frankfurt, mas preservava sua autonomia acadêmica e financeira. Esta foi proporcionada pelas doações de um produtor de trigo, o pai de Félix Weil, um dos idealizadores do projeto (FREITAG, 2004).

¹² O historiador e marxólogo Carl Gruenberg foi o primeiro diretor do Instituto. Sob sua direção as pesquisas assumiram um caráter documentário e estiveram voltadas para a história do socialismo e do movimento operário, procurando-se descrever, dentro da tradição marxista, as mudanças estruturais que se processaram na organização do sistema capitalista, na relação capital-trabalho e nas lutas e movimentos operários (FREITAG, 2004, p. 11).

¹³ Max Horkheimer foi nomeado diretor em 1930.

¹⁴ De acordo com Anderson (2004), a obra de Gramsci representa uma exceção a esta tendência.

Mas, foi o fracasso do resto da Europa em seguir a Revolução Russa, apesar das severas crises sociais e econômicas que se alastraram por este continente após a Primeira Guerra Mundial, que deixou para o marxismo ocidental o questionamento de que, talvez, as estruturas econômicas de uma sociedade não fossem suficientes para explicar seu movimento histórico (BERNSTEIN, 2008, p. 179).

Pois, como explicar o fato de a revolução não ter se alastrado para fora da Rússia? O caso da Alemanha era emblemático, pois apesar deste país reunir as principais condições favoráveis ao maturamento do processo revolucionário, quais sejam: alto nível de industrialização; proletariado numeroso e com grande experiência de luta e uma condição econômica desfavorável (primeiro com a inflação e depois com a crise de 1929) que o impelia para uma pauperização crescente, a revolução não ocorreu, mas sim a ascensão do Nazismo (ROUANET, 1998).

Nesse sentido, Jay (1988) afirma que o fato de os intelectuais do século XX terem superado o postulado do determinismo econômico decorre menos de uma inteligência superior do que a uma mudança na própria realidade social que tais intelectuais buscaram compreender¹⁵. Essa mudança corresponde ao fato de que a dependência do econômico em relação a outros aspectos da totalidade – de ordem política, social, cultural e psicológica – tornou-se evidente demais para ser ignorada.

Esse passo já tinha sido dado pelo marxismo bolchevista que conferiu “primazia a esfera política” mais que a esfera econômica. Agora, também os empecilhos de ordem psicológica à revolução da sociedade passavam a ser amplamente considerados. Neste sentido, nos anos 1920, configura-se o freudo-marxismo, um movimento que buscava na psicanálise uma resposta para o fato do proletariado não ter revolucionado a sociedade. A resposta é que a ideologia burguesa tinha penetrado profundamente na consciência proletária e a psicanálise, enquanto doutrina do funcionamento psíquico da ação irracional, parecia oferecer os instrumentos para a compreensão deste enigma (ROUANET, 1998).

Não menos importantes para se alcançar um entendimento da integração do proletariado na sociedade vigente passaram a ser às investigações direcionadas à cultura. Com esse direcionamento, Gramsci formulou o conceito de “hegemonia” para designar a força e a complexidade decisivamente maiores de dominação de classe burguesa na Europa Ocidental, que impediram a repetição da Revolução Russa nas regiões capitalistas mais avançadas do

¹⁵ Para Jay (1988), embora, numa análise retrospectiva, o marxismo ortodoxo pareça bastante mal orientado em sua ênfase excessiva na esfera econômica, na época em que seus escritos foram produzidos, estava em andamento um acelerado aumento das forças industriais de produção com diversos desdobramentos para vários setores da sociedade. Este fator torna o postulado da economia como variável independente bastante plausível.

continente. De acordo com Gramsci, um sistema hegemônico de poder podia ser definido pelo grau de consenso que recebia das massas e pela conseqüente redução na escala de coerção necessária para reprimi-las. Por sua vez, os mecanismos de controle para assegurar esse consenso residiam numa rede de instituições culturais – escolas, igrejas, jornais, partidos, associações – que inculcavam nas classes exploradas os valores do *status quo*. (ANDERSON, 2004, p. 101).

Também os conceitos de “cultura afirmativa” (Marcuse), vida cotidiana (Lefebvre) e de “aparelhos ideológicos de Estado” (Althusser) expressavam esse novo reconhecimento das formas pelas quais a cultura, não mais simples superestrutura da base econômica, podia alimentar o *status quo* e ser um forte empecilho a transformação da sociedade ¹⁶ (JAY, 1988).

Mas, se o interesse do marxismo ocidental pela cultura está relacionado com a percepção que ela pode se configurar como um forte empecilho à emancipação isso nos coloca o seguinte problema: como passar dessa concepção “negativa” da cultura a uma concepção que deposita nela (especificamente na obra de arte) um conjunto de esperanças no que tange a emancipação humana (Adorno)?

Demonstramos que impelidos pela necessidade de explicar importantes acontecimentos históricos, o marxismo ocidental passou a conferir uma importância fundamental à análise da superestrutura, que o marxismo clássico costumava negligenciar por pressupor a economia como o verdadeiro motor da sociedade. No entanto, seu caráter diferenciado não para por aí. Podemos afirmar que, onde alguns autores do marxismo ocidental rompem mais profundamente com o modelo tradicional da base-superestrutura é considerando a esfera da cultura, e mesmo da ideologia, como composta *não somente* por falsas crenças sobre o mundo social e como o lugar onde os interesses particulares da classe burguesa transformam-se em interesses universais.

Deste modo, procuraremos demonstrar que entre a concepção dos fenômenos culturais como reflexos ideológicos de interesses de classe e a noção presente em Adorno destes fenômenos como expressando as principais tendências e contradições de um determinado período sócio-histórico se encontra o “marxismo ocidental” de Lukács, ou seja, as possibilidades para o desenvolvimento de um marxismo não ortodoxo que ele abria em seu livro *História e Consciência de Classe (HCC)*. É para esse marxismo e para sua recepção pelo pensamento de Adorno que nos voltaremos nos próximos tópicos.

¹⁶ Adorno também deu sua contribuição nesse aspecto ao formular junto com Horkheimer o conceito de indústria cultural. Tal conceito será objeto de nossa atenção no segundo capítulo.

2. O Marxismo Ocidental de György Lukács

Dentre os autores da primeira geração do marxismo ocidental, Lukács foi o que exerceu mais influência no pensamento de Theodor Adorno, como ficará evidente ao longo deste trabalho. Lukács representava uma alternativa ao marxismo da Segunda Internacional. Enquanto para este a consciência é essencialmente contemplativa, buscando “ajustar-se” ou corresponder a seu objeto com maior exatidão possível, para Lukács, a consciência é parte da realidade social e uma força dinâmica na sua transformação (EAGLETON, 1997, p. 87).

Nesse sentido Merleau Ponty (2006, p. 46), destaca que a grande contribuição de Lukács em *HCC* consiste em um marxismo que incorpora a subjetividade à história sem fazer dela mero epifenômeno. Essa perspectiva não foi bem quista pelos marxistas ortodoxos¹⁷ que acusaram Lukács, a partir da denominação pejorativa de marxismo ocidental, de estar cometendo um desvio da obra de Marx. Para estes marxistas, a consciência é sempre mistificadora. Por sua vez Lukács tentava abrir os olhos destes “guardiões do marxismo” para o fato de que se a consciência for totalmente dissociada da verdade, nem mesmo o marxismo pode almejar qualquer pretensão de conhecimento verdadeiro.

Lidando com esse problema, Lukács entendia que o marxismo precisava de uma teoria que pudesse dar conta das mistificações sem que se impedisse sua participação na verdade, e era para essa teoria que ele se dirigia em seu livro de 1923 (MERLEAU-PONTY, 2006, p.47).

Em *HCC*, Lukács buscava superar dois problemas. Por um lado, havia a concepção positivista (herdada da Segunda Internacional) de uma ciência marxista que parecia reprimir suas próprias raízes históricas, por outro lado, havia o espectro do relativismo histórico. Ou o conhecimento era superior à história que procurava conhecer ou o que havia eram meros pontos de vistas, uma questão desta ou daquela marca de consciência histórica, sem nenhum fundamento mais firme que esse (EAGLETON, 1997, p. 91).

Lukács evitou ambas as alternativas. A saída proposta era conceber que existem certas formas de conhecimento que embora inteiramente históricas, são, não obstante, capazes de revelar os limites de outras ideologias, de alcançar um conhecimento correto da sociedade e, assim, figurar como força emancipatória (EAGLETON, 1997). A fim de entender a iniciativa lukacsiana voltemos um pouco ao próprio Marx.

¹⁷ Com a denominação de marxismo ortodoxo estamos nos referindo ao marxismo da Segunda Internacional. Dentre alguns de seus aspectos se encontra a idéia de cunho positivista de que as leis da sociedade podiam ser definidas como as leis naturais. Além disso, o marxismo era concebido como uma ciência positiva, livre de julgamentos de valor.

Na *Ideologia Alemã* (2005), Marx e Engels tomam como ideologia o processo de inversão mediante o qual a consciência é compreendida como a origem e o fundamento da história. Esse problema é identificado na filosofia hegeliana e em tudo que restou da decomposição do sistema hegeliano¹⁸ (RICOEUR, 1997).

No livro em questão a humanidade deixa de ser concebida enquanto consciência, tal como era no idealismo hegeliano, para ser entendida como conjunto de indivíduos reais (RICOEUR, 1997), pois “o primeiro pressuposto de toda história humana é, naturalmente, a existência de seres humanos vivos”¹⁹ (MARX, 2008, p. 44). O primeiro fato histórico é a produção dos meios que permitam aos homens a satisfação de suas necessidades vitais, ou seja, a produção de uma vida material.

Só após sublinhar esse pressuposto básico para existência humana, Marx (2008) afirma que os homens possuem também consciência. Não nos termos de uma consciência “pura”, mas de um produto social, de uma consciência entrelaçada com as condições materiais de existência dos homens. Por que, então, a consciência surge para os filósofos alemães como a força motriz da história? Marx destaca o fator da divisão do trabalho entre material e espiritual para explicar esse processo de inversão que ocorre na consciência dos filósofos.

Para ele, com a divisão entre trabalho espiritual e material, é dada à consciência a possibilidade de *efetivamente* imaginar ser algo distinto, “desde então, a consciência está em condições de emancipar-se do mundo e entregar-se a criação da teoria, da teologia, da filosofia e da moral etc., ‘puras’” (MARX, 2008, p. 58).

Nessa perspectiva, a ideologia tem como seu oposto à própria realidade social. A ideologia inverte a realidade, ao conceber a consciência como autônoma e como fundamento da vida social, por isso, ela é, sobretudo, um problema de falsa consciência²⁰ (EAGLETON, 1997).

Uma reformulação deste problema surge em *O Capital*, obra em que os interlocutores de Marx deixam de ser os filósofos hegelianos para serem os economistas políticos burgueses. Nesta obra, Marx busca demonstrar que estes economistas relatam como o dinheiro e o capital funcionam sem realmente entender o porquê. No entanto, Marx vê essa insuficiência das

¹⁸ Para os jovens hegelianos “as representações, os pensamentos, os conceitos – em uma palavra, a produção da consciência transformada por eles em autônoma – são consideradas os verdadeiros grilhões da humanidade” (Marx, 2008, p. 43).

¹⁹ Deste modo, um dos grandes esforços da obra é desfazer-se de conceitos que pertencem ao modo de pensar hegeliano tais como a consciência, a consciência de si, substituindo-os por termos alternativos tais como modos de produção, forças produtivas, relações de produção e classes. Para uma análise destes conceitos, ver Ricoeur (1997).

²⁰ A crítica da ideologia seria, então, o processo de desvelar o que está por trás desse falseamento ou inversão que a consciência, sobretudo dos filósofos idealistas, promove.

teorias dos economistas burgueses não como um simples erro, pelo contrário, suas teorias fornecem uma acurada descrição do modo de produção capitalista. Ainda que tais teorias sejam superficiais, Marx compreende sua superficialidade como função do fetichismo da mercadoria ao qual a consciência dos economistas burgueses está submetida.

Enquanto que a economia política não alcança explicar como dinheiro se converte em mais dinheiro, Marx constata que essa transformação é menos mágica do que se imagina. Ela é fundamentada na apropriação do trabalho alheio. Ao analisar a mercadoria “trabalhador”, Marx revela sua qualidade excepcional, ou seja, o fato de ela ser capaz de criar valores que não existiam antes, ou de criar valores maiores do que os necessários a sua manutenção, ao que ela recebe na forma de salário. Esse valor a mais que o trabalhador cria é apropriado pelo capitalista caracterizando o fenômeno da mais valia.

Deste modo, no lugar da *troca e equivalentes* que o capitalismo afirma está baseado, Marx descobre uma *apropriação sem equivalente* do trabalho alheio que se processa de dupla maneira. Em primeiro lugar, o que a classe operária recebe é riqueza produzida pela própria classe operária. Em segundo lugar, ela só dispõe dessa parcela de riqueza produzida por ela mesma se aliena um novo produto (FAUSTO, 1987). O capital é extraído como valor excedente do trabalho da classe operária, havendo, portanto, uma relação de desigualdade e de dominação por trás da idéia de uma troca livre.

Para Marx, que os economistas burgueses não alcancem uma compreensão exata do funcionamento do capitalismo deve-se ao fato de que estão submetidos ao fetichismo da mercadoria, fenômeno com cuja análise Marx abre *O Capital*. De acordo com ele (1999), no capitalismo, a produção de mercadorias está inevitavelmente ligada à produção de seu fetichismo, processo pelo qual, a mercadoria surge como uma entidade fantasmagórica por ocultar seu conteúdo social sob a forma de uma propriedade inerente ao objeto.

Segundo Marx (1999), em todas as sociedades as pessoas devem produzir objetos para sustentar a vida humana. A atividade produtiva que adapta certos elementos da natureza às necessidades particulares do homem, o trabalho útil, criador de *valor de uso*, surge como indispensável à existência do homem, seja qual for o tipo de sociedade. Na sociedade capitalista, a produção de bens culmina na troca entre donos independentes de meios de produção e a mercadoria é a forma tomada pelo produto quando a produção está organizada dessa maneira.

Para que duas mercadorias diferentes sejam equiparadas no momento da troca é necessário que possuam uma propriedade comum que fundamente a relação de igualdade que a troca pressupõe. Esse elemento comum “não pode ser uma propriedade das mercadorias,

geométrica, física, química ou de qualquer outra grandeza” (MARX, 1999, p. 59). Para alcançá-lo, é necessário por de lado o valor de uso das mercadorias, pois este somente diz respeito aos seus aspectos singulares²¹. A partir desse processo de abstração, as diferentes formas de trabalho concretas ficam reduzidas a uma única espécie de trabalho: o *trabalho humano abstrato*. Para Marx (1999, p. 60), “como configuração dessa substância social que lhes é comum”, a saber: o trabalho humano, as mercadorias são *valores*. Os valores manifestam-se como *valores de troca* quando as mercadorias são trocadas.

De acordo com Marx, numa sociedade onde a troca se torna predominante, a igualdade dos trabalhos humanos tende a ficar disfarçada sob a forma da igualdade dos produtos do trabalho como valores (1999, p. 84). Deste modo, a relação social definida entre os homens tenderá cada vez mais a ficar oculta e o que aparecerá é uma relação entre coisas. Doravante, os produtores tornam-se incapazes de perceber que, através da troca dos frutos de seu trabalho no mercado, são eles próprios que estabelecem uma relação social e essa relação aparece como uma relação entre coisas, acionada e comandada pelas próprias mercadorias. Os produtos do trabalho humano tornam-se fetiches não somente para os economistas burgueses, mas para todos que vivem e trabalham numa sociedade capitalista.

Percebemos que na análise que Marx faz do fetichismo da mercadoria, o problema da ideologia já não é mais o da falsa consciência, uma vez que a inversão que se dá na consciência reflete uma inversão que teve lugar na própria realidade social (EAGLETON, 1997). Assim, Marx (1999, p. 95) afirma que para os membros da sociedade capitalista “as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem de acordo com o que realmente são, como relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas, e não como relações diretas entre indivíduos em seus trabalhos”.

De acordo com Jameson (1985, p. 144), o que para Marx era falso na economia política correspondia menos o seu *conteúdo* que a sua *forma*. Marx visava não tanto os detalhes de um trabalho desta vertente burguesa, tais como a teoria da renda da terra, circulação de mercadorias, acumulação do capital, mas o modelo no seu todo, o modelo no qual os detalhes ganhavam relevância como partes ou funções de uma totalidade maior²².

Em *HCC*, Lukács vai dar prosseguimento a esta análise, aplicando no terreno da filosofia burguesa o que Marx já tinha aplicado em sua crítica da economia política. Como

²¹ A abstração do *valor de uso* de um produto do trabalho leva, também, a abstração do *trabalho útil* que o gerou.

²² Marx demonstrou não só que os economistas políticos eram incapazes de desenvolver um campo teórico unificado no qual os fenômenos particulares pudessem ser integrados, mas que eles instintivamente evitavam fazê-lo, como se sentissem os perigos, as conseqüências políticas que um modelo total e sistemático da realidade econômica, tal como realizado em *O Capital*, podiam acarretar.

ressalta Jameson (1985, p. 143), o título do livro engana, pois tem cunho mais epistemológico do que político e visa estabelecer os fundamentos de uma nova teoria do conhecimento marxista:

Por ‘consciência de classe’, pois, Lukács entende, não tanto um fenômeno empírico e psicológico, ou as manifestações coletivas estudadas pela sociologia, mas os limites e vantagens a priori conferidos, pela afiliação à burguesia e ao proletariado, à nossa capacidade de apreender a realidade exterior (JAMESON, 1985, p. 144).

Para analisarmos a perspectiva de Lukács, vejamos primeiramente como o autor irá dar prosseguimento à análise do fetichismo da mercadoria estendendo-a a uma teoria da reificação. Para ele:

O problema da mercadoria não aparece apenas como problema isolado, tampouco como problema central da economia política enquanto ciência particular, mas como problema central e estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais. Pois somente neste caso pode-se descobrir na estrutura da relação mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as suas formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa (2003, p. 193).

Unindo a análise econômica de Marx com a teoria da racionalização de Weber, Lukács argumenta que, na sociedade capitalista, a forma mercadoria permeia todos os aspectos da vida social, assumindo a forma de uma ampla mecanização e quantificação das criações e relações humanas. O fetichismo da mercadoria se manifesta não somente na esfera da produção, mas em uma gama de instituições sociais como a lei, administração, assim como nas disciplinas acadêmicas tais como economia, jurisprudência e a filosofia (ZUIDERVAART, 1993). A influência da troca de mercadorias torna-se generalizada, não deixando nenhuma área da vida intacta.

De acordo com Lukács, a reificação fragmenta e desloca nossa experiência social, de modo que, sob sua influência, esquecemos que a sociedade é um processo coletivo e passamos a vê-la meramente como este ou aquele objeto isolado. Neste sentido, é a capacidade de abarcar a sociedade como um todo que é perdida sob as influências nefastas da reificação. Uma vez que a sociedade é fragmentada pela lógica da mercadoria, torna-se difícil compreendê-la como totalidade e, assim, a ordem capitalista torna-se menos vulnerável à crítica²³. Tal como na crítica de Marx às teorias econômicas burguesas, Lukács vai afirmar

²³ Para Lukács, nem mesmo a ciência se encontra imune a este processo: “Tem-se a impressão (e formula-se essa reprovação) de que a ciência, que trabalha igualmente dessa maneira, isto é, que permanece igualmente nesse imediatismo, teria despedaçado a totalidade, teria perdido o sentido da totalidade por força da especialização” (2003, p.229).

que os limites da filosofia burguesa estão assinalados pela sua incapacidade de compreender a sociedade enquanto totalidade.

Para ele, as antinomias que continuamente surgem no interior da filosofia burguesa possuem a mesma estrutura que as contradições da produção capitalista. Neste sentido, o problema fundamental do idealismo: a separação dualista entre sujeito e objeto, tinha, para Lukács, seu protótipo na estrutura da mercadoria, donde os produtos aparecem divorciados dos trabalhadores que os produziram. Assim como as mercadorias apareciam cindidas do processo social de sua produção, assumindo a forma de fetiches, o objeto do conhecimento surgia como dado imutável para a teoria burguesa, na medida em que esta obscurecia o processo sócio-histórico a partir do qual ele se constituiu (BUCK-MORSS, 1981).

De acordo com Lukács, a filosofia crítica de Kant expressava da forma mais acabada os limites conferidos ao pensamento burguês na apreensão da realidade social. De acordo com Kant, o espírito pode lidar com suas próprias percepções da realidade sem ser capaz de conhecer os *noumena* ou as coisas-em-si. Na concepção de Lukács, este dilema fundamental da filosofia de Kant possuía um componente sócio-econômico. Ele derivava da tendência burguesa de entender nossa relação com os objetos exteriores de forma contemplativa e estática (JAMESON, 1985, p. 145).

Esta relação estática com os objetos do conhecimento é um reflexo da experiência da burguesia no terreno econômico e social. Sua relação com as mercadorias que produz, com as fábricas e com a própria estrutura do capitalismo é contemplativa, na medida em que ela não tem consciência do capitalismo como fenômeno histórico. Assim, a burguesia pode entender tudo sobre o seu meio social, exceto a simples existência histórica de tal meio. “Neste sentido, o capitalismo é, ele próprio, a primeira coisa em si, a contradição primordial que fundamenta todos os outros dilemas mais particulares e mais abstratos” (JAMESON, 1985, p. 146).

Constatado os limites a uma adequada apreensão da realidade pelos pensadores burgueses, Lukács afirma que o pensamento da classe operária é capaz de resolver as antinomias que a burguesia não alcança ultrapassar. Para ele (2003), no pleno desenvolvimento político, a classe operária é capaz de “totalizar” a ordem social, pois sem o conhecimento da sociedade como um todo, o proletariado nunca será capaz de compreender e transformar as próprias condições em que vive no capitalismo²⁴.

²⁴ Essa situação somente é possível em condições revolucionárias, na ausência dessas condições, o proletariado, tal como a burguesia, está sujeito aos efeitos da reificação. Ciente deste problema, Lukács estabeleceu uma diferença entre a consciência empírica da classe operária e a *consciência imputada*, ou seja, aquilo que o proletariado pensaria se tivesse nítida consciência de sua posição objetiva (BUCK-MORSS, 1981). Seguindo

Assim, para a classe operária um verdadeiro conhecimento da sua situação será, inseparavelmente, um discernimento do todo social em que está opressivamente posicionada, de tal modo que os momentos em que o proletariado chega à autoconsciência e conhece o sistema capitalista pelo que ele é, são, na verdade, idênticos (EAGLETON, 1997, p. 91). De acordo com Lukács (1981, p. 61),

Quando se dá uma situação histórica na qual o conhecimento exato da sociedade vem a ser, para uma classe, a condição imediata da sua auto-afirmação na luta; quando, para esta classe o conhecimento de si significa, simultaneamente, o conhecimento correto da sociedade (...) eis quando a unidade da teoria e da práxis (...) torna-se possível. Uma tal situação surgiu com a emergência do proletariado na história”.

A partir da concepção de que a consciência do proletariado era capaz de alcançar uma compreensão correta da sociedade burguesa, Lukács conseguiu evitar tanto o mecanicismo da Segunda Internacional (a consciência não é só mistificadora nem está fora do processo histórico) quanto o relativismo (estando dentro do processo histórico, certas formas de consciência, bem dizer o autoconhecimento da classe operária, são capazes de atingir um “conhecimento exato da sociedade”).

A grande contribuição de Lukács foi conceder à consciência burguesa e aos textos burgueses, um estatuto que ultrapassava a idéia de falsa consciência. Para ele, tal consciência é fiel à natureza reificada da ordem capitalista, e só é “falsa” na medida em que não consegue penetrar no mundo das aparências para desnudar a totalidade das tendências e ligações subjacentes ao mundo reificado (EAGLETON, 1997, p. 98).

Como afirma Jameson (1985, p.148), Lukács a partir da figura do reflexo da realidade no pensamento Lukács consegue colocar em contato duas realidades incomensuráveis e distintas, “uma na superestrutura, outra na base, uma cultural, outra sócio-econômica” (1981, p. 148). Sem essa perspectiva lukacsiana, o marxismo não poderia avançar numa concepção que deixa de conceber a cultura como mero epifenômeno ²⁵.

Lenin, Lukács concebia que passagem de uma “consciência empírica de classe” para a “consciência de classe” seria realizada através da mediação do partido.

²⁵ No quarto capítulo deste trabalho abordaremos o uso desta perspectiva do reflexo na análise lukacsiana do romance realista.

3. A recepção de Lukács por Adorno: emancipação sem proletariado e a obra de arte como fisionomia social

Segundo Buck-Morss (1981), a interpretação que Lukács faz do materialismo dialético possui dois aspectos. O primeiro é negativo, no sentido de que Lukács considera o materialismo como método para analisar criticamente a relação dialética entre a consciência burguesa e as condições materiais e, assim, demonstrar os limites necessários que todas as teorias burguesas possuem na apreensão da realidade. O segundo aspecto é positivo, pois Lukács avança de uma crítica social da consciência burguesa para uma afirmação da consciência revolucionária da classe proletária. Através de uma interpretação materialista da teoria da alienação de Hegel, Lukács afirma o proletariado como sujeito-objeto da história e como única classe capaz de uma consciência verdadeira.

Para a autora, Adorno jamais acompanhou Lukács neste segundo passo, de modo que a identificação feita por Lukács entre verdade e consciência de classe do proletariado e o conceito de história que isso implicava não deixaram nenhuma marca no pensamento de Adorno.

Em primeiro lugar, de um modo muito hegeliano, em Lukács o processo dialético e o desenvolvimento histórico são compreendidos como idênticos. Nesse sentido, Lukács permanece vinculado ao aspecto do pensamento da identidade de Hegel, para o qual sujeito e objeto são a mesma coisa²⁶. O que caracterizava os escritos de Adorno, assim como os de Horkheimer, era a recusa do conceito hegeliano de história como identidade de sujeito e objeto, do racional e do real que sempre estavam subjacentes a uma concepção da história como progresso contínuo.

Ademais, também em clara oposição a Lukács, como a outros pensadores marxistas, Adorno se negava a incorporar uma classe social dentro da fundamentação de sua teoria. Para ele, a validade da teoria não deveria ser dependente da existência de um sujeito revolucionário coletivo ou da possibilidade de sua aplicação direta a práxis política. Ainda que continuasse insistindo na necessidade de uma mudança revolucionária da sociedade, a teoria de Adorno não incluía conceito algum de um sujeito revolucionário coletivo que pudesse levar essa mudança a cabo (BUCK-MORSS, 1981, p. 70).

²⁶ Como afirma Jameson (1985), em *HCC*, a consciência do proletariado corresponde, na realidade concreta, àquela união de sujeito e objeto, de conhecedor e conhecido, que Hegel propôs como solução ao dilema kantiano da *coisa em si* no domínio do pensamento puro.

Se as sucessivas derrotas da classe operária tiveram um peso na descrença de Adorno do proletariado como sujeito coletivo da emancipação, devemos mais ainda levar em conta sua desconfiança perante o sujeito constitutivo, ativo e metaindividual dos esquemas idealistas e de seus herdeiros marxistas. Para Adorno, um materialismo genuíno devia tomar como base os sofrimentos e necessidades dos sujeitos humanos contingentes, dos indivíduos reais, em lugar de explicá-los por meio de uma teodicéia histórico filosófica (JAY, 1988).

Deste modo, Adorno se recusou a vincular sua teoria engajada na emancipação humana a uma classe que conduziria essa tarefa. Nesse aspecto, ele se diferencia das análises iniciais de alguns membros do Instituto de Pesquisa Social, como Marcuse e Horkheimer, que só abandonaram sua crença no poder revolucionário do proletariado depois da consolidação de Hitler no poder e com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (JAY, 2008). É impossível constatar uma desilusão progressiva no caso de Adorno, que jamais havia fincado suas esperanças no proletariado.

Negando simultaneamente a concepção de história presente no pensamento de Lukács e a do proletariado como o agente que realizaria a tarefa de emancipar a sociedade, a recepção das idéias de Lukács por Adorno limitou-se ao nível negativo da crítica da ideologia lukacsiana: a análise crítica da consciência burguesa. Para Adorno, em Lukács os problemas ‘ideológicos’ e ‘econômicos’ perdem sua recíproca estranheza e fluem uns para os outros.

Lukács sustentava que a estrutura da mercadoria permeava todos os aspectos da sociedade burguesa, incluindo os próprios esquemas do pensamento burguês. Para Adorno, o significado desta análise está no fato de que ao invés de ver a teoria burguesa como mero epifenômeno, ela sustentava que inclusive os melhores pensadores burgueses, nos seus intentos mais honestos, não eram capazes de resolver as contradições em suas teorias, porque estas se baseavam em uma realidade em si mesma contraditória. Caso esses pensadores pudessem ver através das aparências reificadas, reconheceriam que as antinomias da filosofia não se deviam a insuficiências da razão, mas da própria realidade social (BUCK-MORSS, 1981, p. 74). As antinomias do pensamento são determinadas por certas barreiras presentes, antes na sociedade que na mente e, portanto, apenas através de uma transformação da sociedade estas antinomias poderiam ser dissolvidas.

A percepção de Lukács das manifestações da estrutura da mercadoria no interior da consciência burguesa foi muito importante para a formulação adorniana de material artístico²⁷. Para ele, o material artístico continha os problemas da sociedade sendo que

²⁷ Este conceito será analisado detalhadamente no quinto capítulo deste trabalho.

traduzidos de forma diferente. Deste modo, o artista, ao se relacionar com o material, estava entrando em contato com problemas da própria sociedade. Sobre o conceito de material musical, Adorno coloca:

Como tem a mesma origem do processo social e como está em constantemente penetrado pelos vestígios deste, o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo quando estas duas esferas já nada sabem uma da outra e se comportam com recíproca hostilidade. Por isso a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística como um fator meramente exterior, heterônomo, isto é como o consumidor ou rival da produção (2002, p. 36).

Como afirma Zuidervaart (1993, p. 93), Adorno concebe a arte como trabalho social, de modo que obras de arte emergem a partir de uma dialética entre sujeito e objeto, entre o artista e o material com que trabalha. As polaridades que surgem dentro das obras de arte provêm da luta entre o artista e o material e carregam a marca do conflito geral entre forças produtivas e relações de produção presentes na sociedade. Assim, o desafio de Adorno é demonstrar como três níveis de dialética encontram-se interligados quais sejam: a dialética entre forças produtivas e relações de produção, a dialética dentro da produção artística entre o artista e o material, por fim, a dialética dentro mesmo da obra de arte entre seu conteúdo e sua forma.

A concepção de que o material musical (ou artístico) contém os problemas da sociedade, demonstra que a noção de *mediação* surge como ferramenta central no estudo adorniano dos fenômenos sociais. Segundo ela, nenhuma faceta da realidade social podia ser compreendida pelo observador como final ou completa em si. Não havia “fatos sociais”, como acreditavam os positivistas, que fossem substrato de uma teoria social. Ao invés disso havia uma interação constante entre o particular e o universal (JAY, 2008, p. 97). De acordo com Adorno:

O conceito essencial de sociedade não só abarca todas as chamadas áreas parciais, mas comparece por inteiro em cada uma delas, não é um mero campo de fatos mais ou menos interligados, nem é uma classe lógica suprema, à qual se pudesse chegar pela progressiva generalização. Ele é em si mesmo um processo, um nexos que produz e produz os seus momentos parciais, uma totalidade no sentido de Hegel (1999, p. 259).

A idéia de mediação torna possível que se busque o geral dentro do particular, de modo que a verdade sobre uma formação social pode irromper dentro do fenômeno mais insignificante²⁸. Como as mônadas de Leibniz, cada particular era único, mas cada um

²⁸ Segundo Buck-Morss (1981), teria sido Benjamin que convenceu Adorno da fertilidade de um enfoque microscópico. A “mirada microscópica” de Benjamin, através da qual se destacavam os objetos mais triviais como ferramentas para o conhecimento, era um meio para que cada mínima particularidade do objeto liberasse uma significação que dissolvia sua aparência reificada e o revelava como algo mais que simplesmente idêntico a

continha uma imagem do todo, que dentro de um marco marxista significava a imagem da estrutura social burguesa. Adorno usava a metáfora da mônada para expressar a relação que ele acreditava existir entre arte e sociedade. Segundo ele (2001, p. 24-25):

A relação entre a obra de arte e o conceito universal não é uma relação direta. Se devesse expressar isto de maneira brutal deveria tomar emprestada uma famosa metáfora da história da filosofia. Deveria comparar a obra de arte a uma mônada. De acordo com Leibnitz, cada mônada ‘representa’ o universo, mas não tem janelas; representa o universal dentro das suas próprias paredes.

A perspectiva de que a totalidade sócio-econômica mediava os fenômenos culturais (textos, obras de arte) significava que estes fenômenos representavam mais do que as expressões subjetivas dos seus criadores. Nessa perspectiva, Adorno buscava entender o que estava por trás dos objetos culturais apesar da intenção de seu criador. Tratava-se menos de entender o artista do que alcançar um entendimento da própria obra de arte. Elementos não pretendidos pelo artista tinham sua origem na estrutura socioeconômica que mediatizava toda a produção do espírito e, portanto, se expressava a si mesma dentro dos artefatos culturais ao lado (e frequentemente em contradição com) a intenção subjetiva de seus criadores (BUCK-MORSS, 1981).

Tendo isso em vista, a sociologia da arte de Adorno tem a produção da obra de arte como objeto de atenção fundamental. Tal autor julga inadequadas as tendências na sociologia da arte que limitam seu estudo a um único aspecto, que na maioria das vezes consiste no efeito da arte sobre o público, de modo que há uma preponderância dos estudos de recepção. Para Adorno, essa limitação corresponderia a uma preferência metodológica pelos procedimentos da pesquisa sociológica empírica. Sua ineficiência estaria ligada ao fato de que os efeitos das formações espirituais não são algo absoluto e último, mas dependem de fatores como mecanismos de difusão e de controle social, por fim, da estrutura da sociedade.

Só a idéia de mediação poderia dar conta da relação existente entre a arte e a sociedade. Como Adorno ressalva “a mediação está na própria coisa, não sendo algo que seja acrescentado entre a coisa e aquelas às quais é aproximada” (1994, p.114). O conceito de mediação permitia elucidar o modo como momentos da estrutura social, posições, ideologias, entre outros elementos, conseguem se impor nas próprias obras de arte, na sua estrutura interna. Levando isso em consideração, Adorno reivindica uma sociologia da arte que não se limite a fazer questões do tipo “como a arte se situa na sociedade” ou “como a arte atua nela”, mas que busque explicitar como a sociedade se objetiva nas obras. “Caso a sociologia da arte se

si mesmo. Ao mesmo tempo em que, o conhecimento liberado permanecia aderido ao particular em lugar de sacrificar sua especificidade material em um nível de abstrata generalização histórica.

desinteresse disso, então ela deixa escapar as mais profundas relações entre a arte e a sociedade: aquelas que se cristalizam *nas* próprias obras de arte” (ADORNO, 1994, p. 112).

Neste sentido, o que definiria a relação entre arte e sociedade é o fato de que os componentes fundamentais do processo histórico-social, no interior do qual a obra de arte foi produzida, estão incorporados na *forma* da obra (COHN, 1994, p. 20). Na *TE*, Adorno (1970, p. 16) afirma que os “antagonismos e contradições não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como problemas iminentes da sua forma”. Com base neste princípio que Adorno encontrará afinidades entre a música de Beethoven e o período histórico de ascensão da burguesia e, mais tarde, entre o dodecafonismo de Schoenberg e o mundo totalitário. Trataremos desta afinidade mais a frente.

Por hora, devemos destacar que o princípio esboçado por Adorno de que as obras de arte expressam tendências sociais objetivas se traduz na possibilidade de evitar tanto o reducionismo sociológico quanto a doutrina que encerra a obra de arte numa esfera apartada da sociedade. Entre a concepção que separa radicalmente a atividade artística das outras atividades humanas e o sociologismo vulgar que lida com a arte como mero reflexo, Adorno inaugura uma abordagem que busca abrir o caráter monadológico da arte ao seu exterior – a sociedade (GÓMEZ, 1988, p. 93).

De acordo com Zuidervaart (1993), entre as perspectivas que enfatizam a mediação social da arte, podemos distinguir dois tipos de abordagem. Na primeira, tendências *dentro* da arte fornecem o principal lócus de mediação. Essa perspectiva *internalista*, procura mostrar como tendências internas interceptam tendências não artísticas. Já de acordo com a segunda perspectiva, que pode ser chamada de *externalista*, agências *fora* da arte são consideradas como principal lócus de mediação. Enquanto ambas as tendências são compatíveis com o marxismo, Adorno pode ser localizado na perspectiva *internalista*²⁹.

Ao procurar tensões dentro da obra de arte que confirmam expressão às tensões na sociedade, Adorno confere a arte o estatuto de “fisionomia social”, de modo que os fenômenos artísticos não podem ser reduzidos à condição reflexos ideológicos. Deste modo, uma nova perspectiva para o estudo da cultura e da obra de arte se abre. De acordo com esta, na análise dos fenômenos culturais:

A tarefa da crítica, na maioria das vezes, não é sair em busca de determinados grupos de interesse aos quais devem subordinar-se os fenômenos culturais, mas sim decifrar quais elementos da tendência geral da sociedade se manifestam através

²⁹ Adorno analisava a obra de arte seguindo uma abordagem expressiva, a partir da qual se busca demonstrar que o fenômeno artístico expressa ou reflete não simplesmente a base econômica como tal, mas o princípio ou dinâmica interna de uma formação social inteira.

desses fenômenos [...] A crítica cultural converte-se em fisionomia social (ADORNO, 1998, p. 20).

Nesse sentido, para Adorno, a arte seria “consciência verdadeira”, na medida em que permitia apreensão correta das contradições de uma sociedade. Nessa perspectiva, começamos a responder a pergunta que nos colocamos inicialmente, qual seja: por que a arte encontra-se centro do pensamento marxista de Adorno? Para avançar com essa resposta precisamos agora passar ao diagnóstico de Adorno da sociedade moderna, pois o potencial emancipador da arte só pode ser entendido se a colocamos no horizonte daquilo que por ela é criticado. Os dois próximos capítulos se voltam para a análise deste diagnóstico.

Capítulo II **Emancipação e História**

Este capítulo tem como objetivo investigar a relação entre emancipação e história no pensamento de Adorno, demonstrando que este autor acolhe a emancipação como um problema, uma vez que não identifica na história nem sua realização anterior, nem garantias para esse acontecimento.

Partimos de uma discussão sobre a negação de Adorno da tese da história como progresso. Esta crítica à noção de progresso, não é peculiar à obra deste autor, mas uma característica fundamental da tradição do romantismo. Entretanto, diferentemente desta corrente, Adorno não estabelece uma crítica ao mundo moderno a partir de valores sociais e culturais pré-capitalistas. Ele faz uma crítica imanente, o que significa confrontar a sociedade moderna com a promessa de felicidade contida em sua própria cultura e no desenvolvimento das forças produtivas. Deste modo, temos uma atitude referente ao passado muito diferente da que se encontra no romantismo, pois não se trata de recuperar o passado, mas sim as promessas feitas no passado e ainda não realizadas (LÖWY, 2007).

Nessa perspectiva, Adorno recupera a promessa de um passado próximo e ao mesmo tempo longínquo, porque se essa promessa é comumente identificada com o movimento Iluminista no século XVIII, ela pode, entretanto, ser vislumbrada no poema épico da *Odisseia*; trata-se da promessa de um mundo emancipado por meio do uso da razão.

Fazia-se necessário confrontar essa promessa da cultura ocidental, com as atrocidades que tiveram lugar no século XIX, como o Holocausto, a perseguição e extermínio sistemático dos judeus e de outras na Alemanha Nazista. A questão que precisava ser respondida era a do porquê a humanidade ao invés de adentrar num estágio emancipado havia regredido a barbárie.

Uma resposta adequada a este problema exigia que o Holocausto não fosse tido como um acidente histórico no percurso da humanidade rumo ao progresso ou como mera questão judaica. Pelo contrário, Adorno, junto a Horkheimer, buscará demonstrar como o Holocausto estava inscrito na história, ou seja, como ele é o estopim de processos colocados em marcha na gênese da civilização moderna, destaque-se: 1) o padrão de relação dominador que o *eu* estabelece com o *outro*, pois este, como o que é diferente e desconhecido, é sempre fonte de ameaça e por isso precisa ser dominado (às vezes mesmo exterminado); 2) a razão reduzida a

instrumento de autoconservação, o meio (a autoconservação) tornado fim último e único e o aspecto instrumental da razão expurgando o seu aspecto reflexivo.

Analisar os elementos contidos desde a gênese da civilização moderna que culminam no Holocausto, não é, como pode parecer à primeira vista, substituir a ideologia da história como progresso, pela da história como regressão. Se a história é ausência de um *telos*, tanto em termos de progresso como de regressão, os seres humanos têm optado por reproduzir antigas relações de dominação ao invés de instaurar algo qualitativamente novo.

Para a tradição marxista, a emancipação representa o fim da exploração entre as classes. O objetivo deste capítulo é abordar como o pensamento de Adorno sobre a emancipação, junto a esse componente de classe, incorpora o problema de outro tipo de dominação que ele vê como subjacente a todos os outros: a dominação do homem sobre a natureza.

Como ressalta Habermas, a obra de Adorno se insere no programa de uma “filosofia da consciência”, que tem a relação entre sujeito e objeto como problemática central. Se, como veremos neste capítulo, Adorno identifica como sendo de dominação o padrão da relação entre o sujeito e o objeto presente no esclarecimento, a arte possui importância fundamental no seu pensamento sobre a emancipação porque prefigura um tipo de relação livre de domínio.

Neste sentido, a problematização que aqui faremos sobre a relação entre sujeito e objeto que subjaz ao fracasso da promessa de emancipação do esclarecimento tem sua contrapartida no último capítulo deste trabalho. Neste, retomaremos estes problemas à luz de como eles se manifestam e de como são buscadas as soluções na esfera artística.

1. A Crítica Imanente

Que estatuto pode ter a emancipação em uma teoria que não se afilia à noção da história enquanto progresso?

Para este tipo de teoria, na qual a obra de Adorno se enquadra, a emancipação é sinônima de incerteza, de modo que não há garantia alguma de um “final feliz”, ou seja, não há nenhum movimento imanente à história cujo *telos* seja a concretização de uma vida emancipada.

Para Adorno, não havia lei dialética alguma na história ou na natureza que funcionasse independentemente das ações humanas e garantisse o progresso até uma sociedade racional. Pelo contrário, a história emergia da dialética da práxis humana, entre os homens e a realidade material. O progresso dependia tanto da realidade material como da consciência crítica dos homens. Estes deveriam escolher entre a reprodução das condições sociais dadas e a produção de algo qualitativamente novo (BUCK-MORSS, 1981, p. 113).

Segundo a ideologia do progresso cada acontecimento é interpretado como um momento no caminho da humanidade até a liberdade. Deste modo, na dialética hegeliana, o objetivo final, considerado inevitável, legitima os “acidentes históricos” como momentos do progresso entendido como espiral ascendente (LÖWY, 2000, p. 78).

Subjacente a esta concepção hegeliana da história como progresso se encontra o postulado da identidade, segundo o qual a razão e a realidade são a mesma coisa. Em sua aula inaugural, “A atualidade da filosofia”, Adorno argumentou que a convicção do idealismo de ser capaz de compreender a realidade em sua totalidade dentro do quadro de um sistema filosófico deveria ser apreendida como fictícia e ideológica (WOLLIN, 1994, p. 169). O fundamento desta crítica de Adorno ao idealismo era a negação do seu postulado da identidade, o reconhecimento de que o racional e o real não coincidem, pois “nenhuma razão legitimadora poderia se encontrar novamente em uma realidade, cuja ordem e conformação sufoca qualquer pretensão da razão” (ADORNO, 2008).

Sem reconhecer isso, o idealismo sempre acabava por buscar resolver as contradições presentes na realidade através de soluções meramente conceituais. Para Adorno, a filosofia deveria despojar-se da convicção de que a totalidade do real é no fim de tudo idêntica com ou pode ser subsumida pelo pensamento³⁰. Desmistificar a pseudo-reconciliação dos antagonismos da realidade presente no idealismo significava abandonar a maneira que este resolve o problema (puramente conceitual) e, assim, transpor o problema para o plano no qual ele unicamente poderia ser resolvido: o da realidade histórica (WOLLIN, 1994, p. 169). Na concepção de Adorno, a dialética deve resistir ao fechamento e a reconciliação, enquanto as contradições não estiverem reconciliadas na própria realidade.

Na recusa da história como progresso, compartilhada por Adorno, Horkheimer e Benjamin³¹, se encontra o compromisso com o sofrimento humano, ou seja, a recusa de que

³⁰ No plano epistemológico, a negação do postulado da identidade conduz ao princípio de que os conceitos não são idênticos aos objetos.

³¹ É importante ressaltar que a crítica do progresso em Adorno foi bastante influenciada pelo texto de Benjamin, “Teses sobre a filosofia da história”. Neste, Benjamin critica à noção da história como um continuum, que progride sempre em direção ao melhor, tal como acreditavam os social democratas.

este pudesse ser justificado em nome de uma lei maior que se manifesta na história. Para estes autores, a glorificação da história como verdade suprema funcionava para justificar os sofrimentos que seu curso havia imposto aos indivíduos (BUCK-MORSS, 1981, p. 110).

Deve-se ressaltar que essa crítica à concepção de progresso elaborada pela Teoria Crítica não era novidade na cultura e filosofia da Europa Central (LÖWY, 2007). Ela já havia sido colocada em marcha por uma corrente que atravessa a história da cultura alemã desde finais do século XVII: o romantismo. Termo que é usado por Löwy não no sentido restrito da escola literária, mas para denominar uma concepção de mundo que opera uma crítica da civilização moderna e capitalista a partir de valores sociais e culturais pré-capitalistas. Segundo Löwy (1993, p. 23),

A visão romântica toma um momento do passado real em que não havia características negativas do capitalismo, ou estas eram atenuadas, quando características humanas sufocadas pelo capitalismo ainda existiam, e o transforma em utopia, molda-o como encarnação das aspirações e das esperanças românticas. Com isso se explica o paradoxo aparente de que o passadismo romântico pode ser [...] também um olhar para o futuro; pois a imagem de um futuro sonhado para além do capitalismo se inscreve numa visão de mundo nostálgica de uma era pré-capitalista.

Assim para o autor, os principais componentes da visão de mundo romântica seriam: 1) a experiência de perda em um presente capitalista; 2) a nostalgia do que foi perdido e que é localizado num passado pré-capitalista; 3) a busca do que foi perdido no presente ou no futuro.

Ainda que Adorno compartilhe com esse movimento o aspecto da crítica à ideologia do progresso, há um problema em enquadrá-lo dentro da visão de mundo romântica, no sentido proposto por Löwy, uma vez que ele não compartilhava da atitude nostálgica ou conservadora que lhe é característica³². Como ressalta Jay (1988, p. 19), Adorno jamais se permitiu sentir aquela nostalgia por comunidades perdidas que animou muitos dos seus contemporâneos³³.

Negando fazer a crítica do mundo em que vivemos com base em um padrão do passado, parece restar apenas a alternativa de criticá-lo baseando-se num projeto futuro, utópico. No entanto, sabe-se que Adorno negou-se a dar quaisquer contornos ao mundo utópico ou ao que, para ele, consistiria uma sociedade emancipada.

³² O aspecto romântico está fortemente presente na obra de Lukács, Teoria do Romance, em que Lukács sugere que no mundo moderno o indivíduo é confrontado por superfícies incompreensíveis e ameaçadoras. Ele descreve essa condição como um mundo de segunda natureza. Para ele, estamos à deriva num mundo fabricado de segunda natureza, e nossa tarefa é encontrar o caminho de casa. Para Adorno, numa visão retrospectiva a idéia de falta de lar parecia inextricavelmente ligada à invocação fascista da *Heimat* (pátria) (THOMSON, 2010, p. 25).

³³ Como exemplo, temos Ferdinand Tönnies que contrastou as *Gemeinschaften* orgânicas às *Gesellschaften* modernas, ou, sociedades sem alma (JAY, 1988, p. 19).

Segundo Adorno, “até hoje as utopias só se realizam para escorraçar o utópico dos homens e para comprometê-los ainda mais com o existente e com a fatalidade” (1977, p. 354). Nessa afirmação, reverbera o desencanto da Teoria Crítica com a experiência do socialismo na União Soviética que não só confirmou o prognóstico de Weber de uma burocratização acelerada, como perverteu todo o conteúdo humano do socialismo revolucionário. Diante dessas realizações frustradas, ele entendia que a melhor forma de preservar a verdade subversiva da utopia seria excluí-la do campo da reflexão.

Martin Jay (2008) entende essa recusa a delinear a natureza da sociedade pós-revolucionária, como resultado da presença da *Bilderverbot* (proibição de imagens) judaica no pensamento adorniano. Seja qual for à validade desta tese, o fato é que Adorno negou-se a delinear o reino da liberdade a partir do reino da necessidade. Para ele, a crítica utópica, que imagina como o mundo seria, caso houvesse algum tipo de plano racional para sua melhoria, deve igualmente ser prisioneira de sua própria época (THOMSON, 2010, p. 27).

No ensaio “Aldous Huxley e a utopia”, Adorno apresenta *O Admirável Mundo Novo* de Huxley como um importante exemplo da crítica reacionária à civilização em nome da nostalgia do passado. Por outro lado, para ele, em sua tentativa de projetar o futuro, Huxley somente teria reproduzido a sua própria sociedade (BRITO, 2007, p. 183):

É certo que se trata apenas de um sistema de classes racionalmente organizado e de dimensão planetária, de um capitalismo de Estado totalmente planejado, onde coletivização total corresponde à dominação total, e onde a economia monetária e a busca de lucro continuam existindo (ADORNO, 1998, p. 94).

Neste sentido, entre comparar o mundo moderno com os padrões do passado ou com alguma visão do futuro, Adorno optou por um terceiro caminho, o da crítica imanente. Isso significaria criticar o mundo não a partir de uma perspectiva externa, mas criticá-lo em confronto com as promessas que a própria cultura fez sobre a possível transformação e melhoria do mundo (THOMSON, 2010, p. 27).

Ao falar em cultura logo somos confrontados com a gama de acepções deste termo, desde um sentido mais antropológico, ou seja, cultura como um modo de vida: práticas, rituais, instituições e artefatos materiais e também textos, imagens, idéias, até o seu sentido elitista: cultura como o repositório das realizações mais nobres e dos valores mais elevados do homem, sempre em tensão com as realizações materiais da civilização. Neste sentido ela é identificada à arte, ao teatro, à filosofia, à literatura, à educação formal, entre outros. Cultura neste sentido elitista foi uma criação da sociedade burguesa (JAY, 1988).

Tal sociedade se caracteriza por ser uma formação social que não consegue realizar os potenciais humanos de liberdade e de felicidade, mas que, tendo-os prometido, precisa lidar constantemente com o problema de sua falta. Nessa perspectiva, autores como Marcuse sublinharam o funcionamento da cultura e dos bens culturais como importantes elementos “compensatórios” na ordem social burguesa.

Segundo Marcuse (1997), uma forma de compensar o sofrimento e a miséria sobre os quais a sociedade burguesa estava fundamentada foi reservar um espaço da existência, dissociado das relações materiais da sociedade, para o contato com os valores do belo, do bom e da felicidade. Para ele, foi necessário apartar as esferas da *civilização*, onde ocorre a reprodução material da sociedade (concorrência, escassez, utilidade), e da *cultura*, como o repositório dos valores verdadeiramente humanos (beleza, justiça e felicidade).

De acordo com Marcuse (1997), a gênese desta separação se encontra presente Antiguidade Clássica, que estabeleceu a divisão entre a esfera do útil e necessário, por um lado e a esfera do belo e da fruição, por outro. Uma vez que o mundo da necessidade, da provisão cotidiana da vida se apresentava como inseguro e não livre, para a filosofia clássica, a felicidade só poderia estar depositada em outro plano que não o de uma realidade marcada pela escassez.

Essa divisão processada na Antiguidade Clássica foi extremamente importante para o desenvolvimento da sociedade burguesa, uma vez que abriu a perspectiva para o materialismo que lhe é característico, por um lado e para o enquadramento da felicidade num plano à parte, o da cultura, por outro.

Entretanto, na Antiguidade Clássica, o desfrute dos valores superiores era concebido como uma prerrogativa de uma pequena elite determinada por nascimento. Segundo Marcuse, é somente quando se instala uma pretensão de universalidade no conceito de cultura, ou seja, quando ela deixa de ser prerrogativa de uma elite e passa a ser acessível a todos, que estamos diante da cultura peculiar à sociedade burguesa, a *cultura afirmativa*. Na sociedade burguesa, a abstração a que os homens são reduzidos em suas relações sociais no mercado se estende ao relacionamento com os bens ideais.

A universalização da cultura e a separação entre cultura e civilização seriam as marcas da sociedade burguesa. Para Marcuse (1997, p. 96), “civilização e cultura” não é uma mera tradução da antiga relação entre o que possui finalidade e o que não possui. Na sociedade burguesa, a cultura como algo que se opõe à civilização, como reino de unidade e aparente liberdade, torna-se o espaço privilegiado onde as relações antagônicas vigentes na sociedade são apaziguadas.

O argumento de Marcuse é que na Antiguidade Clássica, a separação entre cultura e civilização se justifica, uma vez que, nesta sociedade, as forças produtivas não estão plenamente desenvolvidas para dar cabo da escassez e não se imagina que a prática material possa ser configurada de modo que nela própria possa se desenvolver espaço e tempo para a felicidade:

Na medida em que a filosofia se preocupa com a felicidade dos homens – e a teoria da Antiguidade clássica insiste na eudemonia como o bem supremo –, ela não pode encontrá-la na constituição material da vida vigente: ela precisa transcender a faticidade desta (MARCUSE, 1997, p. 90).

Já na sociedade burguesa, em que as forças produtivas se desenvolveram ao ponto de poder superar as desigualdades na distribuição de recursos e de materializar a felicidade que a cultura promete, a separação entre cultura e civilização possui cunho ideológico. Ela busca manter, apesar de todo desenvolvimento das forças produtivas, as relações sociais intactas. A marca da cultura afirmativa é:

A afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si ‘a partir do interior’, sem transformar aquela realidade de fato (MARCUSE, 1997, p.96).

A cultura converte-se em mecanismo fundamental de compensação e manutenção da sociedade vigente. Caracterizada pela igualdade abstrata, ela não atinge o plano do concreto. Diante dela, cada indivíduo poderia ser atingido pela magnitude dos valores ideais, mesmo que a miséria material persistisse na sociedade.

Entretanto, ao lado desse aspecto ideológico, Marcuse aponta que a cultura afirmativa também representa um perigo para a ordem burguesa, na medida em que instiga nos homens o anseio por valores que sua realidade social não pode conferir. Esta cultura “contém não só a legitimação da forma vigente de existência, mas a dor causada por seu estado; não só a tranqüilidade em face do que existe, mas também a recordação daquilo que poderia existir” (1997, p. 99).

Da mesma maneira, Adorno (1998) afirma que, justamente porque a cultura burguesa afirma como válido o princípio da harmonia numa sociedade essencialmente antagônica ela não pode evitar o confronto desta sociedade com o seu conceito. Dito de outro modo, os ideais que a cultura afirma entram em contradição com a realidade vigente e “o espírito, que percebe que a realidade não se iguala a ele em tudo, mas sim está sujeita a uma dinâmica inconsciente e fatal, é impelido, contra a sua própria vontade, para além da apologia” (p. 18).

Em seus escritos, Adorno aceita a distinção entre cultura e civilização, ao mesmo tempo em que nega a definição da cultura como reino de valores puros e sobrepostos à sociedade. À pretensão da cultura de ser uma esfera dissociada da civilização, Adorno contrapõe o seu inevitável entrelaçamento com a realidade material, negando, assim, todo conceito de cultura que esquecesse suas origens contaminadas na desigualdade material na sociedade³⁴.

A autonomia da cultura estava fundamentada na divisão do trabalho social. Por isso, sempre que a cultura consagra a separação entre espírito e trabalho corporal e se fortalece em oposição à existência material, em vez de acolher dentro dela esse fundo material, se condena à ideologia (GAGNEBIN, 1999). De acordo com Adorno:

Nenhuma obra de arte autêntica e nenhuma filosofia verdadeira jamais esgotaram seu sentido em si mesmas, em seu verdadeiro em-si. Sempre estiveram relacionadas ao processo vital real da sociedade, do qual se separaram. Justamente a renúncia à rede de culpa de uma vida que se reproduz cega e rigidamente, a insistência na independência e na autonomia, no rompimento com o reino estabelecido dos fins, implica, ao menos como elemento inconsciente, a referência a uma situação na qual a liberdade seria realizável. Mas a liberdade permanecerá uma promessa ambígua da cultura enquanto sua existência depender de uma realidade mistificadora, ou seja, em última instância, do poder de disposição sobre o trabalho de outros (1998, p. 12).

A tarefa do crítico dialético não era celebrar a separação entre cultura e civilização, nem passar por cima desta divisão, como se ela não tivesse ocorrido. Pelo contrário, uma análise dialética deveria insistir na ambigüidade radical da cultura, na sua promessa de felicidade e na sua dependência das condições materiais da sociedade (JAY, 1998). Acima de tudo, uma análise dialética deveria confrontar as promessas da cultura. E o que a cultura afirmativa promete entra em forte contradição com o que se passa na realidade.

Neste sentido, é muito conhecida a afirmação de Adorno acerca da impossibilidade de se escrever poemas após Auschwitz. Tal afirmação não deve ser tomada ao pé da letra. Com ela, Adorno chama atenção para o absurdo das promessas de felicidade da cultura afirmativa diante do que aconteceu nos campos de extermínio. Depois deste acontecimento, somente se houvesse uma transformação na cultura; que de afirmativa, ela passasse a ser radicalmente negativa, ela poderia servir a algum propósito emancipador. Só neste sentido negativo, seria plausível escrever poesia após Auschwitz.

³⁴ Nesse aspecto, Adorno se diferenciava do conservadorismo cultural mandarinesco caracterizado por hipostasiar a distinção entre cultura e civilização e dos tipos de crítica cultural que celebravam a autonomia da cultura.

2. A Dialética do Esclarecimento

O tipo de crítica imanente a que nos referimos acima tem um lugar central na *Dialética do Esclarecimento* (DE). Nesta obra, Adorno e Horkheimer vão confrontar a promessa mais ambiciosa da cultura ocidental: a da efetivação de um mundo esclarecido por meio do uso da razão.

Deste modo, os autores dialogam com o movimento filosófico, o Iluminismo, que proclamou que só pelo uso da razão poderia o homem atingir a plenitude e liberdade³⁵. Por outro lado, os autores identificam essa promessa num momento muito anterior ao século XVIII e ao movimento Iluminista. Apesar de não poder ser datado historicamente, este momento consiste naquele em que a razão se apresentará como superior ao mito e a todas as formas primevas (feitiços, sacrifícios, rituais) pelas quais os seres humanos buscaram relacionar-se com a natureza.

Adorno e Horkheimer buscam demonstrar que aquilo que Weber identificou como crescente racionalização e “desencantamento” do mundo não conduzem progressivamente a uma sociedade racional, mas a novas estruturas de dominação como o capitalismo tardio e o totalitarismo político.

O programa da recusa da história como progresso que já estava presente nos primeiros escritos de Adorno³⁶, passa a ser um tema dominante a partir da segunda guerra mundial, mediante as notícias da “solução final” para a questão judaica³⁷. Neste sentido, a *DE* pode ser compreendida como um intento de dismantelar o mito da história como progresso. Para Susan Buck-Morss (1981, p.134), o livro não pretende ser uma filosofia da história, mas uma

³⁵ Nos termos de Kant, o Iluminismo era a época em que o homem deixava a minoridade, caracterizada pela sua incapacidade de se servir do conhecimento sem a orientação de outrem, e adentrava na maioridade, onde adquiria a coragem de se servir do próprio entendimento (1995).

³⁶ Ver: “A atualidade da filosofia” e o “Conceito de história natural” (1991). Intérpretes do pensamento de Adorno, como Buck-Morss (1981), tem apontado a coerência temática entre estes escritos e a *DE*. Deste modo, não adotamos neste trabalho a perspectiva de que a *DE* marca uma nova fase do pensamento de Adorno. Dentre os argumentos utilizados para afirmar a configuração dessa nova fase estão: a passagem de um conceito positivo de trabalho para um conceito negativo (Honneth, 1999); a passagem da crítica da economia política para a crítica da razão instrumental (Benhabib, 1996); a substituição da luta de classes pelo conflito entre o homem e a natureza como motor da história (Jay, 2008). Isso parece ser o resultado do problema de uniformização que o termo teoria crítica imprime a obra dos seus integrantes não considerando seus aspectos diferenciados. Deste modo, se o argumento da *DE* como marcando uma nova fase da teoria crítica se adequa ao pensamento de Horkheimer (Basta pensar nas diferenças entre a *DE* e o “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”) ele não deve ser expandido para Adorno. Como coloca Jay (1988, p. 54), não temos nenhum corte na obra de Adorno a que possamos atribuir uma divisão jovem-maduro, assim como é feito com outros teóricos.

³⁷ O impacto da tomada de conhecimento da “solução final”, que consistia no extermínio daqueles judeus que não haviam conseguido fugir, teria acarretado numa modificação da própria proposta do que seria o livro, cuja idéia inicial era uma obra sobre dialética.

negação crítica daquela visão racionalista, idealista e progressiva da história característica da sociedade burguesa.

Para Adorno, diante das catástrofes que tiveram lugar na história e daquelas que ainda acontecerão, seria cínico dizer que um plano para um mundo melhor se manifesta nela. Para Adorno (1973) apud Jay (1998, p. 97) “nenhuma história universal leva da selvageria ao humanitarismo, mas há uma história universal que leva do estilingue à bomba atômica”.

Já no prefácio da *DE* Adorno e Horkheimer apresentam aquele que seria o seu objetivo: “Descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando numa nova barbárie” (1985, p. 11). Para os autores, fenômenos como o Nazismo e o socialismo soviético, exemplos contundentes, mas não únicos de uma recaída na barbárie, exigiam uma investigação da razão, sobretudo do seu potencial emancipador, tido como inquestionável para maioria dos intelectuais modernos que estiveram à frente do movimento das luzes.

É simplesmente porque os ideais que constituíram o horizonte utópico do iluminismo, a exemplo da configuração de uma sociedade livre e igualitária, não se concretizaram, pelo contrário chegou-se a uma realidade social cada vez mais opressora e injusta, que o agente que prometeu a liberação, a razão, passou a ser questionado e identificado como o agente da própria opressão. Como afirma Freitag (2004, p. 34):

A Dialética do Esclarecimento descreve uma dialética da razão que em sua trajetória, originalmente concebida como processo emancipatório que conduziria à autonomia e à autodeterminação, se transforma no seu contrário: em um crescente processo de instrumentalização para a dominação e repressão do homem.

Na tentativa de entender como e porque a sociedade se moveu do ideal de liberdade para o holocausto, Adorno e Horkheimer compreendiam que a origem do esclarecimento precisava ser investigada (BRITO, 2007, p.111). Como dito, eles não entendem o esclarecimento como uma criação específica do século XVIII, mas como o amplo processo de racionalização do mundo.

Como ressalta Olgária Matos (1975) o conceito de esclarecimento é polissêmico. Ele compreende uma análise crítica de um momento histórico situado, a modernidade, mas também estende a crítica à gênese da civilização ocidental. Ademais, ele ainda apresenta um terceiro sentido, este relacionado à possibilidade de um esclarecimento associado não à dominação, mas às possibilidades de uma verdadeira emancipação humana.

Acerca deste terceiro aspecto, devemos ressaltar que ao elaborar uma crítica da razão, o objetivo dos autores é entender o fracasso da sua promessa de emancipação sem abandoná-

la. Neste sentido, eles continuam a trabalhar dentro de uma tradição de auto-reflexão crítica que caracteriza o iluminismo (GAGNEBIN, 1999, p. 86). Como eles afirmam, “a crítica aí feita ao esclarecimento deve preparar um conceito positivo do esclarecimento, que o solte do emaranhado que o prende a uma dominação cega” (1985, p.15). A noção de “conceito positivo do esclarecimento” deve ser guardada, uma vez que para algumas interpretações³⁸, a *DE* fecha as possibilidades de uma emancipação através da razão.

Uma interpretação alternativa coloca que, mesmo reconhecendo os limites do esclarecimento, Adorno e Horkheimer não conclamam o seu abandono. Pelo contrário, eles buscam mostrar que a razão não pode abrir mão da reflexão sobre si mesma e que, para fazê-lo, não pode ser desmembrada em objeto e instrumento da crítica, e sim deve refletir-se como unidade em ambas essas dimensões (COHN, 1998). Adorno e Horkheimer estabelecem uma “crítica racional da razão”, aqui também o tipo de crítica é imanente:

Trata-se de confrontar o objeto com o seu conceito, e cobrar dele tudo que está contido neste. Isto permite, desde logo, assinalar os limites da efetivação do conceito na forma histórica que assume e na qual se apresenta como se estivesse realizado. O uso do termo esclarecimento busca dar conta dessa relação complexa (COHN, 1998, p. 6).

Adorno e Horkheimer entendem o esclarecimento como um processo de racionalização do mundo³⁹, engendrado pelo objetivo de subtrair os homens dos desígnios da natureza e conferir-lhes a posição de senhores. O processo do esclarecimento seria fruto do medo experimentado pelos seres humanos nos primórdios da existência. Estes eram seres de força física claramente inferior a muitos fenômenos naturais e, ao mesmo tempo, tinham consciência ainda que incipiente, de sua diferença fundamental com relação ao resto da natureza (DUARTE, 2003, p. 42).

Diante destas forças naturais, que se colocavam sempre como mais fortes e ameaçadoras, os seres humanos precisaram desenvolver estratégias que lhe permitissem intervir na natureza com o objetivo último de se conservarem. A força motriz do esclarecimento é, portanto, o imperativo da auto-conservação.

Nessa perspectiva, todo modo de conduta que objetive amenizar o medo e contribuir para a sobrevivência do homem, é concebida como esclarecida. O próprio mito é esclarecimento, pois já consiste numa etapa de racionalização do modo como os homens

³⁸ Ver Habermas (2000).

³⁹ Olgária Matos (1975) concebe a influência de Weber na *DE* a partir de três elementos principais: a) A retomada do tema da racionalização, da intelectualização ou desencantamento do mundo visualizada no conceito de razão instrumental; b) Como em Weber (2005), esse conceito se reporta a idéias e modos de vida que pré-existent ao capitalismo industrial; c) Retoma-se de Weber a idéia de uma continuidade do expansionismo da racionalização e burocratização que culminará na concepção de uma sociedade da total administração.

colocam-se perante as forças naturais. O desejo de domar a natureza, que está na base da ciência moderna, já se encontra no próprio mito: “O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar (...) Todo ritual inclui uma representação dos acontecimentos bem como do processo a ser influenciado” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 20).

Desde a aurora da humanidade já se encontrava presente a necessidade de observar a repetição dos fatos, de modo a permitir o controle das etapas e, principalmente, a explicação do desconhecido. Uma das maneiras encontradas para dominar o medo da natureza ameaçadora foi perceber seus terrores como componentes de um padrão recorrente como, por exemplo, o ciclo das estações. Esse modo mítico de ajustamento é, pois, essencial à autopreservação, uma vez que ganha controles sobre itens particulares, percebendo-os como exemplos de propriedades recorrentes e como encadeamentos de propriedades (BERNSTEIN, 2008, p. 197).

Por outro lado, o pensamento mítico tem o mérito de, nas suas categorias mais cruéis e inflexíveis, como as de necessidade ou de destino, reconhecer que algo escapa do seu domínio conceitual, que ele, como sistema de representações e de explicações, não pode explicar nem representar tudo (GAGNEBIN, 1999, p. 91). Se o mito reconhece que algo lhe escapa, ele está, portanto, longe de corresponder à descrição feita por Adorno e Horkheimer do esclarecimento como totalitário.

Dentre os procedimentos míticos e mágicos utilizados pelos homens com fins de autoconservação, os autores conferem uma atenção especial ao da *mimese*. Esta integra os procedimentos mágicos que têm por alvo a defesa do sujeito fraco e amedrontado contra os poderes exteriores. Numa tentativa de escapar do perigo, o homem primitivo se assemelha ao meio ambiente, para, desta forma, abolir a diferença e a distância que permitem ao animal reconhecê-lo e devorá-lo. A marca do comportamento mimético seria, portanto, a renúncia do sujeito em se diferenciar do *outro* (GAGNEBIN, 1999, p. 94).

Nesse tipo de comportamento, no qual o sujeito abole a distância e a diferença em relação ao outro, jaz a insuficiência das práticas mágico-miméticas e a necessidade de encontrar outras formas de resistência e de luta contra o medo. O comportamento mimético não só implica que o sujeito não enfrente o perigo que o cerca, como que ele desista da sua posição de sujeito, de sua identidade própria, a fim de salvar-se.

Ademais, o mito pode ser entendido como uma tentativa frustrada de controlar o medo, pois para lidar com a violência presente na natureza o mito reproduz a violência dentro

da comunidade⁴⁰ (BRITO, 2007). Por isso, para o esclarecimento, o mito não pode livrar os homens do medo, justamente porque as entidades que ele cria são figuras petrificadas deste medo.

A reflexão de Adorno e Horkheimer na *DE* busca demonstrar como a razão ocidental nasce da recusa desses procedimentos mítico-mágicos, numa tentativa sempre renovada de assumir o papel primevo do mito: libertar o homem do medo (GAGNEBIN, 1999). No entanto, a fim de alcançar esse objetivo a razão busca, em primeiro lugar, dar cabo do mito. Trata-se de reduzir todas as figuras míticas ao mesmo denominador comum: o sujeito amedrontado⁴¹. “Doravante, a matéria deve ser dominada sem o recurso ilusório a forças soberanas ou imanentes, sem a ilusão de qualidades ocultas” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 19).

A análise da “superação” dos comportamentos miméticos pela razão possui um lugar central na *DE*. Esse processo é apresentado como violento e doloroso. Pois, por mais que a mimese pareça ineficaz em garantir a conservação da espécie humana, ela guarda um momento essencial de prazer. Tal momento está ligado ao êxtase que envolve a dissolução dos limites do eu, dos limites que, ao mesmo tempo em que constituem, também aprisionam o sujeito (GAGNEBIN, 1993). Segundo Adorno e Horkheimer, “o medo de perder o eu e de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida, o temor da morte e da destruição, está irmanado a uma promessa de felicidade, que ameaçava a cada instante a civilização” (1985, p. 39).

Na *DE*, a história de Ulisses fornece a descrição deste processo penoso que rejeita a assimilação mimética com a natureza para forjar um sujeito autônomo que se torna consciente de si, na sua diferença radical, na sua separação do que é *outro* (GAGNEBIN, 1993, p.73). Adorno utiliza a *Odisséia* para descobrir os rastros quase perdidos de uma pré-história da subjetividade.

Vários episódios da peregrinação de Ulisses são trazidos no livro a fim de demonstrar a formação de um sujeito autônomo que se constitui em oposição à natureza. O episódio das sereias narrado no duodécimo canto da *Odisséia* é alegórico. De acordo com este, Ulisses teria sido avisado por Circe de que jamais alguém conseguiu ouvir o canto das sereias sem sucumbir a ele, sem que o preço fosse se perder nas profundezas do mar. Ciente deste perigo, mas ao mesmo tempo determinado a ouvir o canto das sereias, o herói da *Odisséia* vislumbra

⁴⁰ Cada deus mítico passa a representar um elemento da natureza e passa a ser tão temido ou ainda mais temido que este elemento.

⁴¹ Para enxergar a natureza como mero objeto disponível a manipulação, o esclarecimento precisa eliminar o princípio básico do mito: o antropomorfismo.

duas possibilidades de escapar. Uma delas, ele prescreve aos seus companheiros, é tapar os ouvidos com cera, a outra, adotada por Ulisses, consiste em escutar o canto das sereias amarrado ao mastro do navio. Ao ouvir o canto, Ulisses grita aos comandados para que o solte, mas estes não podem ouvi-lo, seus ouvidos estão tampados com cera, portanto, seguem a viagem, salvando a si mesmos e ao seu mestre da aniquilação.

Esse episódio relata o alto preço que deve ser pago por Ulisses para escapar da simbiose com a natureza e se constituir como um sujeito autônomo. Para controlar a natureza externa, o Ulisses deve coagir a si mesmo, a sua natureza interna, ou seja, deve renegar os seus desejos mais íntimos⁴².

Para Adorno e Horkheimer (1985), esse enrijecimento do *eu*, cujo modelo é Ulisses atado sem movimentos ao mastro do seu próprio navio para poder escutar as sereias sem lhes sucumbir, reprime a *mimese* primordial, mas passa, contudo, a caracterizar uma nova forma de *mimese*:

A ratio, que recalca a mimese, não é simplesmente seu contrário. Ela própria é mimese: a mimese do que está morto. O espírito subjetivo que exclui a alma da natureza só domina essa natureza privada de alma imitando sua rigidez e excluindo-se a si mesmo como animista (p. 55).

Para se proteger dos perigos e dos encantos da *mimese* originária, o sujeito passa a “imitar” e reproduzir um modelo rígido e seguro de identidade. Através desse enrijecimento, o *eu* pode permanecer idêntico a si mesmo através do tempo.

Na análise de Adorno e Horkheimer, a história de Ulisses prefigura uma forma de racionalidade (instrumental), bem como uma modalidade de relação entre sujeito e objeto (na qual o sujeito domina o objeto) que serão fundamentais para análise do fracasso da promessa de emancipação contida no esclarecimento.

Como dito inicialmente, ao analisar a proposta iluminista de emancipação através da razão, Adorno e Horkheimer não negam este potencial da razão, mas afirmam que a forma assumida por ela historicamente, no processo de esclarecimento, longe de levar a uma sociedade emancipada limitou-se a realizar uma dominação da natureza e do próprio homem.

O esclarecimento, entendido como a adoção de atitudes racionais do homem frente ao mundo, nasceu do desejo de dominar o desconhecido, uma vez que este é tido como fonte de medo e de angústia. Na medida em que tal desejo de dominação foi elevado para o primeiro

⁴² Segundo Benhabib (1996, p. 80), “a história de Odisseu lhes revela (à Adorno e Horkheimer) a nódoa obscura na constituição da subjetividade ocidental: o medo que o eu tem do “outro” – que eles identificam com a natureza – foi superado, no decorrer da civilização pela dominação do outro, mas como o outro não é completamente estranho, e o eu como natureza também é outro em relação a si mesmo, a dominação da natureza só pode significar autodomação”.

plano, desenvolveu-se uma racionalidade reguladora dos meios e atrofiou-se sua dimensão reflexiva⁴³.

No momento em que a razão preocupa-se apenas com o domínio da natureza, de modo a elaborar tecnologias cada vez mais potentes de controle dos processos naturais, tem-se aquilo que Adorno e Horkheimer denominam de razão instrumental. O pensamento se despreocupa dos fins para os quais é utilizado, interessando-se apenas pelos meios capazes de potencializar a dominação⁴⁴.

A natureza aparece para a razão instrumental apenas como um campo de manipulação e controles humanos. O impulso para este controle permanece sendo aquele que animou o surgimento dos mitos: o medo do desconhecido, mas a forma pela qual se alcança o domínio muito diferirá dos procedimentos mágico-miméticos.

Uma importante diferença é que esse domínio será buscado não mais pela aproximação com o objeto (*mimese*), mas por um crescente distanciamento deste. Adorno afirma que mesmo o ato de definir o objeto já implica neste distanciamento. A ciência se caracteriza por sua tentativa de impelir todos os objetos para o espartilho de uma classificação sistemática. Neste processo, ela é incapaz de abarcar o que é singular e múltiplo a cada objeto. Por isso, a dominação é concomitante a nossa alienação dos objetos, a incapacidade de uma experiência genuína dos mesmos.

Ademais, se o mito ainda reconhecia que, nas suas categorias mais inflexíveis como a de destino, algo escapava ao seu controle, tal perspectiva não será mais tolerada. Segundo Adorno e Horkheimer, “do medo o homem presume estar livre quando não há mais nada de desconhecido. É isso que determina o trajeto da desmitologização e do esclarecimento” (1985, p. 26). Considerar o *outro* em sua alteridade, significa que ele terá algo a dizer, algo novo e diverso do *eu*. O *outro*, enquanto imprevisível, é logo sentido como fonte de perigo e a necessidade de controle é despertada. Nesse sentido, a ciência se adequaria mais à caracterização do esclarecimento como totalitário que o próprio mito, pois ela que não tolera que algo esteja de fora das malhas do conhecimento.

⁴³ Horkheimer (1976) analisou este processo a partir dos conceitos de razão objetiva e subjetiva. Segundo ele, o predomínio de uma racionalidade reguladora de meios e fins (razão subjetiva) está relacionado com o descrédito da razão como força inerente ao mundo objetivo (razão objetiva) e sua redução à mera força da mente individual.

⁴⁴ Como a razão instrumental só considera a relação entre meios e fins no estilo utilitário e pragmático, sem se pronunciar sobre o valor ético dos meios e dos fins, segundo Horkheimer “a afirmação de que a justiça e a liberdade são em si mesmas melhores do que a injustiça e a opressão é, cientificamente, verificável e inútil. Começa a soar como se fosse sem sentido, do mesmo modo que o seria a afirmação de que vermelho é mais belo do que azul, ou de que um ovo é melhor do que leite” (1976, p. 32).

Para Adorno e Horkheimer (1985), a manipulação instrumental da natureza pelo homem levava a uma relação do mesmo tipo entre os seres humanos. Para eles, os campos de concentração nazistas representariam o pacto final entre uma racionalidade, rebaixada a instrumento de domínio, e o ser humano como corporeidade reduzida à matéria passiva, “objeto de experiências nos campos da morte como ratos ou sapos nos laboratórios da ciência” (GAGNEBIN, 1999, p. 106).

Neste sentido, a discussão intitulada “Elementos do anti-semitismo”, que encerra a *DE*, propõe que o Holocausto deva ser compreendido não somente como o resultado de uma política nazista e das contingências dos anos 1930 na Alemanha. Adorno e Horkheimer buscam compreender o Holocausto como um marco essencial da nossa história ocidental. Rompendo completamente com explicações das contingências que provocaram aquele acontecimento, estes autores tentam entender como o que ocorreu em Auschwitz estava inscrito na própria história da civilização ocidental (BRITO, 2007).

Mas, como entender a afirmação de que Auschwitz estaria inscrito na própria história? Em primeiro lugar, deve-se destacar que tal afirmação representa um corte na tentativa de pensar a questão do nazismo e do anti-semitismo. A partir dela Adorno e Horkheimer se desfazem de uma análise marxista ortodoxa predominante na época e entre os membros do círculo do Instituto de Pesquisa Social.

Segundo esta análise, o anti-semitismo decorreria da necessidade, para o capitalismo monopolista de Estado de lutar contra as formas de capital comercial e financeiro independentes, onde se situam os empreendimentos judeus. Tal abordagem repousa em duas características: certa ortodoxia economicista (anti-semitismo tendo como sua causa um fator econômico) e a busca da especificidade do anti-semitismo na escolha de seu objeto de exclusão, ou seja, na especificidade dos judeus enquanto parte isolável de uma população (GAGNEBIN, 1999, p. 85).

Sem negar essas características do fenômeno, Adorno e Horkheimer entendem que elas são insuficientes para compreender o anti-semitismo, principalmente porque não ajudam a pensar a possibilidade de um repetição, ou seja, uma retomada de mecanismos semelhantes de exclusão, de violência e de aniquilamento de populações humanas. Tal como afirmou Adorno (2006, p. 29):

O Nazismo sobrevive, e continuamos sem saber se o faz apenas como o fantasma daquilo que foi tão monstruoso a ponto de não sucumbir à própria morte, ou se a disposição pelo indizível continua presente nos homens como nas condições que o cercam.

Essa afirmação expressa uma reticência que não condiz com a postura adorniana, segundo a qual “a barbárie continuará existindo enquanto persistirem no que têm de fundamental as condições que geram esta regressão” (ADORNO, 2006, p. 119). Que condições seriam essas?

Dos elementos aqui delineados sobre o processo do esclarecimento é possível alcançar uma compreensão do anti-semitismo que leva em consideração seus elementos não contingentes, mas enraizados na própria história da civilização ocidental. Nessa perspectiva, o anti-semitismo pode ser entendido como o resultado de uma compulsão da razão, uma compulsão pela ordem e identidade. Na história do esclarecimento as diferenças tornam-se um índice do que deve ser eliminado (BRITO, 2007). Deste modo, a principal lição que Adorno tira do holocausto consiste no vínculo entre o anti-semitismo e o pensamento da identidade. Para ele (JAY, 1988, p. 21), o judeu era considerado o repositório daquela diversidade, diferença e não identidade que o esclarecimento procurou liquidar.

No comportamento anti-semita, subjaz uma relação entre sujeito e objeto (o objeto são os próprios judeus) completamente empobrecida, que Adorno e Horkheimer recobrem com a noção de falsa projeção. No sentido psicanalítico, a falsa projeção corresponde a um mecanismo a partir do qual o sujeito expulsa de si e localiza no exterior, geralmente numa outra pessoa, sentimentos e desejos que não aceita em si mesmo. “Os impulsos que o sujeito não admite como seus e que, no entanto, lhe pertencem são atribuídos ao objeto: a vítima em potencial” (1985, p.154).

Como tal, a projeção não é um processo patológico, pois consiste numa estruturação da realidade externa a partir de processos psíquicos internos ao sujeito. Neste processo, o exterior é parcialmente modelado pelo interior, que nem é vazio (visto que seus conteúdos vêm do exterior) nem passivo (visto que os conteúdos são trabalhados reflexivamente pelo sujeito). O que é posto no real não é uma subjetividade arbitrária, uma vez que o sujeito se inscreve no objeto para interpretá-lo e não para aboli-lo. Por isso, a interpretação é modelada por um trabalho de reflexão cujo material é fornecido pelo objeto (ROUANET, 1998).

A projeção torna-se falsa quando o sujeito é incapaz de estabelecer uma distinção, no material projetado, entre o que provém dele e o que é alheio (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 154). A falsa projeção constrói o real a partir da cega produtividade do sujeito, sem dispor de qualquer material recebido de fora. O objeto não é compreendido, mas cancelado. Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 156), “o patológico no anti-semitismo não é o comportamento projetivo enquanto tal, mas a ausência de reflexão que o caracteriza”. O sujeito não é capaz de devolver ao objeto o que dele recebeu.

No seu limite, na conduta anti-semita, não há sujeitos verdadeiros, porque não há reflexão que permita o sujeito ‘devolver ao objeto o que dele recebeu’. Há ações irrefletidas de pseudo-sujeitos que, como tais, só podem ver no objeto a coisa estranha em relação à qual a semelhança só pode ser escárnio. Quando, nessas condições, lhe são conferidos atributos do sujeito – discernimento, escolha, decisão – seu olhar concentra-se no objeto como o outro absoluto, simultaneamente ameaça e presa, e a sua ação incide sobre o traço do outro que o defina, a idiossincrasia que permita mantê-lo em foco, que possa ser exibida na representação que dela se faça. Se o outro é o judeu seus traços idiossincráticos serão fixados na gesticulação, na voz, na forma do nariz (COHN, 1998, p. 10-11).

Neste sentido, Adorno preferia falar em “questão anti-semita” do que em “questão judaica”, uma vez que ele não procura detectar nos judeus o que os predestinaria ao papel de vítimas, mas se esforça em analisar a estrutura racional e psíquica que torna possível a existência do algoz, do nazista (GAGNEBIN, 1999, p. 85). Para ele, nos anti-semitas está ausente a única coisa que poderia refreá-los: a capacidade da reflexão⁴⁵.

Ademais, um importante questionamento na *DE* consiste em saber onde ficou a natureza reprimida no curso do esclarecimento. A análise do Holocausto também contempla os retornos distorcidos da natureza, retornos estes, que segundo Adorno e Horkheimer, fluíam como uma corrente subjacente por todo o esclarecimento. É assim que no Nazismo, os autores vêm retornar de forma completamente distorcida aquele impulso proscrito ainda na aurora da civilização: a *mimese*. Segundo eles, o impulso da mimese retorna no Nazismo na forma de identificação com o chefe único. O líder fascista fornece para as massas a possibilidade de satisfazer o antigo desejo de identificação com o modelo. “O comício fascista é um ritual coletivo cuja finalidade última é a liberação do instinto mimético” (ROUANET, 1998, p. 132).

Assim, para Adorno e Horkheimer, o Holocausto só poderia ser plenamente entendido ao ser situado no contexto mais amplo da dialética do esclarecimento. Se por todo o esclarecimento, o *outro* e o diferente foi fonte de angústia, isso foi resolvido a partir de sua dominação. O mundo natural foi completamente reduzido a um campo de entidades fungíveis, cujas diferenças qualitativas se perderam em nome do controle científico. Tudo o que era qualitativamente diferente foi forçado a enquadrar-se no molde da identidade e, para Adorno (1973) *apud* Jay (1988, p. 21), “Auschwitz confirmou o filosofema da identidade pura como morte”.

É neste sentido que, para os autores da *DE*, o Holocausto mais que um “acidente” no percurso da humanidade rumo ao progresso estava inscrito na história da civilização

⁴⁵ “O único poder efetivo contra o princípio de Auschwitz seria a autonomia, para usar a expressão kantiana; o poder para a reflexão, a autodeterminação, a não participação” (ADORNO, 2006, p.125).

ocidental. Vemos que essa concepção contesta de forma veemente a tese da história como progresso. Seria, por conseguinte, a história, na concepção de Adorno, sinônima de regressão?

Na interpretação de Honneth (1999) sim. Para ele, a *DE* não deixa qualquer perspectiva de emancipação, uma vez que pretende explicar os mecanismos que, desde a existência da espécie, impelem o processo de civilização para uma lógica de desintegração cuja etapa final é a do fascismo.

Como dito anteriormente, a concepção adorniana sobre a história jamais formou um todo coerente nem uma imagem positiva do desenvolvimento temporal. Por outro lado, como ressalta Jay (1988, p. 95), para Adorno, a história não é um declínio gradual em direção ao diabólico. Para Adorno, “ontologizar o progresso, atribuí-lo irrefletidamente ao ser, é tão pouco lícito quanto atribuí-lo à decadência, por mais que agrade a filosofia atualmente” (1995, p. 43).

Ao passo que a perspectiva de Adorno é não tornar ontológico nem o progresso nem a decadência, como entender a sua afirmação de que não há nenhuma história universal que conduza da selvageria ao humanitarismo, mas há uma conduzindo do estilingue a bomba atômica. De acordo com Brito (2007), Adorno entende que a persistência do horror e da calamidade através da história não se deve a um *telos* conduzindo a isso, pelo contrário, representa a ausência de um *telos* na história.

Esse *telos* parece ter se perdido junto à promessa de emancipação do esclarecimento, ou seja, no momento em que a liberdade e a felicidade humanas deixaram de ser a meta da razão ocidental:

Com a negação da natureza no homem, não apenas o *telos* da dominação externa da natureza, mas também o *telos* da própria vida se torna confuso e opaco. No instante em que o homem elide a consciência de si mesmo como natureza, todos os fins para os quais ele se mantém vivo – o progresso social, o aumento de suas forças materiais e espirituais, até mesmo a própria consciência – tornam-se nulos (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 53).

Sobre a concepção da história na *DE*, Brito afirma (2007, p.117) [Tradução própria]:

O que é chamado de história não é um progresso em direção a maturidade e civilização ou qualquer outra coisa, mas movimentos irreconciliáveis e descontínuos que compartilham a tentativa de dominar a natureza, alcançar preponderância e eliminar todas as diferenças.

Assim, buscando uma interpretação diferente da proposta por Honneth (1999), poderíamos afirmar que não é que a *DE* busque explicar os mecanismos que surgidos no início da civilização, de uma maneira inevitável, a impelem a uma lógica de desintegração que culmina em Auschwitz, mas que, até o presente momento, os seres humanos não

conseguiram se organizar em sociedade de forma a evitar o sofrimento, as guerras e extermínios das diferenças.

Nessa perspectiva, segundo Brito (2007, p. 112), podemos entender a alegação central na *DE* segundo a qual o esclarecimento regride a mitologia. Em ambos, a mesma estrutura está sendo jogada: 1) a natureza impõe sofrimento e violência, 2) mito e esclarecimento tentam controlar isso 3) ambos são incapazes de cessar o sofrimento imposto pela natureza sem causar outras formas de sofrimento. Assim, para Adorno e Horkheimer, “o absurdo desta situação, em que o poder do sistema sobre os homens cresce na mesma medida em que os subtrai ao poder da natureza, denuncia como obsoleta a razão da sociedade ocidental” (1985, p.49).

A regressão do esclarecimento ao mito explica o fato de que alcançado o grau de desenvolvimento das forças produtivas e da técnica que poderiam dar condições para a entrada da sociedade no “reino da liberdade”, a humanidade ainda sofre as pressões da necessidade e da carência que pautaram as suas primeiras relações com a natureza.

No que tange a relação da *DE* com o marxismo, Jay (2008) compreende que esta obra marca um distanciamento de Adorno do marxismo, uma vez que substitui a luta de classes “pedra angular de qualquer teoria verdadeiramente marxista, por um novo motor da história”, qual seja: o conflito entre homem e natureza, tanto externa quanto interna.

Buck-Morss (1971, p. 136) contesta essa concepção, argumentando que Adorno nunca considerou que a luta de classes fosse um elemento essencial do materialismo dialético. A concepção dialética de Adorno estava mais de acordo com o paradigma marxiano de dialética do trabalho que incide na relação entre homem e natureza. Podemos afirmar que Adorno se distancia de Marx ao considerar que a relação entre homem e natureza, contida na categoria do trabalho, não é intrinsecamente emancipadora como Marx pensava.

De acordo com Mézáros (2006), Marx considerou o trabalho tanto em sua acepção geral: a atividade produtiva e determinação ontológica fundamental do humano, como em sua acepção particular: o trabalho na forma da divisão do trabalho capitalista. Era somente nessa última forma, no trabalho estruturado em moldes capitalistas, que este se convertia em base de toda a alienação.

A crítica de Marx incide, deste modo, na forma que o trabalho está estruturado no modo de produção capitalista. Marx combate os aspectos da sociedade capitalista que impedem que o homem se realize no exercício de suas capacidades produtivas e criativas, como na apropriação dos produtos dessa atividade. Mézáros (2006, p. 74) concebe esses fatores como “mediações de segunda ordem”, isto é, como uma mediação historicamente

específica da auto-mediação ontologicamente fundamental do homem com a natureza, que consiste no trabalho. Tais mediações correspondem a três fenômenos da sociedade capitalista, a saber: a propriedade privada, a troca e a divisão do trabalho. Sendo assim, o alvo da crítica de Marx não é a primeira mediação, o trabalho em si, mas a tríade de mediações de segunda ordem (propriedade privada- troca- divisão do trabalho) que se interpõem entre o homem e a sua atividade no capitalismo.

Neste sentido, em Marx a relação entre sujeito e objeto contida na categoria de trabalho é intrinsecamente emancipadora. O problema se encontra nas relações sociais que estruturam o trabalho. Propriedade privada, troca e divisão do trabalho são modalidades de relações sociais do modo de produção capitalista. Neste sentido, a emancipação para Marx corresponde no fim da exploração entre as classes. Pois, com o fim da exploração de uma classe pela outra os fatores de mediação de segunda ordem desapareceriam e o potencial emancipador contido no trabalho seria completamente liberado.

Por sua vez, em Adorno, o problema da dominação do sujeito sobre o objeto não se restringe ao capitalismo, mas está vinculado ao próprio processo do esclarecimento. Neste sentido, na *DE*, a emancipação passa a depender de padrões outros de esclarecimento, pautados principalmente na idéia de uma razão reflexiva e de uma relação entre homem e natureza, sujeito e objeto livre de dominação. E é na esfera da arte que Adorno vai encontrar a relação entre sujeito e objeto que mais se aproxima de uma mediação mútua. Deste modo, a arte pode servir de parâmetro para uma “reconciliação com a natureza” da qual depende a verdadeira concretização da proposta de emancipação formulada pelo esclarecimento.

Capítulo III

O Diagnóstico da Sociedade Administrada

Este capítulo tem como objetivo analisar o diagnóstico adorniano da sociedade moderna como uma sociedade administrada. Este diagnóstico, num primeiro momento, parece indicar que as forças de oposição e da crítica, indispensáveis na tarefa da emancipação, estão sendo permanentemente tragadas pela sociedade estabelecida. Ele aponta, assim, para o progressivo desaparecimento das forças negativas no mundo.

Tal diagnóstico também está atrelado a uma transformação no capitalismo, ocorrida na primeira metade do século XX. Essa transformação é entendida, pela Teoria Crítica, como um processo no qual o automatismo do mercado, característico do capitalismo liberal, foi dando lugar a um capitalismo crescentemente centralizado e planejado.

Para Adorno, esta passagem refutou alguns aspectos do pensamento de Marx. Por exemplo, ao invés de uma progressiva pauperização do proletariado, houve uma integração desta classe no sistema dominante. Contudo, Adorno confronta a tese de que a transformação teria sido tão profunda ao ponto de que o próprio conceito de capitalismo havia se tornado obsoleto. Para ele, a sociedade permanecia capitalista, uma vez que a dominação sobre seres humanos continuava a ser exercida através do processo econômico.

Ademais, com a consolidação do capitalismo tardio, esta dominação tornou-se mais virulenta, alcançando todas as dimensões da existência individual. Isso é o que denota o conceito de indústria cultural. Com ela, a dominação da sociedade sobre indivíduo prolonga-se ao “tempo livre”. É importante ressaltar que o fenômeno da indústria cultural possui um lugar central no diagnóstico adorniano da sociedade administrada, pois ela representa uma ameaça tanto à permanência de uma individualidade crítica quanto à autonomia da obra de arte.

Neste sentido, o capitalismo tardio, consiste no momento em que os interesses do lucro ascendem completamente sobre a esfera da cultura, que na sociedade burguesa liberal tinha desfrutado de relativa autonomia. Contudo, para possuir algum potencial emancipatório a obra de arte necessita assegurar sua autonomia. Para Adorno, mesmo após o advento da indústria cultural ainda é possível vislumbrar a permanência de obras de arte autônomas. É em torno destas que a relação entre arte e emancipação começa a ser delineada.

1. A Transformação no Capitalismo

A maior parte das tentativas de contextualizar a Teoria Crítica tem sido feita em relação aos seguintes desenvolvimentos históricos: o fracasso da revolução no Ocidente, o surgimento do Fascismo e do Nazismo e a ascensão da cultura de massa norte-americana. Tais tentativas, no entanto, não costumam considerar que a Teoria Crítica buscou dar significado a estes acontecimentos relacionando-os a um contexto maior: o da transformação do capitalismo na primeira metade do século XX (POSTONE, 2008, p. 203-204).

Deste modo, os teóricos críticos se empenharam na tarefa de articular uma “teoria crítica de transição” (BENHABIB, 1996, p.72) que analisasse as transformações relacionadas com a superação do capitalismo liberal do século XIX pela forma centralizada e burocratizada que o capitalismo assumiu no século XX. Essa nova modalidade do capitalismo foi dominada por Pollock de “capitalismo de Estado”. Já Adorno e Horkheimer irão referir-se a ela pelas denominações de “capitalismo administrado”, “sociedade administrada” ou, ainda, como “capitalismo tardio” (NOBRE, 2008, p. 47).

A teorização acerca das transformações econômicas do capitalismo realizada pela Teoria Crítica, especificamente por Pollock, parece questionar a tese de Anderson de que o marxismo ocidental deixou de abordar temas econômicos e políticos. Contudo, é importante ressaltar que, ao tratar da Teoria Crítica, Anderson faz referência aos trabalhos de Horkheimer, Marcuse e Adorno, autores que se basearam na análise de Pollock sobre a nova etapa do capitalismo, buscando desdobrá-la numa investigação dos aspectos sociais, culturais e psicológicos advindos dessa transição.

Se Horkheimer, Marcuse e Adorno que tenderam a se concentrar mais nos problemas da superestrutura, enquadram-se na tese de Anderson sobre o marxismo ocidental, o caso de Pollock é mais problemático. As análises deste autor estão fortemente embebidas dos debates clássicos do marxismo, a exemplo do debate, iniciado na passagem do século XIX para o XX, sobre a questão de se as crises do capitalismo levariam este sistema ao colapso ou não (RUGITSKY, 2008).

O lugar das crises econômicas na dinâmica capitalista é um aspecto central da obra de Marx. Ele conferiu atenção especial à crise gerada pela superprodução, uma vez que ela revelava uma contradição essencial do capitalismo. A superprodução, Marx alega, representa um obstáculo à produção que contradiz a tendência geral de derrubar todas as barreiras à produção do capitalismo. Uma limitação na produção ocorre porque os produtos

(mercadorias) não podem ser trocados e daí a impossibilidade de realizar a mais valia que encerram (BOTTOMORE, 1980, p.172).

A transição para uma nova forma de sociedade começa quando uma contradição ou conflito se desenvolve na sociedade existente, entre as forças de produção e as relações de produção, isto é, quando as últimas começam a limitar o desenvolvimento das primeiras. A superprodução revela, pois, que as relações de produção no capitalismo, constituídas, em suma, pelo trabalho assalariado e pela propriedade privada, começam a obstruir o desenvolvimento das forças produtivas, daí surge à possibilidade histórica do socialismo, entendido como propriedade coletiva dos meios de produção e do planejamento econômico.

A origem do debate sobre o lugar das crises econômicas no colapso do capitalismo teve origem com a publicação de dois artigos de Eduard Bernstein, na revista da social-democracia alemã, *Die Neue Zeit*. Nestes, Bernstein argumentava que se o marxismo era uma ciência, seus resultados deveriam ser comprováveis por provas empíricas e, por isso, algumas partes da teoria marxista precisavam ser reconsideradas⁴⁶. Dentre as previsões de Marx que não teriam se realizado, Bernstein destaca a da polarização das classes e a da pauperização. Para ele, a sociedade não estava sendo simplificada numa relação entre duas classes principais, mas tornando-se mais complexa e a miséria não estava aumentando. Por fim, Bernstein destacou que, ao contrário do que Marx previra, as crises econômicas no capitalismo estavam se tornando cada vez menos severas (BOTTOMORE, 1980, p. 176).

Sobre este último aspecto, ele afirmava que as transformações havidas no capitalismo no fim do século XIX, como a disseminação dos cartéis e o aperfeiçoamento do sistema de crédito, modificariam o caráter das crises. Estas seriam atenuadas, de modo que os males do capitalismo seriam sanados de forma progressiva e gradual. O socialismo deixava de ser o resultado inevitável de um colapso no capitalismo, como entendiam os marxistas ortodoxos, para se apresentar como o resultado de uma transição pacífica (RUGITSKY, 2008, p. 56).

Com essa concepção, Bernstein desafiava a opinião marxista ortodoxa do inevitável colapso econômico do capitalismo. As réplicas a ele buscaram, por sua vez, reafirmar a necessidade histórica do colapso. Nessa perspectiva, Rosa Luxemburgo buscou explicar a expansão continuada do capitalismo pelo fenômeno do imperialismo. Mas, para ela, o colapso

⁴⁶ Bernstein lança assim o revisionismo, movimento teórico político que defenderia a revisão da obra de Marx (RUGITSKY, 2008).

continuava inevitável. Ele ocorreria quando o capitalismo tivesse absorvido todas as economias pré-capitalistas⁴⁷ (BOTTOMORE, 1980, p.177).

Todas essas discussões com foco nas crises desdobram-se na concepção de Pollock de que transformações no capitalismo impediriam a ocorrência de futuras crises econômicas. Refletindo sob o impacto da crise de 1929 e do subsequente processo de reestruturação capitalista, Pollock percebe que as teorias marxistas sobre o colapso foram em grande parte contestadas. A crise de 1929 foi inédita em sua profundidade, mas não resultou no colapso daquele modo de produção⁴⁸.

As análises de Pollock sobre a transformação do capitalismo se desenvolvem em uma série de artigos publicados entre 1932 e 1941, na revista do Instituto, *Zeitschrift für Sozialforschung*. Tanto Postone (2008) como Rugitsky (2008) afirmam que essa análise se divide em duas fases. Na primeira (artigos de 1932), Pollock analisa os fatores que ocasionaram à crise de 1929 e o processo subsequente à crise de substituição de uma economia baseada no automatismo do mercado por uma economia planejada. Na segunda fase (artigos de 1941), Pollock formula o conceito típico ideal de capitalismo de Estado, afirmando que a “primazia da economia” característica do capitalismo liberal tinha dado lugar à “primazia da política”, aspecto essencial do capitalismo de Estado.

Na primeira fase, Pollock caracterizou o desenvolvimento capitalista com base nas categorias de Marx. Para ele, a contradição crescente entre forças de produção e apropriação privada culminou na crise de 1929⁴⁹, marcando o fim do capitalismo liberal (POSTONE, 2008, p. 213). Pollock aponta como a causa central da profundidade desta crise algumas transformações estruturais no capitalismo que acabaram colocando em cheque o automatismo do mercado. Destaque-se o seguinte fator: o deslocamento do maior peso econômico para as grandes fábricas e empresas⁵⁰.

Esse deslocamento conferiu aos dirigentes daquelas unidades um crescente poder econômico com três conseqüências destrutivas para o mecanismo de mercado: 1) O poder dos

⁴⁷ Outra concepção foi desenvolvida por Hilferding que destacava a capacidade do capitalismo de superar ou moderar suas crises econômicas e que ele seria derrubado não em decorrência de um colapso, mas da luta política da classe trabalhadora (BOTTOMORE, 19890, p. 177).

⁴⁸ O diálogo de Pollock é, sobretudo, com o marxismo vulgar que compreendia o colapso do capitalismo como automático. Já para Marx, este colapso somente adviria da luta política e a crise consistia no terreno fértil para o desenvolvimento da luta.

⁴⁹ Pollock vê a crise de 1929 como uma crise de superprodução. Uma crise em que independentemente da relação de causalidade entre os fatos, se caracteriza por ter concomitantemente um excesso de produção que não consegue ser vendida, acarretando no aumento dos estoques, uma queda no consumo, uma brusca diminuição da produção e um aumento do desemprego. “Se há muita polêmica sobre a forma de explicar tais crises (podem ser geradas, em última instância, por sobreacumulação ou por subconsumo, por exemplo), é consensual que esses elementos alimentam uns aos outros, agravando seus efeitos com rapidez” (RUGITSKY, 2008, p. 62).

⁵⁰ Isso tinha sido previsto por Marx na formulação da lei de concentração e de centralização do capital.

dirigentes passa a ser determinante para a formação dos preços na economia, que deixa de ser o resultado das livres forças do mercado; 2) A falência destas unidades produtivas torna-se efetivamente custosa para a sociedade, e o Estado passa a auxiliar as empresas com dificuldade. Assim, os riscos da atividade econômica passam a ser divididos socialmente, enquanto o lucro continua sendo uma apropriação privada; 3) O poder dos dirigentes passa a ser exercido para influenciar políticas comerciais, com o objetivo de proteger os mercados nacionais da concorrência estrangeira (RUGITSKY, 2008, p. 63).

Percebe-se que essas transformações colocam, respectivamente, em cheque os três mecanismos centrais de uma economia de mercado, a saber: 1) o sistema de preços; 2) os (des)incentivos gerados pelos riscos; 3) a concorrência internacional. Contudo, segundo Pollock, ao mesmo tempo em que desestruturam as relações de mercado, estas tendências criam as condições para uma superação do capitalismo privado por uma forma de economia planificada (RUGITSKY, 2008, p. 64). Deste modo, a nova configuração do capitalismo era vista como o resultado necessário do capitalismo liberal que desenvolveu dentro de si mesmo os requisitos da sua superação⁵¹.

O ponto central do argumento de Pollock era que o resultado desta superação e a configuração de uma economia planificada não conduziam ao socialismo⁵². Na segunda fase de sua análise, Pollock cunha o conceito de capitalismo de Estado para caracterizar uma formação que é “a sucessora do capitalismo *privado*, que o Estado assume importantes funções do capitalista privado, que os interesses para o lucro continuam a desempenhar um papel expressivo, e que ela não é o socialismo” (*apud* BENHABIB, 1996, p. 76).

No capitalismo de Estado, o mercado perde a função de determinante central da vida social (POSTONE, 2008, p. 206). A função do mercado de coordenador a produção e distribuição é substituída por um sistema de controles diretos exercido pelo Estado. Embora ainda possa existir um mercado com sistemas de preços e salários eles não servem mais para regular o processo econômico.

Em suma, Pollock aponta que, no desenvolvimento do capitalismo, a contradição entre forças produtivas e relações de produção, no sentido da crescente inadequação do mercado às

⁵¹ Para Pollock, seriam três os pressupostos de uma centralização da economia: 1) o peso da produção industrial deve ter sido deslocado para as grandes fábricas, 2) os meios técnico-administrativos para enfrentar o desafio da direção centralizada da economia devem estar disponíveis 3) Deve haver uma reserva de produtividade que possa ser utilizada pelo método da planificação (RUGITSKY, 2008, p. 64).

⁵² Em vez de identificar o socialismo com planejamento, Pollock diferenciou uma economia planejada baseada na propriedade privada e dentro da estrutura da sociedade de classes e uma economia socialmente planejada e baseada na propriedade social dos meios de produção dentro de uma estrutura da sociedade sem classes (POSTONE, 2008, p. 213).

condições de produção industrial, deu lugar a um novo modo de regulação, caracterizado pelo planejamento e pela centralização econômica. Assim, ele conclui que o novo estágio do capitalismo se caracteriza pela ausência de uma contradição entre as novas relações de produção e a produção industrial, ou seja, pela inexistência de uma contradição imanente que pudesse fazer eclodir este sistema. Segundo Pollock (1973) *apud* Rugitsky (2008, p. 63):

O fato de que as intervenções sobre as relações de produção, a fim de adaptá-las às forças produtivas, assumiram nos últimos anos uma amplitude que antes não seria pensável em tempos de paz é sintomático da força das tensões que hoje se produzem no interior do sistema capitalista. Como em outras regiões, também aqui na Alemanha o capitalismo demonstrou uma insuspeitada capacidade de resistência e adaptação.

O capitalismo liberal possuía uma contradição imanente entre suas forças produtivas e relações de produção que fez surgir sua negação histórica na forma de uma sociedade planejada, mas que não era socialista. Resta saber como o capitalismo de Estado poderia ser substituído pelo socialismo. Para Pollock, essa transição não poderia mais ser o resultado do desenvolvimento de uma contradição imanente, uma vez que a contradição havia sido superada e a economia tinha se tornado administrável (POSTONE, 2008, p. 216). Do ponto de vista econômico, Pollock afirma que não existe qualquer limite ao funcionamento do capitalismo de Estado (RUGITSKY, 2008).

A tese de Pollock não foi aceita unanimemente pelos integrantes do Instituto de Pesquisa Social. Neumann discordou amplamente da idéia de capitalismo de Estado. Para ele, a competição de mercado e a propriedade privada não desapareceram ou perderam as funções sob “o capitalismo intervencionista de mercado”. Da mesma forma, as contradições do capitalismo permaneciam operantes. Neumann alegava que a noção de capitalismo de Estado é uma contradição nos próprios termos, pois se o Estado se tornasse o único proprietário dos meios de produção seria impossível o capitalismo funcionar. Tal situação deveria ser descrita com categorias políticas (tais como “Estado escravocrata”, “ditadura gerencial”) e não poderia ser descrita com categorias econômicas (tais como capitalismo) (POSTONE, 2008).

O fundamento último para a caracterização feita por Pollock da sociedade pós-liberal como capitalista é que ela permanecia uma sociedade de classes. Contudo, com a afirmação de que o mercado havia perdido o papel determinante na vida social, Pollock estava em certa medida limitando as categorias da crítica de Marx (tais como valor, mercadoria, mais valia, capital) ao período do capitalismo liberal. Assim, Rugitsky (2008, p. 68) afirma que, no artigo sobre o capitalismo de Estado, Pollock questiona em uma nota de rodapé se ainda cabe a utilização da categoria valor quando já não há uma economia de mercado.

O que Pollock deixou em nota de rodapé (a questão sobre a validade do pensamento de Marx para compreender a nova etapa do capitalismo), certas análises trariam para primeiro plano. Segundo estas, a sociedade estaria tão completamente dominada pela técnica ao ponto de que, a relação social que definia o capitalismo, a transformação do trabalho vivo em mercadoria e, deste modo, a contradição de classes, teria perdido relevância (ADORNO, 1994, p. 63).

No ensaio “Capitalismo Tardio ou Sociedade Industrial”, Adorno confronta a idéia de que a transformação teria sido tão profunda ao ponto de que o próprio conceito de capitalismo se tornou obsoleto. Embora reconheça as mudanças, Adorno afirma que elas não invalidam a denominação da sociedade como capitalista. Segundo ele (1994, p. 73):

Se com base no intervencionismo e no planejamento em grande escala, o capitalismo tardio estaria livre da anarquia da produção de mercadorias e, portanto, não seria mais capitalismo, então é preciso responder que o destino social do indivíduo continua a ser, para este, tão dependente do acaso como sempre foi.

Adorno (1994, p. 63) concorda que certos prognósticos da teoria marxiana, tais como o da pauperização e o do colapso não se concretizaram. Se a capacidade do capitalismo evitar o colapso já tinha sido esclarecida por Pollock, os integrantes da Teoria Crítica estavam cada vez mais atentos à perda de validade da tese da pauperização devido ao que concebiam como um acelerado processo de integração da classe trabalhadora no capitalismo⁵³.

Mas, mesmo perante tais mudanças, Adorno (1994, p. 66) afirma a impossibilidade de pensarmos essa sociedade sem fazer referência ao conceito de capitalismo. Para ele, se as categorias de Marx⁵⁴ perdem lugar nas análises sobre a atual sociedade, isso demonstra que esta sociedade, ao contrário da que Marx analisou, é completamente refratária a uma teoria coerente. Não obstante, em termos de relações sociais, ainda se deve entendê-la como capitalista, pois a dominação sobre seres humanos continua a ser exercida através do processo econômico (ADORNO, 1994).

Para Adorno (1994, p. 68), no que tange ao estágio das forças produtivas, esta sociedade permanece industrial. O trabalho industrial tornou-se o protótipo para outros domínios da sociedade, se espalhando para setores da produção material, para administração, para a esfera da distribuição e, inclusive, para a cultura. No que tange as suas relações de

⁵³Sobre isso, Marcuse (1973, p. 16) afirma que “o desenvolvimento capitalista alterou a estrutura e a função dessas duas classes (burguesia e proletariado) de tal modo que elas não mais parecem ser agentes de transformação histórica. Um interesse predominante na preservação do status quo institucional une os antigos antagonistas nos setores mais avançados da sociedade contemporânea”.

⁵⁴ Adorno se refere à alegação de que a teoria da mais valia perdeu validade, uma vez que com o progresso técnico decresce a participação do trabalho vivo de onde provém a mais valia.

produção, a sociedade permanece capitalista, uma vez que ela continua organizada em função do lucro.

Tal como Pollock, Adorno reconhece uma mudança na dinâmica entre relações de produção e forças produtivas que culminou na neutralização da contradição entre as duas. Segundo ele, em vista do desenvolvimento técnico as relações de produção se revelaram muito mais elásticas do que Marx pensou. Ele destaca que a contínua expansão do setor militar na economia foi a alternativa encontrada pelo capitalismo ao problema da superacumulação: “só na perspectiva do aniquilamento total é que as relações de produção não frearam as forças produtivas” (ADORNO, 1994, p. 72).

Na *DE*, Adorno e Horkheimer analisam como a dominação deixa de ser um problema situado exclusivamente no plano das relações de produção. Ela se faz presente no âmbito das próprias forças produtivas. A ciência e a técnica, historicamente formadas pelo procedimento da razão instrumental, tornaram-se elementos centrais da dominação no capitalismo (CAMARGO, 2006, p.31). Por isso, o desenvolvimento das forças de produção ao invés de conduzir a emancipação, terminou por potencializar formas de dominação mais rígidas. O tópico seguinte analisa o fenômeno da indústria cultural como um forte exemplo desta tese.

2. A indústria cultural

Uma das principais agendas de pesquisa da Teoria Crítica foi examinar como o declínio do capitalismo liberal ocasionou numa mudança na natureza da dominação social sob o capitalismo tardio. Para os teóricos críticos, a nova etapa do capitalismo a dominação tinha se tornado mais direta e virulenta, abolindo, as mediações características da sociedade burguesa. Neste sentido, um dos primeiros estudos realizados em conjunto pelo Instituto de Pesquisa Social, *Estudos Sobre Autoridade e Família* (1942), tinha como objetivo investigar o processo de decadência do que compreendiam ser uma instância básica de mediação entre o indivíduo e a sociedade: a família.

Este estudo diagnosticava que com a invasão da família por forças externas de socialização, a exemplo da cultura de massa, o núcleo familiar tinha perdido grande parte de seu potencial de formar indivíduos. Com a erosão da independência econômica do pai no capitalismo monopolista a criança perdeu a figura poderosa do pai, necessária para a

concretização de sua própria capacidade de independização (JAY, 1988). Para Adorno (1974) *apud* Jay (1988, p. 84):

Com a família se acaba, enquanto perdura o sistema, não apenas a instituição mais efetiva da burguesia, mas igualmente a resistência que, mediante a repressão do indivíduo, também o fortalecia e talvez o produzia. O fim da família paralisa as forças de oposição. A ordem coletivista em ascensão é uma paródia de uma ordem sem classes: ela liquida, com os burgueses, a Utopia que um dia conseguiu sustentar-se no amor materno.

No capitalismo liberal o papel da família tinha sido o de produzir personalidades suficientemente fortes para travar a batalha da competição no mercado. Ao mesmo tempo, era necessário que as personalidades fossem submissas o bastante para aceitar a autoridade social (ROUANET, 1998). Para a Teoria Crítica, a erosão da família não atuava no sentido de tornar os indivíduos mais livres, mas para torná-los mais indefesos aos ditames da sociedade. Sem a figura forte do pai, tanto para a identificação quanto para a rebelião, os filhos ficaram com uma atitude subalterna diante da autoridade difusa do mundo administrado.

O processo de destruição da família burguesa é, portanto, correlato ao declínio da própria individualidade. Assim como a família, a individualidade também deixa de ter um papel fundamental no capitalismo tardio. Segundo Jay (1988), o interesse de Adorno pela psicanálise, estava no modo como essa ciência se debatia sobre um objeto tornado anacrônico na sociedade administrada: o indivíduo. A psicanálise tinha sido produzida numa época que havia precedido os campos de concentração nazistas, em uma época em que os indivíduos ainda não tinham se convertido nos “átomos sociais pós-psicológicos des-individualizados que formam as coletividades fascistas” (ADORNO, 1978 *apud* JAY, 1988, p. 83).

No capitalismo liberal, a individuação foi um elemento indispensável para a sociedade, pois, como dito, sua estrutura competitiva exigia a formação de personalidades relativamente autônomas que se enfrentassem no mercado. A partir de Freud, podemos descrever a realidade psíquica do indivíduo no capitalismo liberal como sendo composta por três elementos fundamentais. O *id* (gerador de impulsos cegos), o *superego* (forma mediatizada de presença do social) e o *ego* (ouve ambas as parte e profere as sentenças que arbitram entre as necessidades dos indivíduos e as do sistema social)⁵⁵ (ROUANET, 1998, p. 124).

⁵⁵ Se a maior parte dos indivíduos converge para aceitar o sistema como um todo, essa convergência não é o resultado de uma harmonia preestabelecida entre sociedade e indivíduo, mas da anulação estatística dos inúmeros casos de integrações incompletas. De modo que o preço que o capitalismo liberal pagava pela produção de indivíduos autônomos era o risco de ter que enfrentar uma quantidade excessiva dos mesmos (ROUANET, 1998).

Para a Teoria Crítica, uma das diferenças fundamentais entre a fase do capitalismo liberal e a do capitalismo tardio dizia respeito à forma como a sociedade passou a intervir no aparelho psíquico dos indivíduos. Se antes essa intervenção se processava através de instâncias de mediação como o *superego*, no seu estágio atual, o capitalismo abre mão das mediações, administrando sem intermédios o aparelho psíquico dos indivíduos (ROUANET, 1998). Além disso, se antes a adesão do indivíduo ao social exigia controle sobre os impulsos do *id*, hoje ela se processa pela sua liberação, uma vez que não há impulsos que não sejam funcionais para o sistema capitalista.

Com a noção de *dessublimação repressiva*, Marcuse aponta que numa sociedade onde as possibilidades de satisfação material, cultural e instintual são permanentemente ampliadas e onde parece não haver tensão entre o que o indivíduo deseja e o que a sociedade permite, a *sublimação* perde seu sentido⁵⁶ (1973). Todavia, esta *dessublimação* é repressiva, pois não configura uma liberdade real, mas um aniquilamento da percepção da opressão. Uma característica essencial da sociedade administrada é conciliar a repressão com uma generalizada sensação de liberdade.

O aniquilamento da percepção da opressão está relacionado com o desaparecimento de esferas que podiam exprimir a tensão entre indivíduo e sociedade, dentre as quais Adorno deu importante atenção à cultura. Para Adorno, com a transição do capitalismo liberal para o capitalismo tardio, a cultura perdeu sua posição de relativa autonomia⁵⁷ e tornou-se imediatamente envolvida na estrutura da dominação social. Mais uma vez é a substituição do automatismo do mercado por instâncias diretas de planejamento e controle que está por trás dessa mudança:

No transcorrer da era liberal, a cultura caiu na esfera da circulação. O definhamento paulatino dessa esfera acabou afetando o próprio nervo vital da cultura. Com a eliminação do comércio e de seus refúgios irracionais pelo calculado aparato de distribuição da indústria, a mercantilização da cultura completa-se até a insânia (ADORNO, 1998, p. 14-15).

Adorno e Horkheimer analisaram esta transformação e criaram um novo termo para expressá-la, a saber: indústria cultural. Tal indústria é uma marca essencial do capitalismo tardio, pois emerge em um contexto caracterizado pelo intenso desenvolvimento técnico, que possibilita a produção e difusão em larga escala dos produtos, e pela concentração econômica

⁵⁶ Segundo Freud, há uma contradição insolúvel entre felicidade individual e civilização, uma vez que a satisfação imediata dos instintos humanos, uma condição da verdadeira felicidade, é impossível nos quadros da civilização. Esta requer que os instintos sejam desviados de seus objetivos primários. A *sublimação* consiste no processo em que o indivíduo transfere e canaliza seus instintos (aqueles que querem uma satisfação imediata) para a realização de atividades socialmente aceitas: trabalho, cultura, arte entre outros (Marcuse, 1969).

⁵⁷ Ver análise sobre a cultura burguesa no segundo capítulo.

e administrativa, que integra produção e difusão, dando-lhes o caráter de um sistema (GATTI, 2009, p. 82).

A fim de enfatizar este aspecto de centralização, Adorno e Horkheimer preferiram utilizar o termo indústria cultural ao de cultura de massas. Para eles, este último transmitia as idéias equivocadas de uma cultura surgida espontaneamente das massas e da manifestação contemporânea da cultura popular tecnologicamente mediatizada. Com o termo indústria cultural, os autores enfatizavam o aspecto antidemocrático da cultura no capitalismo tardio, o fato que ela era imposta de cima para baixo. “O consumidor não é o rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é sujeito dessa indústria, mas seu objeto”⁵⁸ (ADORNO, 1971, p. 288).

A idéia de que o desenvolvimento das forças produtivas, ao invés de levar a um estágio emancipado, estava servindo para a dominação do homem foi fortemente corroborada com a emergência da indústria cultural. Em nenhum lugar os processos de racionalização se prestam tão bem à manipulação do indivíduo que nela. Adorno observa que na indústria cultural os resultados do desenvolvimento técnico, tais como cinema, rádio e televisão se inserem num aparato de dominação, cujo imperativo é assegurar a manutenção da sociedade existente por meio da neutralização da consciência crítica dos indivíduos.

Essa nova forma assumida pela cultura no capitalismo tardio pode ser analisada com base numa retrospectiva do que até então tinha sido o seu papel na sociedade burguesa. Como explicitado anteriormente, uma característica fundamental da sociedade burguesa, no período de sua formação, consistiu na separação da cultura dos processos materiais de produção e reprodução da sociedade (civilização).

Para Adorno, essa autonomia só era possível devido à divisão do trabalho social, entre espiritual e material⁵⁹. Por isso, com a noção de autonomia da cultura, Adorno buscava expressar menos uma condição “pura” do espírito do que apontar que a cultura possuía uma lógica própria de funcionamento, diferenciada do restante da sociedade, organizada para a produção de mercadorias. Até esse momento, a cultura podia servir a outros propósitos que não estavam diretamente vinculados aos da autoconservação.

Para Hullo-Kentor (2008, p. 20), ao formular o termo indústria cultural, Adorno sabia estar promovendo “a junção triturante de cultura e indústria, compactados em um estado de

⁵⁸ Para Adorno (1971) termos como cultura de massas ou *mass media* serviriam para desviar a atenção de um problema que não corresponde aos meios em si e nem às massas consumidoras desses meios.

⁵⁹ Uma condição que o espírito não podia ultrapassar por ele mesmo, pois neste ponto Adorno permanecia completamente marxista, pois entendia que qualquer revolução na superestrutura da sociedade seria insuficiente para acabar com os processos de alienação e exploração que tinham lugar na sua base.

conflito”. Pois enquanto a cultura corresponde à capacidade de suspender toda a gama dos propósitos diretos, a indústria limita-se a excluir tudo que não seja propósito direto, permanecendo até os dias de hoje, estruturalmente atrelada à autopreservação. Assim, com a junção destes termos antitéticos, Adorno chamou atenção para a absorção da cultura no domínio da razão instrumental, de modo que

A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles vivem, e nisso lhes fazia honra; essa cultura por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim ela avilta os homens ainda uma vez (ADORNO, 1977, p. 288).

Na sociedade administrada, a cultura torna-se imediatamente envolvida na estrutura da dominação social. Tal dominação se processa através de um controle da consciência dos indivíduos. A indústria cultural estende o controle da sociedade sobre toda a experiência dos indivíduos, abolindo a separação entre os domínios do público e do privado que caracterizava a ordem liberal burguesa.

Como afirmam Adorno e Horkheimer, a indústria cultural ocupa “os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte” (1985, p.123). Isto significa que os indivíduos não estão sujeitos às regras do sistema social, apenas nas horas de trabalho, mas também em seu tempo livre. Os processos já presentes no trabalho alienado, tais como mecanização, repetição, ausência de expressão e imaginação são agora expandidos ao tempo livre e ao lazer dos indivíduos. Considerando isso, Adorno (1985, p. 128) afirma que, na sociedade administrada, a diversão é um prolongamento do próprio trabalho:

Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente às mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a seqüência automatizada de operações padronizadas.

Atuando como um sistema: o cinema, o rádio, a indústria cultural busca capturar a consciência do público por todos os lados; o advento da televisão, segundo Adorno, vem preencher a lacuna que ainda restava para a existência privada. A indústria cultural busca obstruir a capacidade individual de perceber as contradições presentes na sociedade, ofertando a imagem de uma sociedade integrada e harmônica. Esta é maneira pela qual ela procura evitar qualquer tipo de transformação social e liquidar os anseios emancipatórios nos indivíduos.

Adorno também analisou como a indústria cultural atingiu o cerne da obra de arte burguesa: a sua autonomia. Para ele, a autonomia da arte foi um desdobramento da sociedade burguesa que a liberou da interferência direta de instâncias externas, como a Igreja, a nobreza, o mecenato e demais instituições políticas ou pedagógicas. O pressuposto material do processo de autonomização artística foi o desenvolvimento de um mercado para a arte, que a desvencilhou dos interesses mais diretos.

Deste modo, a autonomia da arte não representou a conquista de uma liberdade absoluta, mas a progressiva substituição de formas diretas de interferência pela dependência em relação ao mercado, onde “as demandas passam por tantas mediações que o artista escapa às exigências determinadas” (ADORNO, 1985, p. 147).

No momento em que a arte foi libertada de suas funções tradicionais (mítica, teológico e feudal), ela pôde voltar-se para si mesma, adquirindo uma história interna própria, configurando suas leis específicas e uma dialética interna peculiar (JAMESON, 1985, p.19). Para Adorno (1970, p. 253), ao cristalizar-se como coisa específica em si e negando-se a se qualificar como ‘socialmente útil’, a arte passou a ser uma crítica à sociedade configurada pela sua simples existência.

Isso é possível porque a arte existe para si própria, constitui-se um “ser-para-si”, diferindo-se de outros elementos da sociedade de troca que existem somente para outra coisa. Desse modo, toda arte autônoma, ao anular o princípio da equivalência que articula toda sociedade de troca, pode ser entendida como uma negação dessa sociedade. A obra de arte enquanto momento particular nega a totalidade social. Por isso Adorno afirma que (1970, p. 254), o caráter social da arte corresponde ao “seu movimento imanente contra a sociedade, não à sua tomada de posição manifesta. (...) Tanto quanto as obras de arte predizem uma função social, é a sua ausência de função”.

Com a autonomia, a produção da arte passa a seguir critérios próprios, tais como expressividade do artista e desenvolvimento da lógica do objeto⁶⁰ (ADORNO, 1983). Deste modo, um sentido importante da autonomia da arte é que a finalidade de sua produção é interna, surgindo das demandas do material artístico que se desenvolve historicamente.

Em oposição a isso, a indústria cultural subordina a produção de obras de arte a critérios que lhe são extrínsecos, tais como a geração de efeitos no público e a produção de lucro. Como afirma Adorno, há uma total antecipação das regras que orientam a fabricação do

⁶⁰ Para Adorno, embora a sociedade burguesa tenha sido palco para as concepções de gênio, a parte da obra que pertence ao artista é muito menor que a noção de gênio indica. Segundo ele, “quanto mais alta uma estrutura musical, tanto mais o compositor se relacionará com ela como o seu simples órgão de realização, como alguém que obedece a exigência do objeto” (1983, p. 264).

produto, de modo que “o catálogo do explícito e implícito, esotérico e exotérico, do proibido e do tolerado estende-se a tal ponto que ele não apenas circunscreve a margem de liberdade, mas também a domina completamente” (1985, p.120).

Dessa antecipação das regras que orientam a fabricação da obra, decorre uma das características fundamentais da indústria cultural: a standardização dos seus produtos em forte contraste com a elaboração da obra de arte autônoma, única em sua singularidade (GATTI, 2008, p. 78).

O conceito de standardização informa toda a análise da indústria cultural em Adorno. Argumentando acerca do critério que poderia ser adotado para diferenciar a cultura em níveis (arte leve e arte séria), ele afirmava que este não se referia aos diferentes níveis de complexidade, mas sim a presença ou não do fenômeno da standardização.

A primeira vista, a standardização parece ser comum a todas as artes. Gêneros de pintura (cubismo, impressionismo) ou formas da música clássica (sinfonia, sonata, minuetto, e outros) imprimem semelhantes feições em diferentes obras. No entanto, Adorno não concebe a standardização como a presença de regularidades *per se*. Caso fosse este o caso tal conceito teria pouco valor como uma categoria para diferenciar a “obra de arte séria” do produto da indústria cultural (WITKIN, 2003, p. 99).

Identificando a *forma* de uma obra de arte com a sua organização como um todo, podemos conceber essa organização como fixa e estática, sendo simplesmente repetida em cada obra ou como uma estrutura móvel e dinâmica que é aberta ao objeto para ser desenvolvida e também modificada. Para exemplificar este último caso, tomemos o exemplo de dois livros identificados com a *forma* romance: *Robson Crusóé*, de Daniel Defoe, e *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoievski. Enquanto esses dois livros possuem uma série de características comuns que permitem classificá-los como pertencendo ao gênero romance, tal gênero sofreu imensos desenvolvimentos entre as duas obras. Na verdade, a *forma* se desenvolve em resposta às demandas do material que sofrem constante influência da sociedade⁶¹ (WITKIN, 2003, p. 99).

Em oposição a isso, quando a *forma* não é um processo aberto a desenvolvimentos, mas sim o resultado completo e acabado, que de modo algum está sujeito à mudança e a desenvolvimento em resposta a pressões dos elementos que constituem uma obra; neste caso,

⁶¹ Na medida em que esse desenvolvimento é gradual e ocorre de acordo com parâmetros da forma tipo, ela é conservada. Por outro lado, uma forma tipo pode dar lugar à outra diferente, se ela não é mais condizente com determinada situação histórica. Como veremos posteriormente é nessa perspectiva que Adorno compreende a substituição da música tonal pela atonalidade.

podemos falar em estandardização (WITKIN, 2003). Para Adorno, os produtos da indústria cultural sofrem estandardização desde o todo até os mínimos detalhes⁶².

Embora a estandardização seja uma consequência necessária de toda produção industrial de massa, Adorno estabelece uma diferença entre os fatores que ocasionam a estandardização da cultura daqueles que resultam, por exemplo, na estandardização de carros. Mesmo porque, ao usar o termo indústria cultural, ele ressalva que não se deve tomar literalmente o termo indústria. Ele diz respeito à estandardização da própria coisa (...) e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não se refere ao processo de produção (1996). Enquanto há setores na indústria cultural, como a produção de um filme, que muito se aproximam de uma indústria⁶³, ela ainda conserva formas de produção individual.

A explicação para os processos de estandardização da indústria cultural⁶⁴ se encontra no imperativo do lucro que passa a governar a produção da cultura com a configuração do capitalismo tardio. Nada de novo pode ser experimentado, simplesmente porque representaria uma ameaça na efetivação das taxas de lucro que essa indústria procura atingir. Os controladores da indústria cultural se dedicam à elaboração rigorosa de uma linguagem destinada à produção de efeitos fáceis e de assimilação imediata por qualquer espectador, o que exige a exclusão de todo elemento que escape à fórmula adotada ou então a conteste.

Essa concentração e controle precisam ser camuflados, de modo a manter a ilusão de uma realização individual. Assim, o correspondente necessário da estandardização é a *pseudo-individualização*, ou seja, “o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização” (ADORNO, 1996, p. 123). Cada produto da indústria cultural deve exibir aspectos particulares que o coloque numa relação de diferença e de novidade com outros produtos. No entanto, este insistentemente novo que ela oferece não passa de mudança indumentária de um sempre semelhante⁶⁵.

⁶² Em contraste com uma obra de arte autônoma na qual a parte contém virtualmente o todo e leva a sua exposição, ao mesmo tempo em que é produzida a partir da concepção do todo, na obra estandardizada, a relação entre parte e todo é fortuita; a parte não tem nenhuma influência sobre o todo, que permanece inalterado. Deste modo, o detalhe é mutilado por um procedimento que jamais pode influenciar ou alterar (ADORNO, 1994, p. 119).

⁶³ A produção de um filme se caracteriza pela avançada divisão de trabalho, com a operação de máquinas e com a separação dos trabalhadores dos meios de produção.

⁶⁴ Estes vão desde a presença de fórmulas esquemáticas, a exemplo dos *hits* curtos, aos conteúdos típicos, a exemplo do lamento por uma garota perdida.

⁶⁵ “Em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura” (ADORNO, 1970, p. 289).

Diante de tal imersão do critério do lucro na cultura, Adorno afirma que a indústria cultural modificou o caráter de mercadoria da arte. Como afirmamos anteriormente, para Adorno a autonomia da arte, entendida como a negação das finalidades de mercado, tornou-se possível a partir do desenvolvimento de um mercado para a arte. Tal autonomia não impede o artista de levar sua obra ao mercado para vendê-la. Adorno ilustra essa situação na passagem abaixo:

O Beethoven mortalmente doente, que joga longe um romance de Walter Scott com o grito: 'este sujeito escreve para ganhar dinheiro' e que, ao mesmo tempo, se mostra na exploração dos últimos quartetos – a mais extremada recusa do mercado – como um negociante altamente experimentado e obstinado, fornece o exemplo mais grandioso da unidade dos contrários, mercado e autonomia, na arte burguesa (1985, p. 147).

A novidade, introduzida pela indústria cultural, não está no caráter de mercadoria da arte, mas no fato desta renegar sua autonomia e se inserir “orgulhosamente entre os bens de consumo”, deixando de ser também mercadoria para o ser integralmente (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 147).

Os produtos da indústria cultural não são obras de arte transformadas posteriormente em mercadorias, mas já são produzidos como tal, como itens fungíveis a serem vendidos no mercado. Quando a indústria cultural toma o controle da arte, o valor de troca substitui o valor de uso da obra e ele mesmo se apresenta como imediatamente agradável:

Se a mercadoria se compõe sempre de valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso – a aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista – é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função de valor de uso (ADORNO, 1999, p. 78).

O Jazz forneceu para Adorno uma oportunidade desafiadora de desenvolver sua análise da estandardização, da pseudo-individualização e da mercadorização da cultura. Na época em que Adorno desenvolve essas análises, predominava a crença do Jazz como uma música inventiva e livre. Neste sentido, alguns músicos do Jazz afirmavam que duas performances não poderiam ser iguais mesmo se fossem feitas pelos mesmos músicos. O Jazz era concebido como a música popular e negra genuína; a espontaneidade e a improvisação eram tidas como sua verdadeira essência. De acordo com alguns críticos, a ausência de uma tradição de composição e de cânones permitia um tipo de liberdade no Jazz impensável no caso da música clássica.

Adorno (1998) negou todas essas afirmações. Para ele, o Jazz era um exemplo de uma música fortemente estandardizada, uma junção de esquemas rígidos com uma variedade de desvios e excessos que nunca desafiavam a conformidade da estrutura básica. Mas,

agregavam a ela uma qualidade de excitação, potencializando o efeito no público. As “improvisações” eram instâncias de pseudo-individualização, pois profundamente delimitadas e constrangidas pelo todo.

Além disso, para ele, o Jazz é uma mercadoria em *strict sense*. É a lei do mercado e da distribuição que condiciona sua produção. Aqueles elementos nos quais a espontaneidade parece estar presente, como os momentos de improvisação, são adicionados à rígida forma mercadoria com o objetivo de lhe mascarar.

As sínopes do Jazz são um reflexo e um reforço das falsas liberdades dos indivíduos impotentes na sociedade administrada. Com seus escritos sobre o Jazz, Adorno sentencia o caráter regressivo da submissão da arte ao esquema de mercadoria na sociedade administrada. Para ele, tal submissão priva a arte de autonomia e liberdade. Ela representa a invasão do valor de troca num construto (a obra de arte), que originariamente se primava pelo fornecimento de um valor *sui generis* ainda não dominado pela racionalidade dos fins. “Assimilando-se totalmente à necessidade, a obra de arte defrauda de antemão os homens justamente da liberação do princípio da utilidade, liberação essa que a ela incumbia realizar” (ADORNO, 1985, p.148).

Nesse sentido, se a sociedade burguesa libertou a arte dos jugos que outrora lhe atribuíram e concedeu-lhe autonomia, por outro lado, tal sociedade, no caminho para total administração, integra a arte mais completamente do que já fizera outra sociedade anteriormente.

No capítulo anterior e no presente capítulo, buscamos delinear um quadro geral dos processos e fenômenos que Adorno compreendia como os principais empecilhos a realização de uma sociedade emancipada. A *DE*, publicada em 1947, fornece o diagnóstico mais acurado destes empecilhos. Tal obra fornece um acesso privilegiado ao pensamento de Adorno, pois nela se entrecruzam diversos temas deste pensamento, como o diagnóstico do capitalismo tardio, a indústria cultural, a auto-reflexão da razão, bem como elementos de sua futura reflexão estética.

Vinte anos depois de sua primeira publicação, a *DE* foi republicada por uma editora alemã (a primeira publicação foi feita por uma editora holandesa) e Adorno e Horkheimer escrevem um pequeno texto na ocasião desta reedição. Neste texto, os autores afirmam que não se prendem a tudo que foi colocado no livro, uma vez que, para eles, a verdade possui um núcleo temporal. Não obstante, eles afirmam que o desenvolvimento que diagnosticaram em direção à integração total, se encontra suspenso, mas não interrompido. Segundo os autores:

No período da grande divisão política em dois blocos colossais, objetivamente compelidos a colidirem um com o outro, o horror continuou. Os conflitos no Terceiro Mundo, o crescimento renovado do totalitarismo não são meros incidentes históricos, assim como tampouco o foi, segundo a Dialética, o fascismo em sua época. O pensamento crítico, que não se detém nem mesmo diante do progresso, exige hoje que se tome partido pelos últimos resíduos de liberdade, pelas tendências ainda existentes a uma humanidade real, ainda que pareçam impotentes em face da grande marcha de história (1985, p. 9).

Na passagem acima, Adorno e Horkheimer afirmam que na eminência de uma integração completa, o pensamento crítico deveria tomar partido pelos “resíduos de liberdade” ainda existentes mundo administrado. Mas, quais seriam estes “resíduos”?

Os próximos capítulos demonstram como, para Adorno, a obra de arte consiste em uma destas últimas esferas de liberdade do mundo administrado. Deste modo, o diagnóstico adorniano da sociedade administrada contém a idéia de uma progressiva neutralização das esferas críticas no mundo, ao mesmo tempo em que formula a noção da *obra de arte autêntica* como um importante espaço de resistência e de crítica na sociedade do capitalismo tardio.

Capítulo IV

Arte e Emancipação I: O Conceito de Obra de Arte Autêntica em Theodor Adorno

Este capítulo tem o objetivo de apresentar a noção de *obra de arte autêntica* no pensamento de Adorno, pois é somente em torno desta noção que podemos estabelecer uma relação entre arte e emancipação na obra deste autor. Neste sentido, não é toda obra de arte que possui características emancipatórias, mas somente aquelas que Adorno caracterizava como sendo autênticas obras de arte. Também demonstraremos neste e no próximo capítulo que esta idéia de *obra de arte autêntica* está fortemente relacionada à experiência de Adorno da arte moderna, não como um todo, mas de artistas modernos específicos, como, por exemplo, Kafka, Beckett e Schoenberg. A partir de uma *análise internalista* da arte moderna, Adorno compreendeu que algumas tendências do modernismo operavam uma forte crítica da sociedade de capitalismo tardio.

Com essa compreensão da arte moderna, Adorno dialogou com outros autores da estética marxista, sobretudo com Lukács e Benjamin. Deste modo, este capítulo reconstrói importantes aspectos destes debates. Primeiramente, abordamos o momento fundamental de encontro entre estética marxista e o modernismo naquilo que ficou conhecido como *debate sobre o expressionismo*. Este debate é marcado por uma polarização no que diz respeito à escolha do tipo de arte que deveria estar a serviço da política socialista: *Realismo*, para Lukács e *Expressionismo*, para Ernst Bloch. Também abordamos a contribuição de Brecht no debate demonstrando que seu posicionamento contra Lukács deve ser entendido mais como uma defesa da experimentação estética do que como uma defesa da arte moderna propriamente.

Nos anos 1930, é a vez de Benjamin e Adorno protagonizarem uma “disputa” em torno do real significado da ascensão dos meios de reprodutibilidade técnica da arte. Enquanto Benjamin via este processo como progressivo, pois libertava a arte de seu modo de existência tradicional (arte aurática) e lhe abria possibilidades de emprego político, Adorno o interpretava como resultando na perda da autonomia e liberdade da esfera artística. Os dois também discordavam em torno de qual seria o fator principal que teria levado a morte da arte *aurática*: Benjamin destacava o surgimento dos meios de reprodutibilidade técnica, enquanto Adorno enfatizava um desenvolvimento técnico imamente à arte.

É a partir deste debate que apresentamos a *noção de obra de arte autêntica* em Adorno. Segundo ele, em meio às contradições e ao aniquilamento do indivíduo que

caracterizam a sociedade de capitalismo tardio, a obra de arte *autêntica* seria aquela que inscrevia estes processos nas suas células mais íntimas, denunciando, assim, o estado irreconciliado da sociedade.

Uma vez que sua noção de obra de arte autêntica é derivada da abordagem internalista de determinadas tendências da arte moderna, Adorno é levado a um “ajuste de contas” com Lukács que no *debate sobre o expressionismo* tinha definido a arte moderna como sendo subjetivista e irracionalista. Em oposição a isso, Adorno compreende esta arte como fortemente social. Como certa vez ele expressou sobre a música moderna: “ameaça-lhes não o fato de que ela seja decadente, individualista ou associal, como lhe censura a reação, mas o fato de que seja muito pouco” (2002, p. 92).

1. “O debate sobre o expressionismo”

De acordo com Jay (2008, p. 229), tradicionalmente a crítica estética marxista seguiu duas correntes distintas. A primeira é derivada principalmente dos escritos de Lênin e caracterizada por só ver mérito nas obras que exibiam um franco partidarismo político. A segunda corrente segue as orientações de Engels que valorizava a arte menos pelas intenções políticas do seu criador do que por sua importância social intrínseca. Para Engels, o conteúdo social objetivo de uma obra podia ser contrário aos interesses do artista e expressar mais do que sua origem de classe.

Nas posturas delineadas no que ficou conhecido como *o debate sobre o expressionismo* podemos observar, por sua vez, as divergências presentes nesta segunda corrente. Os principais autores envolvidos neste debate, tais como Lukács, Bloch e Brecht afastam-se de um marxismo ortodoxo, na medida em que nenhum deles apresenta a visão reducionista dos fenômenos culturais como reflexos ideológicos diretos de interesses de classe. Nossa proposta é compreender as divergências que se expressam neste debate como advindas de diferentes posturas no que tange a questão de que tendência artística pode ser mais condizente com propósitos emancipatórios.

O debate sobre o expressionismo é um importante capítulo da estética marxista e diz respeito a discussões travadas entre Lukács e Ernst Bloch acerca do movimento expressionista ao longo dos anos 1930. Tais autores representam as duas posições (antagônicas) no que diz

respeito à escolha do tipo de arte que deveria estar a serviço da política socialista: *Realismo*, para Lukács e *Expressionismo*, para Ernst Bloch.

É uma sugestão de Jameson (1977) que os argumentos apresentados neste debate, tanto por Bloch e Lukács sejam compreendidos não somente como derivados das diferentes avaliações do expressionismo, mas como uma disputa sobre o significado histórico do modernismo em geral. Segundo ele, o debate rapidamente se estende para além do fenômeno local do expressionismo e do tipo ideal de realismo para englobar questões sobre arte popular, naturalismo, realismo socialista, vanguarda, mídia e modernismo em geral.

Devemos frisar que o contexto político-cultural deste debate é o da formação de uma *Frente Popular* cujo objetivo era mobilizar escritores e artistas numa coalizão antifascista. O movimento comunista, que tinha sido marcado ao longo dos anos 1920 pelo crescente sectarismo, diante da ascensão de Hitler e da ameaça fascista na França, é impelido a estabelecer esta união. No entanto, para Bronner (1997, p.190) embora a *Frente* expressasse uma unidade entre os antifascistas “muitos participantes ficaram com a amarga impressão de que o dogmatismo grassava e de aqueles que não aceitavam a nova linha, ou achavam que nenhuma linha deveria ser imposta, não eram bem-vindos. Foi nessa atmosfera política que ‘o debate do expressionismo’ ocorreu”.

O expressionismo fora a tendência de vanguarda dominante na Alemanha logo antes da Primeira Guerra Mundial. O movimento foi composto por uma série de pequenos grupos complexamente interrelacionados que se estendiam pelas artes visuais, música e literatura e que, segundo Bronner (1997), reuniam-se em torno do sentimento de alienação na sociedade em que viviam e da ânsia por um mundo melhor.

Criadas em sua maioria entre 1909 e 1918, grande parte das obras do movimento só repercutiu mais amplamente após a Primeira Guerra, com o abrandamento das restrições políticas e institucionais que marcaram a cena cultural do Império⁶⁶. Segundo Almeida (2008, p. 33-34),

Os expressionistas deixavam claro, no choque causado por suas obras, não apenas o desejo, mas a necessidade histórica da instauração de uma nova poesia, um novo teatro, uma nova música, uma nova pintura, e por fim, diante do horror da Primeira Guerra, de um novo homem e uma nova sociedade.

Do ponto de vista estético isso representou uma desvinculação ou mesmo a recusa dos compromissos de *estilo*. A busca da expressão pura e imediata das excitações subjetivas colocava os expressionistas contra todos os dogmas artísticos, pois estes se configuravam

⁶⁶ Para Almeida (2007: 30), o movimento teve uma sobrevida em Frankfurt, onde foram apresentadas no início da década de 1920 obras fundamentais do novo teatro e da nova pintura, influenciando jovens artistas da cidade.

como restrição ou modelo, limitando, assim, uma “expressão” plena. Nesse sentido, consistiu uma forte preocupação dos expressionistas o constante questionamento da existência do movimento enquanto “estilo”. Eles evitaram pregar um novo estilo ou novo cânone de formas, defendendo o rompimento com as imposições de estilo advindas do passado (ALMEIDA, 2008, p. 34).

Neste sentido, os artistas deste movimento desconfiavam tanto da noção de escola quanto da prática dos manifestos. De acordo com Almeida (2008, p. 35), quando um grupo de pintores do movimento se viu forçado a escrever uma declaração de princípios, eles chegaram a um resultado muito diferente dos manifestos detalhados característicos de outros movimentos artísticos, como Dadaísmo, Futurismo e Surrealismo. O texto, concebido por Ludwig Kirchner (1998) *apud* Almeida (2008), segue abaixo:

Com fé na evolução, numa geração tanto de criadores como de apreciadores, convidamos a juventude a se unir. Como juventude que tem o futuro nas mãos, queremos lutar pela liberdade – liberdade de movimentos e liberdade de viver –, contra as forças antigas e instauradas. Qualquer um que exprima espontaneamente e naturalmente tudo o que o impele a criar faz parte do nosso movimento (P. 35).

Para Almeida (2008), esse texto pouco incisivo para um manifesto, traz, no entanto, os principais temas do movimento, quais sejam: a luta pela liberdade, o conflito de gerações, a esperança em um futuro renovado e a espontaneidade da necessidade de expressão. Nesse contexto, os expressionistas apresentam o retrato de um Eu acossado pela ciência, costumes, regras e poderes constituídos da sociedade burguesa e buscam a expressão verdadeiramente livre.

Uma vez que a criação artística deveria responder somente à espontaneidade do Eu, as regras que alguns expressionistas chegaram a definir eram atribuídas às necessidades de configuração do objeto. Para Almeida (2008), esta ambigüidade fundamental do movimento configurado como arte de negação e ao mesmo tempo premido pela necessidade de criação de novas formas, consiste em um dos fatores que levaram a sua decadência no pós-guerra.

Para Jameson (1977), o término da guerra contribuiu para essa decadência, pois tirava do movimento grande parte de sua razão de ser, uma vez que a guerra tinha sido a principal fonte dos protestos expressionistas. Além disso, outros fatores contribuíram para seu declínio, como o surgimento de movimentos artísticos mais radicais, como surrealismo e dadaísmo, e a ascensão de Hitler que silenciou os sobreviventes do movimento por meio do exílio ou da prisão.

O debate sobre o expressionismo, no início da década de 1930, consiste, pois, numa releitura do movimento, em um momento em que seu apogeu tinha ficado para trás, como

deixa claro a passagem abaixo retirada de um dos textos em que Bloch (MACHADO, 1998, p. 173) exprimiu sua postura no debate:

Excelente que aqui as lutas recomecem. Há pouco isso parecia impensável, o “*Blaue Reiter*”⁶⁷ estava morto. Agora não se apresentam apenas vozes que se lembram dele com consideração. É quase mais importante que outras vozes se escandalizem de uma maneira tão intensa com um movimento passado como se se tratasse de um movimento de hoje e lhes representasse um obstáculo. Esse não é, certamente, tanto um movimento de hoje, mas não terá ainda cessado de viver.

Esta passagem corrobora com a nossa expectativa de analisar *o debate sobre o expressionismo* não apenas como uma disputa sobre este movimento artístico específico e correspondente a um limitado período histórico, que é o da existência do movimento. Para além de uma discussão com contornos especificamente históricos, tal debate pressupõe a questão mais geral da qual falamos inicialmente, ou seja, que tendência artística consubstancia da melhor forma práticas emancipatórias: o realismo ou as formas modernistas.

Tal releitura do expressionismo foi impulsionada pela publicação de um ensaio de Alfred Kurella, na revista *Das Wort*, no qual ele atacava mordazmente o movimento. Tal artigo provocou várias réplicas, das quais estão alguns pronunciamentos dos primeiros expressionistas e ensaios escritos por defensores do modernismo como Hanns Eisler e Béla Bálazs. Contudo, a réplica considerada mais ofensiva veio de Ernest Bloch⁶⁸ que apontou o pensamento de Lukács como a fonte das idéias de Kurella e de todas as polêmicas contra o expressionismo. Bloch se referia a um artigo de Lukács, de 1934, denominado “Grandeza e Decadência do Expressionismo”, no qual este dirigia um forte ataque ao expressionismo como um fenômeno dentro da cultura alemã. A tônica do ensaio é de um lamento que a Alemanha Guilhermina tenha sido dominada por filosofias que escamoteiam as relações entre ideologia e economia ou política, evitando qualquer percepção ou crítica da sociedade imperialista como um todo, sendo o expressionismo a maior expressão de tal ofuscamento (JAMESON, 1977). O texto de Bloch, por sua vez, trouxe Lukács definitivamente para o debate⁶⁹, no qual apresentou os principais posicionamentos que lhe renderam o título de inimigo da arte moderna.

⁶⁷ *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul, em português) consiste em um grupo de artistas expressionistas criado em 1911 na cidade de Munique.

⁶⁸ Tal réplica consiste no ensaio “Discussões sobre o expressionismo” in Machado (1998).

⁶⁹ O texto de resposta à Bloch é “Trata-se de realismo” in Machado (1998).

3. Lukács e a defesa do realismo

A rejeição por Lukács do expressionismo, em favor do realismo na literatura, pode ser entendida com base nos critérios que este autor lançou mão para colocar burguesia e proletariado em pólos opostos em *História e Consciência de Classe*. Estes critérios diziam respeito aos limites e vantagens *a priori* conferidos, pela afiliação a burguesia ou ao proletariado, à capacidade de apreender a realidade social (JAMESON, 1985, p.144). Para Lukács (2009), o elemento principal que diferencia o realismo do expressionismo consiste na capacidade, presente somente nas obras realistas, de apreender a realidade social como totalidade e como um processo histórico.

Na sua concepção, a obra de arte realista tem a capacidade de “espelhar” a sociedade da qual surge. Tal espelhamento não se baseia numa réplica da realidade na arte ou na acumulação artística de fatos, expressões ou experiências, como faz, para Lukács, a arte moderna. Ele ocorre na medida em que a obra é capaz de representar a totalidade dialética das mediações, contradições e interconexões que definem a sociedade num dado momento histórico (BRONNER, 1997).

Neste sentido, o realismo deve ser entendido não como uma escola literária entre outras, mas como tomada de posição perante a realidade, como um método e um caminho para se chegar à verdade. Concebido desta maneira, ele consiste no critério adotado por Lukács para julgar a validade de qualquer produção artística (FREDERICO, 1947, p. 34). Com base neste critério Lukács recusou o expressionismo, avaliando-o nos termos de um subjetivismo e irracionalidade que apenas reproduzia a fragmentação presente na realidade da sociedade do capitalismo avançado, sem alcançar a compreensão das causas sociais responsáveis por ocasionar esse tipo de vivência (BRITO, 2002, p. 58).

A *tipicidade* é, para Lukács, a característica principal de toda obra realista. No que tange ao personagem dessa obra, ele é considerado *típico*, pois representa algo mais amplo e significativo do que si próprio, do que seu destino individual tomado isoladamente. Por meio de tais personagens, de suas ações, de seus sofrimentos e nas suas relações com o seu meio social, o romance é capaz de manifestar as características essenciais de uma determinada época histórica. Como afirma Jameson (1985, p. 151), na estética de Lukács, o *típico* é o

nome que se dá para denotar a articulação em personagens individuais de uma realidade social que é a verdadeira substância e conteúdo da obra de arte⁷⁰.

Segundo Lukács (2009, p. 211):

O personagem é típico não porque é a média estatística das propriedades individuais de um certo estrato de pessoas, mas porque nele – em seu caráter e em seu destino – manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe, e tais características se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual.

Lukács entende que, assim como na *epopéia*, também é uma propriedade do romance tornar evidente, através dos destinos individuais, as peculiaridades essenciais de um momento histórico. Todavia, ele identifica uma diferença fundamental entre estas duas *formas* de narrativas: *epopéia* e romance. Enquanto a primeira foi própria de sociedades caracterizadas pela unidade entre o indivíduo e o seu meio social, o romance, por sua vez, floresceu em sociedades na qual aquela unidade foi rompida, abrindo-se um abismo cada vez maior entre os desejos individuais e a sociedade. Deste modo, se no épico, o indivíduo era típico, ao expressar a tendência fundamental de toda sociedade, no romance, as características, as ações e as situações do indivíduo não podem mais representar a sociedade como um todo. Doravante, “cada indivíduo representa agora uma das classes em luta” (LUKÁCS, 2009, p. 206).

A sociedade burguesa esfacela a unidade e o estado de reconciliação que possibilitava o épico, passando a se caracterizar pela cisão e contradição. Nesta conjuntura, o papel do romance é alcançar um novo tipo de unidade. Esta consiste na apreensão correta das oposições que constituem a nova formação social. Segundo Lukács, “uma vez surgida à sociedade de classes, a grande arte narrativa, só pode extrair sua grandeza épica da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica” (2009, p. 207).

O mérito do romance realista está na sua capacidade de “refletir” na totalidade do enredo, como um conflito de forças, a totalidade do momento histórico considerado como processo. Esta é a chave para compreendermos a rejeição de Lukács da arte moderna, pois, em última instância, é a capacidade de entender a sociedade como uma totalidade que na sua concepção separa o realista do modernista (BRONNER, 1997, p. 195).

No ensaio que responde a crítica de Ernst Bloch, denominado “Trata-se de realismo” (in MACHADO, 1998), Lukács expõe sua concepção acerca dos movimentos literários

⁷⁰ A título de exemplo é interessante citar a consideração de Engels, segundo a qual nos romances de Balzac a *grand dame* consiste na figura principal em torno do qual o escritor pinta toda a história da sociedade francesa (LUKÁCS, 2009, p. 206).

modernos. Para ele, tais movimentos, do naturalismo ao surrealismo, assemelham-se entre si na medida em que tomam a realidade tal como ela se apresenta de imediato ao escritor e às suas personagens. Apresentando a realidade sem nenhuma mediação, os modernistas são incapazes de compreender os fatos sociais e a ideologia que os envolve. A passagem abaixo é bem elucidativa do posicionamento de Lukács em relação aos movimentos literários modernos. Segundo ele, tais movimentos:

Não ultrapassam, tanto conceitualmente como emocionalmente, esta sua imediaticidade, não buscam a essência, isto é, a conexão real das suas vivências com a vida real da sociedade, as causas ocultas que provocam objetivamente estas vivências, aquelas mediações que ligam estas vivências à realidade objetiva da sociedade. Pelo contrário, é exatamente a partir desta imediaticidade – de forma mais ou menos consciente – que elas criam espontaneamente, o seu estilo artístico (1998, p. 205).

É importante considerar que os principais elementos dessa crítica ao modernismo já haviam sido apresentados por Lukács na sua avaliação do movimento romântico. Tanto que, para Löwy (2008), *o debate sobre o expressionismo* é um prolongamento do “debate sobre o romantismo”. O romantismo é, para Lukács, um fenômeno sintomático da decadência do romance realista que começa a ocorrer por volta do ano 1848. Tal ano marca uma mudança na burguesia, que de uma classe revolucionária e interessada na mudança e no conhecimento da realidade social, com o aparecimento do proletariado, passa a ser uma classe reacionária e preocupada em manter a ordem estabelecida.

É importante ressaltar que Lukács concebe o realismo literário como uma crítica à reificação, pois a narrativa realista revela a vida econômica e social como produtos da interação humana. Segundo Lunn (1986, p. 96):

Uma das principais teses de Lukács era que esta capacidade, que logo se perderia no capitalismo mais desenvolvido e ‘acabado’ da época de Zola, era objetivamente possível para um Balzac que teve a fortuna de ser contemporâneo de uma transformação social que lhe permitia observar os objetos, não como substâncias materiais acabadas, mas tal como frutos do trabalho humano.

O realismo depende, assim, da possibilidade de acesso às forças de mudança num dado momento histórico. Nos tempos de Balzac tais forças são a do capitalismo nascente. Deste modo, as crescentes ondas de reificação que se seguem ao estabelecimento da burguesia, marcam, para Lukács (2009), um ponto definitivo de inflexão do realismo.

Como sintoma dessa inflexão, o autor compreende o surgimento da tendência ao idílico, ou seja, à figuração de uma relação substancial entre o homem e a natureza que a civilização burguesa nega. Para ele, quanto mais esta tendência se interioriza tanto maior será a força com que ela desagrega a forma narrativa: “quanto mais a lírica, a análise e a descrição

suplantarem o personagem, a situação e a ação, tanto mais serão liquidadas as grandes tradições de representação realista da realidade e toda esta tendência se tornará prenúncio do romantismo” (LUKÁCS, 2009, p. 221).

O movimento romântico e todas as tendências modernas subsequentes são compreendidos por Lukács (2009) como expressões da impotência do indivíduo de penetrar no mundo capitalista, cada vez mais reificado. Nessa conjuntura, a subjetividade tenta encontrar um ponto de apoio dentro de si mesma e criar a partir dela um mundo próprio, não reificado. Para ele, essa subjetividade impotente se expressa em três importantes tendências do romantismo e dos movimentos de vanguarda: 1) Na escolha temática de sistemas sociais que ainda não foram tocados pelo capitalismo 2) No abandono absoluto da realidade social, na tentativa de criar livremente, a partir do sujeito uma realidade poética 3) No exagero simbólico da reificação cristalizada no mundo exterior.

De acordo com Jameson (1985), a rejeição de Lukács da literatura moderna consiste, acima de tudo, na rejeição do simbolismo como método literário. Para Lukács, o simbolismo representa um modo de apreensão do mundo qualitativamente diferente do realista. Ele é sempre uma espécie de substituto, o que o torna uma admissão de derrota por parte do romancista, pois quando este recorre ao simbolismo, está admitindo que um sentido original nos objetos tornou-se inacessível. Por isso, é preciso levantar um sentido novo e fictício que escamotear a ausência de sentido das coisas⁷¹.

Com o advento do socialismo na URSS e, portanto, com as novas perspectivas de uma transformação da sociedade e, principalmente, de acesso às forças de mudança, Lukács viu o ressurgimento das condições propícias ao fortalecimento do romance realista. O *realismo socialista* era tido por ele como possibilidade de dar continuidade às conquistas do realismo crítico que caracterizou a literatura burguesa. Enquanto os realistas burgueses precisavam lidar com a base social das contradições insolúveis do capitalismo, “o realismo socialista brota de uma sociedade na qual as contradições sociais estão sendo levadas a sua solução definitiva, graças à atividade do proletariado e de seu partido dirigente” (LUKÁCS, 2009: 240). Neste sentido, o *realismo socialista* é, para Lukács, a verdadeira alternativa às tendências subjetivista e irracionalista que marcam a arte moderna.

⁷¹ Para Lukács, a modalidade simbolista de representação é marcada pelo modo puramente estático e contemplativo de olhar a vida e a experiência. Ela consiste no equivalente literário das limitações da consciência burguesa na apreensão da realidade social discutidas em *História e Consciência de Classe* (JAMESON, 1985, p.156).

4. Bloch e Brecht: em defesa do expressionismo

As respostas à concepção de Lukács sobre o expressionismo não tardaram a surgir. A primeira veio de Ernst Bloch, cuja réplica à Lukács, denunciava primeiramente a distância deste último do campo das realizações expressionistas, principalmente da pintura. Para Bloch, um fato injustificável não apenas porque as relações entre literatura e pintura eram as mais estreitas, mas porque os quadros expressionistas eram muito mais representativos do movimento que a literatura (1998). Bloch (1998, p. 178) resumiu a postura de Lukács sobre a arte moderna nos seguintes termos:

Um neoclassicismo permanente, ou a crença de que tudo aquilo que se produziu desde Homero a Goethe não merece respeito, se não seguir seu exemplo, ou antes sua abstração, esse certamente não constitui um posto de observação favorável para julgar a arte da penúltima vanguarda e nela verificar se tudo está em ordem

Bloch defendia que o realismo não deve ser uma norma estética inalterável pela qual posteriores desdobramentos na arte deveriam ser julgados. O empenho de Bloch é reafirmar, contra as acusações de Lukács, a legitimidade do movimento expressionista como um protesto contra a guerra imperialista e como resposta a desintegração do universo cultural da burguesia (JAMESON, 1977).

Segundo ele, o espelhamento da sociedade não esgota os critérios para julgar a validade de uma obra de arte. Na percepção de Bloch, menos que refletir a sociedade configurada, a obra de arte deve proporcionar um sentido do que ainda não existe (BRONNER, 1997, p. 200). Ele vincula o potencial emancipatório da arte à sua propriedade de transcender a sociedade existente e, assim, falar em nome da utopia.

Ademais, ele afirma que Lukács pressupõe sempre uma realidade coerente e fechada e por isso se volta contra toda tentativa artística de decompor o mundo. No entanto, para Bloch, era a própria realidade que havia mudado, tornando-se fragmentária. Ao invés de atentar para isso, Lukács não via senão como “uma destruição subjetivista numa arte que aproveita a destruição *real* da coerência superficial e procura algo novo nos espaços vazios” (BLOCH, 1998, p.180).

Bloch avalia o expressionismo como forte aliado dos objetivos da revolução socialista. Tal movimento explode a possibilidade de contemplação por parte do público, distorcendo objetos e justapondo fragmentos não relacionados da realidade. Isso tende a forçar o espectador a ver a realidade de um novo modo e a tirar suas próprias conclusões. O uso da montagem, que é o procedimento artístico mais característico deste movimento,

necessariamente envolve o espectador em um modo de apreensão que efetua mudanças na sua percepção da realidade. Assim, para Bloch, uma vez que a revolução precisa ir além dos domínios econômico e político, o expressionismo é um importante aliado, uma vez que possibilita o seu alargamento para o domínio cultural e psicológico (BRONNER, 1997, p. 200).

Também Brecht replicou às críticas de Lukács ao expressionismo. Entretanto, vale ressaltar que essa crítica consistia mais em uma defesa em prol da liberdade do artista do que propriamente uma defesa do movimento modernista. Segundo Bronner, Brecht jamais foi um entusiasta da vanguarda modernista em geral e nem do expressionismo em particular:

O desencadear de emoções, o grito patético de “O Mensch”, os apelos queixosos em nome da “pobrezinha da humanidade” e a bagagem emocional excessiva do expressionismo, tudo isso era repulsivo para Brecht, e as tentativas emocionais de envolver o público tampouco tinham grande coisa em comum com o que veio a tornar-se o seu famoso “efeito distanciamento” (1997: 205).

No contexto de uma crítica aos *happenings* dadaístas e às *soirées* futuristas, Brecht formulou a opinião de que o impacto de uma arte que se apóia principalmente na excitação e na manipulação das emoções tenderá sempre a ser passageiro. Para Brecht (1967) *apud* Bronner (1997, p. 205):

O efeito mais extremo de uma obra de arte ocorre apenas uma vez. Os mesmos truques não funcionam, de modo algum, pela segunda vez. A uma segunda invasão de novas idéias que fazem uso de artifícios conhecidos, mais ou menos experimentados, o público já está imune.

Deste modo, a explicação para o fato de Brecht ter se posicionado contra Lukács no *debate sobre o expressionismo* deve ser buscada na sua defesa da experimentação na arte. Para ele, a arte deveria funcionar como uma espécie de laboratório, no qual o artista tinha carta branca para experimentar e desenvolver novas formas. Brecht defendia até mesmo a liberdade de o artista falhar ou ter parcial sucesso, como preço da invenção de novos dispositivos estéticos (JAMESON, 1977, p. 63). O aprisionamento em determinada *forma* artística era inaceitável para Brecht devido às imposições que impunha não só à produção artística, como à experiência do público.

A resposta de Brecht à Lukács o levou a reformular o próprio conceito de realismo. Para o primeiro, o realismo consiste menos em uma questão de *forma* que de uma capacidade de tornar as contradições históricas de classe concretas para o público (BRONNER, 1997). A fim de alcançar este objetivo, o artista deveria lançar mão de quaisquer *formas*, inclusive combinando *formas* distintas dentro de um único trabalho.

No seu entendimento, as *formas* artísticas são produtos de necessidades sociais e históricas que mudam. Acorrentar o conceito de realismo a um modo de representar as condições objetivas característico do século XIX apenas contribuía com as fórmulas trans-históricas que no momento da Revolução Russa estavam enrijecendo o marxismo (BRONNER, 1997).

Para Brecht, onde Lukács acusa os escritores modernistas de formalistas devido ao uso de técnicas fragmentadas como a montagem era, na verdade, ele que desembocava em formalismo. Lukács queria deduzir normas para a produção literária sem considerar a realidade histórica que engloba e transforma a literatura em seu próprio processo de mudança (JAMESON, 1977, p. 62).

Ademais, numa postura que antecipa desenvolvimentos centrais da teoria crítica, Brecht defendia que a fertilidade técnica não era sinal de empobrecimento da arte e que era um erro acreditar que as inovações técnicas tornariam a obra de arte estranha e incompreensível para as massas. Ele invocava sua própria experiência de dramaturgo para combater esse equívoco (JAMESON, 1977).

O público, para Brecht, nunca deveria estar confortável demais. Invocando que a consciência muda mais lentamente que a infraestrutura, Brecht acreditava ser legítimo que a arte estivesse à frente de seu tempo. Disso, poderia ocorrer uma dificuldade do público na compreensão da obra. Mas, “em vez de aceitar o já se tornara compreensível como única forma autenticamente ‘popular’, na opinião dele, a futura cultura socialista deve experimentar novas formas” (BRONNER, 1997, p. 207).

Com essa idéia, Brecht estava respondendo diretamente à Lukács. No seu ataque ao expressionismo, Lukács tinha afirmado que enquanto a literatura realista do passado dava aos leitores uma visão de suas próprias experiências, contando assim com grande popularidade, com a arte de vanguarda, cuja visão da realidade é subjetiva e desfigurada, as massas não podiam aprender nada (LUNN, 1986, p. 99). Já para Brecht, uma arte verdadeiramente socialista precisaria desenvolver novas formas de ouvir, ver e entender o mundo. Uma das suas preocupações estéticas como autor teatral consistiu no solapamento das velhas *formas* de experiência, demonstrando como estas atrasavam a consciência de classe das massas.

A divergência entre Lukács e Brecht sobre a forma artística que podia ter um “efeito” maior na audiência desvela uma característica fundamental do *debate sobre o expressionismo*. Como afirma Jameson (1977), as posições divergentes envolvidas neste debate dizem respeito às concepções opostas do que as obras de arte deveriam ser dentro de um quadro de militância política declarada. Neste sentido, ainda que Brecht defendesse o uso de certas técnicas

modernas, como o distanciamento e a montagem, ele compartilhava a antipatia de Lukács por grande parte da arte modernista. A disputa entre os principais nomes do debate do expressionismo ocorreu assim nos parâmetros da discussão cultural e da militância comunista.

Em um contexto renovado, Adorno e Benjamin também haviam de enfrentar-se com configurações alternativas de obras de arte emancipatórias nos anos 1930. A confrontação que armaremos no próximo tópico entre as perspectivas destes dois autores não se centra no modernismo como tal, mas nas relações entre a arte de vanguarda e a arte comercial no domínio do capitalismo tardio.

Segundo Zuidervaart (1991, p. 29), nenhum debate na estética do marxismo ocidental tem recebido mais comentário que o travado entre Benjamin e Adorno⁷². O debate envolve questões sobre o impacto dos meios de comunicação de massa no conceito tradicional de arte, sobre a potencialidade emancipatória destes meios e sobre a relação entre indústria cultural e obra de arte autônoma. Para nós, interessa delinear o conceito de *obra de arte autêntica* em Adorno a partir do seu debate com Benjamin. Para este objetivo é que se volta o próximo tópico.

5. O debate entre Benjamin e Adorno

Como afirma Buck-Morss “a teoria crítica nunca constituiu uma filosofia articulada de maneira completa, que os membros do Instituto aplicaram de idêntico modo” (1981, P. 142). Não raro o *Instituto de Pesquisa Social* se caracterizou por acolher diferentes explicações sobre um mesmo fenômeno, como exemplo da divergência entre Pollock e Neumann em como conceituar o capitalismo que sucedeu o capitalismo liberal.

Nenhum debate entre os membros do *Instituto*, no entanto, alcançou maior visibilidade que aquele travado por Adorno e Benjamin acerca do fenômeno da cultura de massa. Tais autores elaboraram análises divergentes sobre o processo de declínio da arte burguesa. Enquanto Benjamin viu este processo como progressivo, pois libertava a arte da sua forma tradicional de existência (que ele denominou de aurática), Adorno, tal como expusemos em

⁷² O debate consiste principalmente em cartas de Adorno sobre ensaios que Benjamin submeteu para a revista do *Instituto de Pesquisa Social: Zeitschrift für Sozialforschung*. As diferenças teóricas emergem mais claramente na comparação entre o ensaio de Benjamin “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1935 e o ensaio de Adorno “O fetichismo na música e a regressão da audição”, escrito em 1938.

sua análise da indústria cultural, tendeu a interpretá-lo como perda da autonomia e liberdade na arte.

A percepção benjaminiana de uma transformação na obra de arte e da decadência da arte burguesa foi exposta pela primeira vez numa carta à Horkheimer. Nela, Benjamin (1935) *apud* Kothe (1978) afirma:

Desta vez trata-se de indicar o ponto preciso no presente, para o qual minha construção histórica vai orientar-se como ponto de convergência. Se o projeto do livro é o destino da arte no século XIX, este destino só tem algo a nos dizer porque está contido no tique-taque de um relógio, cuja marcação de hora mal chegou aos nossos ouvidos. Com isso quero dizer que, para nós, soou a hora do destino da arte: registrei seus sinais numa série de considerações provisórias intituladas “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (P. 33).

Para tornar a metáfora de Benjamin mais precisa, podemos afirmar que “o tique-taque do relógio” a que ele se refere representa não a morte da arte como um todo, mas de um tipo específico de arte que ele denominou de arte aurática (WOLIN, 1994, p. 187). Por sua vez, o instante de ruptura, “a hora do destino da arte”, alude à invenção da primeira técnica de reprodução da arte verdadeiramente revolucionária: a fotografia.

O artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que passaremos a nos referir de forma abreviada como “A obra de arte...”, Benjamin concentra-se na definição da arte tradicional como marcada pelo elemento da aura e analisa sua decadência no século XIX sob o efeito das novas tecnologias de reprodutibilidade da obra de arte.

Benjamin afirma que toda obra de arte é passível de ser reproduzida. Segundo ele (1969), a reprodutibilidade da arte se impôs ao longo da história de modo intermitente e paulatino. As primeiras formas de reprodução, dependentes da mão humana, foram aprimoradas pelos gregos que desenvolveram a fundição e a cunhagem de moedas. No século XVIII, com o surgimento da litografia, as imagens adentram ao cotidiano das pessoas, mas só no século XIX, com o advento da fotografia, a reprodução técnica atinge uma situação que torna impossível que a forma tradicional de arte permaneça intocada.

O que é inédito no caso da reprodução fotográfica das obras de arte é o fato de que, pela primeira vez, a reprodução adquire independência do original⁷³ ao mesmo tempo em que promove sua ubiqüidade. Esse processo marca o fim do que Benjamin conceituou como arte aurática. Por aura, ele entende a autenticidade, ou seja, tudo que uma obra de arte tem originalmente intransmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Substituindo o original (único) por uma pluralidade de cópias, a reprodução

⁷³ Segundo Benjamin (1969), a técnica pode levar a reprodução a situações onde o próprio original jamais seria encontrado.

mecânica destrói a base de produção de obras de arte auráticas: aquela singularidade no tempo e no espaço da qual elas dependem para reivindicar autenticidade (PALHARES, 2006, p. 188).

Benjamin vincula a aura de uma obra de arte à unicidade física, assim como a um aspecto “metafísico-teológico” (PALHARES, 2006). Neste sentido, a aura refere-se ao modo de existência tradicional das obras de arte como objetos de culto, ao fato de que historicamente elas estiveram vinculadas às funções religiosas e ritualísticas e mantiveram-se inacessíveis ao olhar do espectador, caracterizando-se, como objetos de culto⁷⁴.

De acordo com Benjamin (1969), a secularização, ou seja, a separação da obra de arte das funções mágico-religiosas, realizada na sociedade burguesa, trouxe um aumento das oportunidades de exposição da obra artística. Entretanto, os elementos de unicidade e distância, advindos da tradição, foram conservados na arte burguesa, na forma do culto secular ao belo ou ao gênio criador.

É somente no século XIX, devido ao aumento da intervenção de meios técnicos no processo de produção e recepção da obra, que a arte aurática começa seu verdadeiro processo de declínio. Quando produzida em massa, a originalidade de uma obra de arte torna-se matéria de indiferença, na medida em que cada obra é agora substituível. Como consequência, uma obra de arte torna-se incapaz de reivindicar respeito como objeto ritual ou de culto. De acordo com Benjamin, seu *valor de culto* é desvalorizado em favor do seu *valor de exibição*.

Benjamin (1969) destacou que as circunstâncias que haviam produzido o declínio da aura estavam relacionadas com os desejos das massas urbanas de aproximar as coisas no sentido espacial e humano. Ele correspondia assim a um processo de modificação na percepção com o advento da modernidade. Esta nova forma de perceber exigia a proximidade das coisas, bem como depreciava o caráter daquilo que é dado apenas uma vez.

Sua avaliação da passagem do *valor de culto* ao *valor de exibição* era bastante positiva, pois, segundo Benjamin (1969), este fato abria enormes potenciais, até agora inexplorados, para emprego político da arte. Tal passagem representa uma mudança qualitativa na definição da arte. O status da arte como um objeto de gozo e prazer estético cede lugar a sua função como instrumento de comunicação. A arte é despida de sua função ritualística e inserida numa outra forma de práxis: a política. Foi no cinema que Benjamin viu

⁷⁴ Como exemplo, Benjamin (1969) cita estátuas que eram acessíveis apenas aos sacerdotes reservadamente e as imagens de Madona que durante a maior parte do ano permaneciam cobertas e tornavam-se acessíveis ao olhar apenas em determinadas datas.

a possibilidade de realização desta nova função política na arte. Deste meio provém o modelo para elaboração do conceito de uma arte de massas emancipatória.

Em primeiro lugar, Benjamin (1969) destaca o cinema como potencializando um novo olhar em relação ao real. “Alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual, como no auditivo, o cinema acarretou, em conseqüência um aprofundamento da percepção” (P. 85). Para ele, haviam aspectos da realidade que somente a câmera, com seus cortes e recursos técnicos (ampliação, redução, câmera lenta) é capaz de reproduzir. Deste modo, o cinema enriquecia o campo da percepção humana, ampliando a consciência crítica da realidade⁷⁵.

Para Benjamin, enquanto a arte burguesa convidava a contemplação, a recepção do filme exigia do público uma postura ativa. Na pintura, a imagem estática convida o espectador a mergulhar e a se dissolver nela⁷⁶. Em contraposição a esta recepção óptico-contemplativa da pintura, ele coloca a recepção tátil e distraída do receptor de cinema (PALHARES, 2006, p. 190). Uma vez que no filme as imagens não se fixam, a associação de idéias é permanentemente interrompida. Através do uso do princípio da montagem, o filme transmite um efeito choque que o torna incompatível com a condição passiva e contemplativa de recepção característica da arte burguesa⁷⁷.

Ademais, considerado do ponto de vista da sua produção e recepção coletiva, o filme representa um assalto às condições solitárias e privadas de produção e recepção da arte autônoma burguesa. Enquanto o público da pintura e dos livros era o indivíduo solitário, o público da película era o coletivo. Neste sentido, o cinema apresentava um potencial de mobilização das massas que poderia ser utilizado para fins de emancipação.

Benjamin também estava atento ao fato de que esse potencial de mobilização podia ser utilizado para fins de dominação. Neste sentido, vale ressaltar que “A obra de arte...” foi escrito no momento de ascensão e consolidação do Fascismo na Alemanha. O fascismo usava os novos meios de comunicação de massa para a propagação de sua ideologia. Em resposta a utilização reacionária da recém-criada arte de massa, Benjamin propunha mobilizar as forças

⁷⁵ Benjamin estabelece uma comparação entre cinema e pintura, a partir das figuras do pintor e do filmador. Enquanto o primeiro, no ato de pintar conserva uma distância da realidade, o filmador penetrava no coração da realidade. “Para o homem hodierno, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, pois se ela atinge a esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento - o que se trata de exigência legítima de toda obra de arte - ela só consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, de modo mais intenso - no coração da realidade” (1969, p. 83).

⁷⁶ Para Benjamin, esta atitude concentrada do espectador diante da imagem possuía sempre o risco de se transformar numa atitude religiosa, numa recaída no mito e no ritual (PALHARES, 2006, p. 65).

⁷⁷ Além disso, a recepção do filme reconcilia os momentos de fruição e da diversão separados na recepção da arte burguesa.

da produção estética para fins políticos, pois só a politização da arte poderia reagir à estetização da política presente no fascismo.

Para Adorno (1998), Benjamin falhou em compreender que a estetização da política e a politização da estética eram na essência a mesma coisa; ambas implicavam uma ameaça à autonomia da arte. As concepções esboçadas por Benjamin em “A obra de arte...” batiam de frente com as idéias de padronização, pseudo-individualização e de mercadorização da arte formuladas por Adorno sobre a cultura de massa⁷⁸. Se Benjamin e Adorno concordavam que a arte burguesa foi modificada profundamente devido ao surgimento dos meios de reprodução tecnológica, eles chegavam a avaliações muito divergentes quanto ao significado social desta mudança.

Um importante ponto de discordância entre eles que deve ser ressaltado é que para Adorno o declínio da aura na arte não deve ser atribuído ao advento dos meios de sua reprodutibilidade técnica, mas sim a um desenvolvimento imanente à própria obra de arte autônoma. Para Adorno, esse desenvolvimento, entendido como o crescente domínio do artista sobre o seu material, era sim o fator responsável pelo despojamento da aura e de todos os atributos afirmativos na arte. Em uma carta⁷⁹ endereçada a Benjamin, na qual comenta o ensaio “A obra de arte...”, Adorno afirma:

Por mais dialético que seja seu trabalho, não o é para com a mesma obra de arte autônoma; não dá atenção ao fato elementar, e que minha própria experiência musical me mostra ser cada dia mais evidente, de que precisamente a mais extrema consequência no seguimento da legalidade tecnológica por parte da arte autônoma a transforma, e em vez de conduzi-la à tabuização e à fetichização a aproxima do estado de liberdade, do conscientemente fabricável, do fazê-la (1998, p. 134) [Tradução própria].

Mais a frente, Adorno assegura sua postura:

Entenda-me bem. Minha intenção não é salvar a autonomia da obra de arte como um local de reserva, e acredito com você que o momento aurático da obra de arte está a ponto de desaparecer; não só por causa da reprodutibilidade técnica, aliás, mas, fundamentalmente, por causa do cumprimento de sua própria lei formal ‘autônoma’. (1998, p. 135) [Tradução própria].

Adorno compreende que Benjamin menospreza o elemento técnico dentro da obra de arte ao mesmo tempo em que superestima as evoluções da técnica ocorridas fora dela. Para Adorno, enquanto na obra de arte, a técnica dizia respeito à organização imanente da coisa, à sua lógica interna, na indústria cultural a técnica correspondia à distribuição e reprodução mecânica, permanecendo, pois, externa ao objeto (1972, p. 290). Era o desenvolvimento

⁷⁸ Sobre isso ver o terceiro capítulo deste trabalho.

⁷⁹ Londres, 18.3.1936 *in* Correspondência (1928-1940): Theodor Adorno y Walter Benjamin. Para uma análise de cunho biográfico e do contexto histórico das trocas destas cartas entre Adorno e Benjamin ver Buck-Morss (1981).

técnico imanente a obra, e não o exterior a ela, que despojava a arte de seus elementos auráticos.

De acordo com Adorno, na sua análise sobre a reproduzibilidade faltou a Benjamin proceder de maneira mais dialética. Um déficit de dialética era visto por Adorno primeiramente no nivelamento feito por Benjamin de todas as obras de arte autônomas como anti-revolucionárias. Em oposição a isso, Adorno chama atenção para o fato de que em determinadas obras autônomas, tais como as obras de Schoenberg e Kafka, o caráter afirmativo da arte e o semblante de reconciliação projetado pela aura vinham sendo fortemente rejeitados em favor de uma estética fragmentária e dissonante, cujo significado era o de uma forte crítica social (WOLIN, 1994, p. 192). Essas obras autônomas também confrontavam a recepção contemplativa, característica da arte burguesa, que Benjamin viu unicamente como um atributo do cinema⁸⁰.

Adorno entendia que determinadas obras de arte autônomas vinham se configurando como uma negação radical do ilusionismo e esteticismo da ‘arte da arte pela arte’ do século dezenove. Tais obras renunciavam a noção de uma obra de arte fechada e orgânica, ao mesmo tempo em que davam cada vez mais espaço para aspectos fragmentários e dissonantes na arte (WOLIN, 1994). Assim, na contraposição entre arte com aura e arte reproduzida tecnicamente, Adorno buscava não confundir arte aurática e obra de arte autônoma. Para esta, a possibilidade de destruição da aura se apresentava como uma tendência interna de desenvolvimento.

Em segundo lugar, configurando um segundo déficit de dialética, Adorno entendia que Benjamin tinha superestimado o papel emancipador dos meios de reproduzibilidade técnica. Segundo Adorno (1989), tanto as qualidades revolucionárias que Benjamin atribuiu ao cinema, como o potencial para a consciência da classe que ele conferiu as suas audiências, entrava em forte contradição com as atuais condições históricas.

Em sua análise da indústria cultural, Adorno apontou que seus veículos, sobretudo o filme, tendiam a levar mais a uma atrofia da imaginação e da capacidade crítica do espectador do que ao enriquecimento da percepção da realidade, como propunha Benjamin. Em clara oposição a este, Adorno faz a seguinte afirmação sobre o papel do filme:

Ultrapassando de longe o teatro das ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica, permanecendo, no entanto, livre

⁸⁰ “Sem dúvida, Kafka não desperta a faculdade de desejar. Mas, a angústia do real” (ADORNO, 1970, p. 24). A música de Schoenberg também exigia novos hábitos de audição, mais condizentes com uma postura ativa do ouvinte do que contemplativa.

de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ela para se identificar imediatamente com a realidade (1985, p. 119).

É importante considerar que Adorno não atribuía este efeito manipulador aos meios de comunicação em si. Contradizendo a interpretação de alguns autores, segundo a qual o texto sobre a indústria cultural fecha as possibilidades de um uso emancipador destes meios⁸¹, ele afirma, neste mesmo texto, que:

Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém não deve ser atribuído a uma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual (1985: 100).

Adorno reconhece a possibilidade de um uso emancipador dos meios de comunicação de massa, como podemos vislumbrar no texto “Educação após Auschwitz”. Neste, ele afirma que a televisão poderia servir ao propósito de levar educação ao campo, de modo a diminuir a diferença nos padrões educacionais entre o campo e a cidade. Ademais, a participação ativa de Adorno nos anos 1960 em programas de televisão e rádio, serve como exemplo de que ele não descartou de forma alguma a função esclarecedora e pedagógica que poderiam ter os meios de comunicação de massa.

Em suma, não é que Adorno rejeitasse o relato de Benjamin do declínio da aura na arte, pelo contrário, ele está completamente de acordo com o efeito de estilização da tradição que o fenômeno da reprodutibilidade técnica acarretou no domínio da produção artística (WOLIN, 1994). No entanto, Adorno compreende que em vários aspectos o argumento de Benjamin se apresenta como unilateral.

Desta maneira, dialetizar os argumentos benjaminianos significaria fornecer o que Adorno considerava como seus momentos ausentes. No caso da arte mecanicamente reproduzida, o que faltava na análise de Benjamin é o momento da negatividade. Ou seja, a consideração de que tal arte com muita facilidade se presta a fins de manipulação, não emancipatórios. Como Adorno demonstrou em suas análises sobre a indústria cultural, os meios desta indústria se prestavam mais para a integração dos indivíduos dentro do quadro das relações sociais existentes, do que para o esclarecimento político⁸². Já no caso da arte autônoma, é o momento positivo que está ausente na análise de Benjamin, qual seja: o de que

⁸¹ Como exemplo desta postura, cito uma passagem presente em Gatti (2008, p. 73): “Ao identificar a dependência entre o desenvolvimento técnico necessário a essas mídias e o poder do capital, a reflexão sobre a indústria cultural não se limitava a reconhecer a incorporação dessas mídias a um sistema de dominação destinado a neutralizar o exercício crítico autônomo dos indivíduos, incorporando-os à ideologia do sistema, afirmava também a impossibilidade de um uso emancipador delas”.

⁸² Lembremos do título do capítulo sobre a indústria cultural na DE: “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”.

obras autônomas sofrem um processo de auto-racionalização, por meio do qual minam seus atributos auráticos (WOLIN, 1994, p. 194).

Neste sentido, o ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição” é comumente entendido como uma resposta ao ensaio de Benjamin “A obra de arte...”. Muito próximo ao argumento principal do ensaio de Benjamin, “O fetichismo na música e a regressão da audição” também afirma a tese de que a arte burguesa havia declinado, mas difere, contudo, quanto às implicações desse declínio (BUCK-MORSS, 1981). Tal ensaio, escrito antes da *DE* antecipa muitas formulações desenvolvidas no capítulo deste livro sobre a indústria cultural. Como tais formulações foram discutidas no capítulo anterior, não nos alongaremos em sua exposição.

Basta enfatizar que neste ensaio, Adorno (1983) analisou dois fenômenos interligados: os lados objetivos e subjetivos do mesmo processo, a saber: *o fetichismo da música*, ou seja, sua submissão à característica de mercadoria, e a *regressão da audição*, isto é, a perda da capacidade de um conhecimento/fruição consciente do produto artístico.

A mercadorização da música, sua transformação de valor de uso em valor de troca, tinha como processo correlato a abolição do sujeito tradicional da experiência estética. Como afirma Zuidervaart (1991, p. 30), o ensaio reitera a percepção de Adorno de que mais que agentes de uma emancipação coletiva, os novos meios técnicos, como o rádio e o filme atuavam como um novo cimento social no capitalismo tardio.

Buscaremos a partir de agora delinear o conceito de “obra de arte autêntica” em Adorno que surge nas entrelinhas do seu debate com Benjamin. Propomos conceituá-la como primeiramente como “obra de arte desaturizada e autônoma”, a fim de enfatizar o fato de que certas obras de arte perderam seus atributos auráticos e afirmativos (para Benjamin a partir dos meios de reprodução técnica e para Adorno devido a um desenvolvimento imanente) enquanto persistiram como obras de arte autônomas. No pensamento de Adorno essa autonomia se configura em duas frentes: tanto na insubordinação da arte à função de divertimento exigida pela indústria cultural, quanto na insubordinação da arte a fins políticos, sejam estes considerados como retrógrados (função da arte no fascismo) ou progressivos (arte aliada à causa do proletariado).

A crítica da indústria cultural elaborada por Adorno guarda o momento positivo que ele entendeu estar ausente na análise de Benjamin. Apesar do advento da indústria cultural, Adorno reconhece a permanência de obras de arte autônomas. Elas permanecem autônomas quando negam a finalidade mercantil imposta pela indústria cultural e seguem sua própria lei de movimento.

Tais obras criticam a realidade simplesmente por existir. Na ausência de uma funcionalidade social imediata, pois “tanto quanto as obras de arte predizem uma função social, é a sua ausência de função” (ADORNO, 1970, p. 254). As obras de arte autônomas representam um desafio à razão instrumental que busca atribuir a todas as esferas sociais, inclusive aos seres humanos, uma função na autoconservação do sistema vigente.

As leis particulares que determinam o movimento da obra de arte autônoma, a exemplo do enfrentamento dos problemas colocados pelo material artístico, anulam a lei do princípio de troca e do equivalente geral, que articulam a totalidade social sob o capitalismo. Este é um importante sentido em que a arte pode atuar pela emancipação, pois em sua exigência de autonomia, ela critica o imperativo da funcionalidade presente na sociedade capitalista:

É como se elas (as obras de arte) dissessem que nem tudo no mundo vale na medida em que se conforma a uma função preestabelecida. Ela parece nos dizer que seu significado pode ser construído a partir dela mesma, na singularidade da experiência de sua contemplação, sem que precisemos colocá-la como meio para outro tipo de prazer (FREITAS, 2008, p. 25).

Neste aspecto, Adorno resgata a ponta crítica da concepção kantiana da experiência estética como contemplação desinteressada. A arte exerce uma função crítica e emancipatória na medida em que abala o princípio de autoconservação do *eu* tornado o imperativo do esclarecimento ocidental (GÓMEZ, 1988, p. 95). Neste sentido, o que em Benjamin aparece como regressivo: a postura contemplativa requerida pela arte burguesa, em Adorno, remete ao procedimento mimético de entregar-se ao outro, rompendo por um momento os limites estreitos da subjetividade.

No terceiro capítulo buscamos conceituar a sociedade administrada como uma formação social que se caracteriza pela propriedade de neutralizar as esferas críticas presentes na sociedade, dentre estas destacamos as forças produtivas, a família, a cultura e a individualidade como os tópicos que receberam atenção considerável da Teoria Crítica. Em meio a esta conjuntura de neutralização, na qual as possibilidades de mudança estrutural da sociedade e de transcendência do mundo configurado estavam ficando mais e mais remotas, temos uma esfera que ainda atua criticamente na sociedade: a obra de arte autônoma e desaturizada.

A consideração dessa esfera de liberdade serve, assim, para reconsiderarmos a crítica de que Adorno teria superestimado a homogeneidade interna da sociedade de capitalismo avançado⁸³. Não devemos perder de vista que, para ele, essa sociedade não consistia em uma

⁸³ Para uma análise desta crítica ver Honneth (1999) e Benhabib (1996).

totalidade harmônica, mas contraditória. Uma contradição que foi objeto de atenção essencial em seu pensamento era a que via existir entre a arte autônoma e a sociedade. Deste modo, Adorno na primeira página da *Teoria Estética* se encontra a seguinte afirmação: “a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto” (ADORNO, 1970, p. 11).

Seria o potencial de emancipação da arte o fato de ela atuar como um tipo de “reserva” na sociedade, livre das malhas da racionalidade instrumental?

O próprio Adorno responde a esta questão na carta a Benjamin quando afirma que sua intenção “não é por a salvo a autonomia da obra de arte como uma sorte de reserva”. Como afirma Gómez, a teorização sobre este momento transcendente da arte em respeito à organização social capitalista cairia em ingenuidade, se não fosse considerada o fator da neutralização, que como Adorno afirma na Teoria Estética, também acomete a obra de arte autônoma. Ao recusar e a se isolar cada vez mais da existência social, a arte autônoma apresenta-se também como veículo da ideologia, na medida em que deixa intacta a sociedade que critica (1970, p. 254).

Na sua resposta a Benjamin, Adorno faz referência ao fato de que determinadas obras de arte se desfizeram progressivamente de suas características afirmativas (harmonia, fechamento, belo) ao mesmo tempo em que eram marcadas pelos aspectos dissonantes que para ele tinham uma função de crítica social. Para exemplificar isto, Adorno cita artistas como Schoenberg e Kafka. Poderíamos nos questionar por que Adorno não cita Beethoven, compositor que, como relatam as biografias, ele tanto admirava.

Para entendermos o que artistas como Schoenberg e Kafka representam no pensamento de Adorno é necessário acrescentar mais um adjetivo a nosso conceito de obra de arte autônoma e desaturizada, trata-se do termo *autêntico*. Ficamos assim com a idéia de uma obra de arte *desaturizada, autônoma e autêntica*. O elemento autêntico contém os de desaturização e de autonomia. De modo que, quando falamos em arte autêntica estes dois últimos elementos devem ser tidos como pressupostos. Enquanto que para Adorno toda obra de arte autêntica é também autônoma, nem toda obra de arte autônoma é autêntica⁸⁴.

De acordo com nossa exposição no primeiro capítulo, vimos que Adorno concebe a arte como fisionomia social. A obra de arte é capaz de atrair para dentro dela as contradições que marcam uma sociedade em um determinado momento histórico. Tais contradições estão

⁸⁴ A diferenciação dentro das obras de arte autônomas entre autênticas e inautênticas será investigada no próximo capítulo.

mediadas no material com que o artista trabalha. Por isso, para Adorno ao lidar com os problemas e exigências do material, o artista estava ao mesmo tempo lidando com os problemas da própria sociedade. A estrutura socioeconômica da sociedade mediatizava toda a produção do espírito e, portanto, se expressava dentro dos artefatos culturais frequentemente em contradição com a intenção subjetiva do artista.

Com base no diagnóstico da sociedade administrada delineado no terceiro capítulo, podemos afirmar que a contradição essencial desta sociedade se dá entre o universal e o particular, entre a sociedade e o indivíduo. Por todos os lados o que a sociedade administrada parece ameaçar é a permanência do indivíduo e de uma subjetividade crítica. Nessa conjuntura, a obra de arte autêntica é, para Adorno, aquela que alcança expressar esse estado de coisas. Por isso, a linguagem da arte no mundo moderno torna-se para ele “linguagem do sofrimento” e da opressão sofrida pelo indivíduo.

Repudiando as idéias de fechamento e totalidade, e sendo cada vez mais marcadas pela dissonância, as obras de arte autênticas levantam-se como testamentos vivos do presente estado de não identidade na sociedade presente. Do fato de que razão e realidade ainda não coincidem (WOLIN, 1994, p. 192).

Esta noção de obra de arte autêntica está fortemente ligada à experiência de Adorno da arte moderna, não como um todo, mas de certas tendências, ou ainda, de artistas modernos específicos, como Kafka, Beckett e Schoenberg. A partir de uma abordagem internalista da arte moderna Adorno desvela nesta arte um significado fortemente crítico. Como afirma Gómez (1998, p. 93), Adorno busca abrir o caráter monadológico da arte moderna ao seu exterior, à sociedade, através da mediação concreta entre o proceder técnico imanente desta arte e a sociedade.

Através desta abordagem internalista da arte moderna, Adorno buscou dar uma resposta crítica àquele pensador que tinha considerado esta arte como subjetivista e irracionalista. Diferentemente de Lukács, é para a arte moderna que Adorno se volta a fim de encontrar conteúdo crítico e potencial emancipatório na arte.

5. Adorno contra Lukács: em defesa da arte moderna

A concepção de Adorno sobre a arte moderna só pode ser compreendida a luz do princípio fundamental de sua sociologia da arte, de acordo com o qual “os antagonismos não

resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas iminentes da sua forma” (ADORNO, 1970, p. 16). A partir desta concepção, Adorno alcança uma compreensão da arte moderna muito diferente da que encontramos em Lukács. Adorno não incorre na rejeição dos processos de abstração e fragmentação concretizados nesta arte, mas tenta ver o seu surgimento como conectado aos desdobramentos da sociedade do capitalismo tardio. Segundo ele,

A arte nova é tão abstrata como as relações dos homens se tornaram em verdade. As categorias do realismo e do simbolismo encontram-se igualmente fora de curso. Porque a proscrição da realidade exterior quanto aos sujeitos e às suas formas de reação se tornou absoluta é que a arte pode opor-se-lhe unicamente tornando-se semelhante a ela (1970, p. 44).

No ensaio “Reconciliación Extorsionada” (2009), Adorno comenta a concepção de Lukács sobre a arte moderna e argumenta que a forma bastante estreita com que este autor compreende o vínculo entre a arte e a realidade (a teoria do reflexo) levou-o a avaliar de forma condenável a arte moderna. Lukács não compreendeu as metamorfoses muitas vezes radicais as quais a arte submete a realidade. Adorno concebe a arte como interiorização das forças sociais, mas não sem que haja uma mudança qualitativa destas forças. Para ele, a arte “contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei” (1970, p. 289).

Todos os elementos do social contidos na arte passam por um trabalho de mediação no interior da obra artística. Desse modo, nada de exterior adentra na arte sem que seja totalmente modificado segundo a lei artística. Se há interiorização das forças sociais, tal interiorização não se dá sem uma mudança qualitativa, que, segundo Adorno, se processa devido à forma:

A forma age como um ímã que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto de sua existência extra – estética, e só assim eles podem assenhorar-se da sua essência extra-estética. Inversamente na práxis da indústria cultural, o respeito servil perante os pormenores empíricos, a aparência sem falha da fidelidade fotográfica alia-se apenas com tanto maior êxito à manipulação ideológica, mediante a utilização desses elementos (1970: 254).

Para Schwarz (2009), Adorno desenvolve uma teoria da sociedade contemporânea que leva a sério o que a arte conta sobre ela. Do ponto de vista do crítico, a questão é como reconhecer o mundo na obra de arte. Isso, contudo, não é uma coisa óbvia para a crítica de arte. Para muitos críticos da arte, ela não deve se referir ao mundo, mas sim a um outro espaço, imaginário, descomprometido com o mundo.

Schwarz situa a abordagem de Adorno no debate entre *conteudistas* e *formalistas* para demonstrar como sua abordagem não se reduz a nenhuma destas. Para os conteudistas, a arte

não diz nada além do que dizem os seus conteúdos que já estavam no mundo antes da arte os organizar. Nesta perspectiva, a arte é de certo modo supérflua, pois consiste numa ilustração daquilo que já sabemos no mundo. Já a crítica formalista reconhece a presença decisiva da forma na arte. Ela assinala a cegueira do conteudismo por demonstrar que a forma é central. Contudo, ela tem esse ganho ao preço de cortar a referência, porque, segundo ela, a forma artística nos eleva para fora da história, não tendo ligação com o mundo.

Já a postura de Adorno, seria a do formalista que não corta a referência. Para ele, a forma é história sedimentada. Na arte, a forma prima de maneira absoluta, mas a forma é histórica e tem referência. “O trabalho do crítico consiste em decifrar a forma e, ao decifrar a forma ele está decifrando aspectos decisivos do mundo histórico” (SCHWARZ, 2009, p. 173).

Um interessante caminho para confrontar as análises de Lukács e Adorno sobre a arte moderna é seguir o apontamento de Witkin (1998), segundo o qual a obra de Beethoven possui a mesma centralidade na sociologia da música de Adorno que os romances de Balzac têm na sociologia da literatura de Lukács.

Beethoven e Balzac possuem o fato comum de que foi o mesmo período sócio-histórico, o da ascensão da sociedade burguesa, que serviu de contexto para a criação de suas obras. A profunda relação da obra destes artistas com a sociedade que lhes serviu de berço, fez Engels (1953) certa vez afirmar, sobre Balzac, que aprendeu “mais com sua história completa da sociedade francesa, até mesmo em detalhes econômicos, do que com todos os historiadores, economistas e estatísticos professos do período” (apud JAMESON, 1985, p. 17).

Para Jameson (1985), o que Engels aprendeu do conteúdo, o crítico marxista deve ser capaz de mostrar em funcionamento dentro da própria forma. Nesse sentido, podemos questionar que afinidades Adorno e Lukács descobrem entre as obras destes artistas e a emergente sociedade burguesa?

À primeira vista os textos de romances podem parecer mais suscetíveis de uma análise sociológica do que composições musicais. Contudo, para Adorno estas últimas podem se configurar como relatos fiéis de determinados processos sócio-históricos. Em seu trabalho sobre a sociologia da música de Adorno, Witkin (1998) nos ajuda a esclarecer a partir de quais procedimentos Adorno reconhece a sociedade na *forma* musical.

Segundo Witkin (1998, p. 14-15), na sociologia da música de Adorno, os elementos, relações e eventos dentro da obra musical, assim como o drama de seu desenvolvimento possuem uma contraparte na sociedade. As unidades, os elementos e os motivos da música são identificados com os indivíduos que formam uma sociedade, enquanto que esta última

corresponde à totalidade que constitui a composição. Para Witkin (1998, p. 30) [Tradução própria]:

Quando Adorno analisa uma peça de música, ele identifica o particular, “o particular sensório”, o elemento, com o indivíduo ou o sujeito, e a forma total da composição com a sociedade como uma coletividade e como uma força objetiva e constrangedora. Relações entre parte e todo dentro de uma composição, assim, desempenham um papel central nas análises musicais de Adorno, e a própria música é vista como capaz, em suas relações internas, - suas relações estruturais - de refletir verdadeiramente a condição humana do indivíduo na sociedade.

Neste sentido, da mesma forma que podemos conceber os indivíduos como espontâneos e a sociedade como força externa e objetiva que organiza as suas ações de fora, o mesmo contraste entre uma subjetividade expressiva e um poder externo e racional pode ser identificado na esfera da música. Em Adorno, os conceitos de *mimesis* e de *construção* referem-se à dinâmica destas relações entre a parte e o todo na obra de arte e elucidam, respectivamente, o impulso expressivo, lúdico e imaginativo e o processo pelo qual elementos sensuais são estruturados de fora (WITKIN, 1998, p. 14-15).

Na análise de Adorno, uma composição da tradição clássica européia, como a sinfonia de Beethoven, é vista como desenvolvimento a partir de elementos simples (motivos) através de um processo que envolve repetição, variação e justaposição de tais motivos. Esse processo de desenvolvimento parece prosseguir espontaneamente e livremente como se fosse determinado imanentemente de baixo, ou seja, a composição surge como resultado do livre movimento dos elementos (WITKIN, 1998, p. 30).

Deste modo, Adorno enxerga a existência de duas possibilidades no que concerne à organização do material musical. Este pode ser totalmente construído de cima, assim ele concebe a música pré-clássica, ou espontaneamente e expressivamente ordenado de baixo, assim ele compreende a música de Beethoven.

Para Adorno, a obra deste compositor (no período intermediário de suas composições) representa o momento em que a conciliação entre liberdade individual e constrangimento coletivo foi alcançada na arte (WITKIN, 1998, p. 30). Por sua vez, a possibilidade de tal conciliação está intimamente ligada aos processos sociais característicos de uma determinada fase da sociedade burguesa que é a da sua constituição.

Na constituição desta sociedade, é uma necessidade que a liberdade individual e coação social estejam de alguma forma harmonizados, que a ordem social construída através da cooperação entre os produtores burgueses possa fornecer, por sua vez, os meios de realizar e preencher os projetos individuais destes produtores. Deste modo, para a constituição da sociedade burguesa, a reconciliação entre liberdade individual e coação coletiva, indivíduo e

sociedade, sujeito e objeto, parte e todo não é meramente ideologia, mas condição de sua própria realização. Até certo ponto, tal sociedade deve alcançar uma acomodação entre tais pólos, algum grau de equilíbrio, ainda que tenso e imperfeito (WITKIN, 1998, p. 34).

Nessa perspectiva, Adorno vai identificar uma correspondência entre os processos sociais característicos da formação da sociedade burguesa e as composições de Beethoven. Uma correspondência que se estabelece mais no domínio da *forma* que no do conteúdo. Para Adorno:

O que a música reflete são as tendências e contradições da sociedade burguesa como um todo. Na grande música tradicional, a idéia da unidade dinâmica, da totalidade, não era outra senão a da própria sociedade. Nela estão, indistintos, o reflexo do processo social – o processo produtivo no final das contas – e a utopia de uma solidária ‘associação de homens livres’ (1983, p. 265).

Neste sentido, ele interpretava a emancipação dos “sujeitos” musicais dentro das composições do segundo período de Beethoven como expressões das aspirações revolucionárias da burguesia no momento em que pareciam mais capazes de uma realização concreta. Aqui mais que em qualquer outro momento da história da música o sujeito existe livremente dentro de uma totalidade objetiva completamente sensível às suas ações. Ao mesmo tempo todo o detalhe obtinha seu verdadeiro significado somente em relação ao seu contexto (LUNN, 1986, p. 296).

De acordo com Lunn (1986), não é que para Adorno, a obra de Beethoven “refletisse” diretamente a realidade social. Ela expressava as aspirações históricas da auto-afirmação individual dentro de uma sociedade livre e igualitária que havia animado a burguesia. O interesse de Adorno é, pois, compreender como momentos da estrutura social, posições, ideologias, podem ser identificados nas próprias obras de arte, na sua estrutura interna (mediação). Desta forma, a harmonia entre os elementos subjetivos e objetivos na obra de Beethoven, está intimamente vinculada ao seu contexto social.

Lukács também concebe as dinâmicas entre parte e todo como fundamentais na forma do romance realista. O conflito entre o personagem do romance e o meio social em que está inserido, como a busca de uma reconciliação final são os elementos chaves do romance realista. O mundo dos romances de Balzac é aquele no qual uma identidade entre parte e todo é procurada e no qual a sociedade aparece como se desenvolvendo das ações e projetos de seus membros, enquanto tais ações pressupõem uma ordem social que possibilitem sua emergência (WITKIN, 1998).

Lukács concebeu a cultura literária realista de princípios do século XIX como um modelo para a literatura do século XX. Já Adorno entendia que a música de Beethoven era

historicamente irrecuperável. De acordo com Adorno, já nas últimas composições de Beethoven é possível perceber que a promessa entre liberdade individual e totalidade social estava sendo ameaçada pela configuração de um todo social repressivo (LUNN, 1986). A música modernista não pode ignorar essa força repressiva. Se ela pretende ter valor de verdade, deve tomar tal força dentro dela mesma. Esta é a tarefa das autênticas obras de arte modernistas desde o estilo tardio de Beethoven (WITKIN, 1998). Segundo Lunn,

Ao deixar de harmonizar o sujeito e o objeto, ao destruir a harmonia clássica, o velho Beethoven (e Schoenberg, seu seguidor) é um êxito cognitivo: tanto Beethoven como Schoenberg protestam contra a repressão do sujeito expressivo revelando como este se aliena nos objetos que o controlam (1986, p. 297).

Apesar do fato de Beethoven ser tão importante na sociologia da música de Adorno, como o era Balzac para a sociologia da literatura de Lukács, Adorno não prescreveu a obra daquele compositor como medida do progresso musical do século XX (WITKIN, 1998:46). Ele buscou compreender o que as obras de arte modernas diziam sobre a sociedade de capitalismo tardio.

Paradoxalmente, a percepção da relação entre a *forma* da obra e a história foi uma das mais importantes contribuições de Lukács ao pensamento de Adorno. Na *Teoria do Romance*, Lukács havia demonstrado que a *forma* literária não era um princípio ordenador subjetivo, atemporal e abstrato, mas um reflexo de condições sociais objetivas⁸⁵ (BUCK-MORSS, 1981: 103). Mantendo-se fiel ao princípio de que as contradições do processo histórico se incorporam na *forma* da obra, Adorno buscará entender o que posteriores desdobramentos da sociedade burguesa acarretaram para a produção artística.

Dentre estes desdobramentos está o anúncio do fim da antinomia entre indivíduo e sociedade, não através de um equilíbrio entre eles, mas por meio de uma penetração dos limites do individual, que ameaçam liquidar o indivíduo e sua expressão (WITKIN, 1998). Nessa conjuntura o alcance de uma harmonia entre os elementos subjetivos e objetivos na arte passa a ser tido, por Adorno, como cada vez mais problemático.

No que diz respeito à música moderna, por exemplo, Adorno (2002) constatou como a expressão da preponderância do *todo* sobre o *particular* na sociedade administrada, a tendência de um excesso da força externa e do poder racionalizante sobre a subjetividade e a expressão, uma preponderância da *construção* sobre *mimesis*. De acordo com Jameson (1985, p. 34) a repetida caracterização, feita por Adorno, do sistema dodecafônico de Schoenberg

⁸⁵ Neste sentido, para Lukács a epopéia era a forma característica de sociedades marcadas pela unidade entre o indivíduo e o coletivo e o romance era a forma peculiar às sociedades na qual uma cisão entre o indivíduo e a coletividade tinha sido operada.

como “total” deliberadamente ressalta a relação entre essa obra e o mundo totalitário do qual ela surge⁸⁶. O impulso em direção a uma organização total da obra que encontramos naquele sistema dodecafônico na arte está fortemente ligado a uma tendência objetiva na estrutura sócio-econômica do próprio mundo moderno.

Como afirma Witkin (2003), uma homologia entre a formação social e a formação estética das obras de arte está presente em todos os escritos de Adorno sobre a cultura. Deste modo, objetificação e racionalização na sociedade têm sua contraparte na completa racionalização e objetivação da arte moderna. Há um link direto entre o desenvolvimento das relações sociais na sociedade, junto com o desenvolvimento das forças técnicas de produção, e o processo formativo e composicional das obras, ou seja, o desenvolvimento técnico da obra de arte. “A formação social aparece em células internas de uma obra de arte, especialmente em suas relações parte e todo, não como algo misteriosamente paralelo, mas como processo completamente mediado” (WITKIN, 2003, p. 86) [tradução própria].

Em um momento histórico de totalitarismo, a arte é vista como capaz de refletir e denunciar através de suas relações internas a verdadeira condição do indivíduo na sociedade. Para Adorno (1970), uma expressão do aniquilamento do sujeito na modernidade, é o que alcança os trabalhos mais autênticos do modernismo. Nessa expressão reside o seu potencial crítico e emancipatório. De acordo com Witkin (1998, p. 4) [tradução própria]:

Foi nesta disjunção entre o indivíduo e a sociedade que o confronta como uma força externa, junto com a fraqueza do primeiro e a dominação esmagadora da última, que Adorno viu a crise da modernidade. A reprodução desta disjunção [...] nas células do interior das obras de arte e da música foi vista por Adorno como sendo a medida real do seu valor de verdade.

Deste modo, poderíamos conceituar a noção de obra de arte autêntica em Adorno como sendo aquela que, segundo suas próprias palavras, “não reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente a idéia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima [...] as contradições” (ADORNO, 1998, p. 23). A realidade não reconciliada não tolera na arte nenhuma reconciliação, de modo que o valor de verdade da arte “não se mede com que sorte ela escapa desta antinomia, mas em como a assume” (ADORNO, 2009, p. 280) [tradução própria].

Adorno reconhece um mérito na análise de Lukács, qual seja: ter concebido a obra de arte como uma forma de conhecimento, negando-se assim a identificá-la com o domínio do irracionalismo. Contudo, para Adorno, Lukács não compreendeu que somente negando as

⁸⁶ A análise de Adorno sobre o sistema dodecafônico de Schoenberg será analisada detalhadamente no próximo capítulo deste trabalho.

idéias de fechamento e totalidade, a obra de arte autêntica poderia denunciar o estado irreconciliado característico da sociedade de capitalismo tardio, daí sua avaliação negativa da arte moderna. Na compreensão de Adorno, faltou a Lukács perceber que “a arte não conhece a realidade reproduzindo-a de maneira fotográfica ou perspectivista, mas expressando, em virtude de sua constituição autônoma, o velado pela forma empírica da realidade” (ADORNO, 2009, p. 255).

Neste sentido, Adorno não entende as obras de arte como réplicas da vida empírica, mas como a sua “contra-imagem”, ou seja, como a manifestação do que a vida empírica nega e escamoteia sob a fachada do mundo harmônico, em grande parte propagada pela indústria cultural. Nesse sentido, Adorno concebe as certas obras modernas como genuinamente realistas, na medida em que fornecem um “conhecimento negativo” da realidade socio-histórica.

Da mesma forma que Adorno subverte o argumento de Lukács, afirmando as obras de arte modernas como verdadeiramente realistas, ele também afirma que é nestas obras, claramente desvinculadas de qualquer intenção política, que temos os verdadeiros exemplos de uma arte crítica, com potencial socialmente explosivo. No ensaio “Engajamento”, Adorno afirma que “não estão em época as obras de arte políticas, mas a política imiscuiu-se nas autônomas, e mais amplamente onde se mostram politicamente mortas” (ADORNO, 1965, p. 71).

Refletindo neste mesmo ensaio sobre oposição, corrente nos debates estéticos entre os autores marxistas, entre “arte pela arte” e arte engajada, Adorno não deixa de denunciar que esta contraposição é ela mesma o resultado de um modo de pensamento por oposições fomentado pela indústria cultural. Para Adorno (1991, p.52), “cada uma das duas alternativas, nega, ao negar a outra também a si própria”, a arte engajada porque como arte que é necessariamente distinta da realidade, procura abolir essa distinção, e a “arte pela arte” porque nega a inevitável relação que toda a arte possui com a realidade.

Para Adorno, só negando as exigências de uma sociabilidade imediata, inclusive as da politização, é que a arte poderia alcançar um conteúdo social e crítico. Deste modo, a crítica à arte engajada por parte de Adorno contrasta com os esforços de Benjamin de politizar a arte. No ensaio “O autor como produtor” (1994), Benjamin defendeu que a qualidade estética e a qualidade política deviam andar juntas na obra de arte. O teatro de Brecht figura como o principal exemplo para esta noção benjaminiana. Tal teatro é avaliado, por ele, como possuindo qualidade artística, uma vez que se utiliza de procedimentos técnicos avançados,

tais como a montagem, e, ao mesmo tempo, como sendo politicamente correto, pois consegue canalizar a audiência em direção à consciência política e à ação.

Já Adorno considerava que as obras de Brecht eram fundamentalmente deficientes, tanto no plano estético como no plano político, por efeito de um didatismo político instrumentalizado e de uma apresentação demasiado simplificada das realidades efetivas do mundo contemporâneo (LUNN, 1986, p. 312).

Na perspectiva de Adorno, só mais além de toda comunicação e intenção política poderia a arte alcançar seu grau máximo de compromisso com a condição dos indivíduos na sociedade do capitalismo tardio. Apenas renunciando a transmissão confiada de um sentido e de um consolo que já não podiam ser encontradas na totalidade social, a arte poderia livrar-se de contribuir com manutenção da sociedade existente. O teatro de Beckett, a prosa de Kafka e a música de Schoenberg são neste sentido os lugares prediletos da obra adorniana. Enquanto linguagem do sofrimento, a arte se torna conhecimento da realidade social de uma forma muito mais rigorosa que na concepção usual da arte comprometida (GÓMEZ, 1998).

Socialmente decisivo nas obras de arte é o que, a partir do conteúdo se exprime nas suas estruturas formais. Kafka, em cuja obra o capitalismo monopolista só de longe aparece, codifica com maior fidelidade e força no refugio do mundo administrado o que acontece aos homens colocados sob o sortilégio total da sociedade do que os romances acerca da corrupção dos trusts industriais (ADORNO, 1970, p. 258).

A idéia de que arte deveria ser um meio de instrução política era compartilhada pelos principais autores envolvidos no *debate sobre o expressionismo*. Lukács, Bloch e Brecht divergiam em torno da definição de que tipo de arte satisfazia essa exigência. Em oposição a esses autores, Adorno nunca aceitou que o critério para se julgar a validade de uma obra de arte fosse o de seu efeito político na audiência. Para ele, os artistas mais inovadores tecnicamente estavam muitas vezes distanciados do público, não eram compreendidos nem pela burguesia e nem pelo proletariado (BUCK-MORSS, 1981). A tendência que se manifestava no capitalismo tardio era a de que, as obras mais autênticas, ou seja, aquelas que revelavam as contradições sociais da sua época ficassem disprovidas de público e fossem impelidas ao completo isolamento⁸⁷.

O debate sobre o expressionismo é um *locus* privilegiado a partir do qual podem ser delineadas as principais contribuições do marxismo para o estudo dos fenômenos culturais e

⁸⁷ Foi o que Adorno (2002) constatou no que diz respeito à nova música. Segundo ele, a partir de meados do século XIX, a nova música divorciou-se completamente do consumo, na medida em que a coerência de seu desenvolvimento passou a entrar em contradição com as necessidades do mercado, bem como com o que satisfazia a audição “regredida” do público. Diante destes dois fatores: o poder de veto dos mecanismos de distribuição e a predisposição dos ouvintes, a nova música estava sendo impelida para um isolamento cada vez maior.

artísticos na sociedade. Uma destas refere-se ao fato de que os principais autores envolvidos neste debate, tais como Lukács, Bloch e Brecht, ao contrário do que se observa em relação aos marxistas mais ortodoxos, se recusavam a reduzir os fenômenos culturais a um reflexo ideológico dos interesses de classe. Contudo, para estes três autores, a arte continuava a ser avaliada como um meio de instrução política, sendo julgada a partir do efeito no público.

Com Adorno, a própria arte passa a ser vista como um lugar de emancipação em si mesmo, independentemente da sua vinculação a propostas de transformação atuantes em outros âmbitos da sociedade. Em determinadas obras de arte moderna, as autênticas, desvelava-se a verdadeira condição do indivíduo no estágio do capitalismo tardio.

Neste sentido, a obra de arte autêntica figura como uma importante esfera na qual podemos identificar a crítica ainda atuando em meio a uma sociedade (administrada) que tem como principal característica a neutralização das esferas críticas e que podem se constituir como um desafio ao predomínio da razão instrumental.

Capítulo V

Arte e Emancipação II: A Relação Sujeito-Objeto na obra de arte autêntica

No capítulo anterior, demonstramos como a obra de arte autêntica se configurava como uma esfera negativa e crítica na sociedade de capitalismo tardio. Este capítulo tem como objetivo abordar outro importante aspecto contido neste tipo de arte que a vincula ao pensamento sobre a emancipação de Adorno: a possibilidade de uma relação entre sujeito e objeto livre de dominação.

Sob este aspecto, a arte autêntica não é somente denúncia do estado irreconciliado presente na sociedade, ela guarda uma modalidade de relação entre sujeito e objeto que prefigura a possibilidade de uma “reconciliação com a natureza”. Em Adorno, a noção de “reconciliação com a natureza” deve ser entendida como a negação da relação exploradora da natureza e da razão instrumental que fundamenta tal relação. Como afirma Schweppenhäuser (1999), o *topos* da reconciliação tem o *status* de uma idéia regulativa, de um parâmetro crítico da práxis existente. O objetivo deste capítulo é analisar como Adorno vislumbrou na obra de arte autêntica a possibilidade de uma relação entre sujeito e objeto livre de domínio.

1. Pensar o Pensamento

Como forma de reverter à hegemonia da razão instrumental no processo do esclarecimento – forma de racionalidade que, segundo a *DE*, empobrece e desvirtua a relação entre os homens e entre estes e a natureza (interna e externa) – Adorno e Horkheimer afirmaram a necessidade de pensar o próprio pensamento. Pois, de acordo com eles, o abandono desta tarefa tinha sido o fator responsável pela regressão do esclarecimento à mitologia: “com o abandono do pensamento – que, em sua figura coisificada como matemática, máquina e organização, se vinga dos homens dele esquecidos –, o esclarecimento abdicou de sua própria realização” (1985, p. 45).

Entretanto, para uma importante vertente que interpretou a *DE*, a proposta da auto-reflexão do esclarecimento, que a obra reivindica, seria uma empresa sem base e sem esperança. Para esta conclusão pesa a interpretação, muito forte nesta vertente, de que o livro é o desenvolvimento de uma filosofia da história que, partindo de Hegel e chegando até

Nietsche, identifica o pensamento conceitual como sendo essencialmente um instrumento de controle e de dominação (GÓMEZ, 1998, p. 15).

Neste sentido, para esta vertente, ao identificar pensamento conceitual e dominação, os autores da *DE* teriam incorrido em uma contradição performativa, minando o solo sobre o qual se pretendia exercer a crítica da racionalidade instrumental. Assim, para Habermas (2000, p. 120), a totalização da crítica⁸⁸ que caracteriza a *DE* teria levado Adorno e Horkheimer a uma situação paradoxal, “porque no momento da descrição tem ainda de fazer uso da crítica que se proclamou morta”. Segundo ele, “se é exato o diagnóstico que Adorno e Horkheimer aplicam ao mundo contemporâneo em sua *Dialética do Iluminismo*, surge a questão do privilégio da experiência, que os autores invocam com relação à subjetividade atrofiada do nosso tempo” (1980, p.142).

Para Habermas (2000), o diagnóstico contido na *DE* nivelou surpreendentemente a imagem da modernidade ao conceber os produtos da razão, nas esferas da ciência, da moral e da arte, como totalmente reduzidos a uma face instrumental⁸⁹. Com isso, Adorno e Horkheimer não teriam feito justiça aos conteúdos racionais liberados com o advento da modernidade:

Refiro-me à dinâmica teórica própria que leva as ciências (...) sempre para lá de um saber tecnicamente aproveitável; (...) aos alicerces universalistas do direito e da moral que, nas instituições dos Estados constitucionais, em formas de formação democrática da vontade, em padrões individualistas de formação da identidade, apesar de tudo encontraram corporização; (...) à produtividade e a força explosiva das experiências estéticas fundamentais, que subtrai ao seu próprio descentramento uma subjetividade liberta dos imperativos da atividade orientada para fins e das convenções da percepção cotidiana (...) nos índices de valor inovadoramente enriquecidos da auto-efetivação (HABERMAS, 2000:115).

Segundo Habermas (1987), Adorno e Horkheimer teriam radicalizado uma tendência já presente em Weber, em cuja obra a equação entre *modernização* e *racionalização* teria se convertido na equação entre *modernização* e *racionalidade instrumental*. Fazendo isso, a primeira Teoria Crítica acabou fornecendo tão somente um diagnóstico bastante pessimista da modernidade, com um total descrédito na capacidade emancipatória da razão.

Por trás deste diagnóstico pessimista estaria o dilatamento do processo de reificação teorizado por Lukács para além da sociedade capitalista. Com a *DE* tal processo ficou

⁸⁸ Habermas (2000) entende a totalização da crítica nos termos de um abandono do modelo da crítica da ideologia que caracterizou o marxismo em favor de uma concepção nietzschiana na qual razão e dominação são a mesma coisa.

⁸⁹ Habermas (2000) coloca que o fenômeno caracterizado pelo predomínio da razão instrumental na ciência, na moral e na arte está expresso na *DE* (1985), especificamente nas partes “O conceito de esclarecimento” (O fenômeno na ciência), “Juliette ou esclarecimento e moral” (O fenômeno na moral) e “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” (O fenômeno na arte).

estendido à gênese da civilização e da cultura ocidental (HABERMAS, 1987, p. 466). A mercadoria deixava de ser a fonte dos infortúnios da humanidade, porque a abstração que a mercadoria implica é meramente a forma histórica em que o “pensamento identificante” alcança sua eficácia universal. Esta modalidade de pensamento tinha raízes históricas mais profundas que a relação de troca (P. 482).

De acordo com Habermas (1987), com isso, Adorno e Horkheimer dão uma versão abstrata das estruturas de consciência reificada, pois na *DE* elas derivam do enfrentamento do sujeito, que atua teleologicamente, com a natureza externa. O mecanismo causador da reificação da consciência se encontra nos fundamentos antropológicos da história da espécie que precisa reproduzir-se por meio do trabalho, em suma, na razão instrumental. O processo do esclarecimento fracassa porque reclama a razão apenas como forma de dominação da natureza.

Posta a aporia em que se enredam Adorno e Horkheimer na *DE*, Habermas acredita poder restabelecer o projeto da modernidade da emancipação através da razão, trazendo para o centro deste projeto uma forma de racionalidade desconsiderada pela primeira Teoria Crítica: a *razão comunicativa*. Não está no escopo deste trabalho discutir em detalhes a proposta da Teoria Crítica delineada por Habermas. Mas, devemos frisar que a noção de razão comunicativa se pautava em uma mudança de paradigma, ou seja, na substituição do paradigma da filosofia da consciência pelo paradigma da linguagem.

Habermas (1987) caracteriza o paradigma da filosofia da consciência como fundamentado na idéia básica de um sujeito que se constitui no enfrentamento com os objetos no mundo. Neste paradigma, a razão é entendida como faculdade mental para o domínio instrumental sobre a natureza. Já para o paradigma da linguagem, o que interessa não é a relação de um sujeito solitário com algo no mundo objetivo, com um objeto que pode representar e manipular, mas a investigação da relação intersubjetiva e da capacidade comunicativa dos sujeitos.

Pois, além da atividade de transformar a natureza (trabalho), a prática da interação, no sentido da busca por uma compreensão mútua, é um componente essencial da vida social e da reprodução das sociedades humanas. Para Habermas (1987), este componente foi negligenciado pelo paradigma da consciência. A razão comunicativa corresponde a uma forma de racionalidade que se coloca na interação, na busca da compreensão mútua. Deste modo, a razão tem sua sede não no sujeito individual, mas na organização intersubjetiva da fala.

Habermas teoriza as sociedades humanas a partir da presença de dois âmbitos indispensáveis à sua reprodução: o *sistema* e o *mundo vivido*. Enquanto que no sistema – âmbito onde ocorre a reprodução material da sociedade – predominaria a razão instrumental, o mundo da vida – âmbito em que ocorre a reprodução simbólica da sociedade – seria o locus privilegiado onde se realiza a ação comunicativa. Este tipo de ação difere das ações estratégicas e instrumentais que são aquelas destinadas a um êxito. A ação comunicativa tem como objetivo não uma tentativa de influenciar os outros, mas a tentativa de alcançar acordos mútuos com um ou mais atores acerca de algo no mundo (REPA, 2008).

Para estes dois âmbitos indispensáveis a reprodução da sociedade, Habermas pensou processos de racionalização diferenciados, buscando, assim, reverter a imagem niveladora da modernidade que ele identificou na primeira Teoria Crítica. Enquanto que a racionalização do sistema (*modernização societária*) compreendia um processo de hegemonia da razão instrumental, Habermas afirmava que a racionalização do mundo da vida (*modernidade cultural*) se caracterizava pela autonomização das esferas de valor e pelo enfraquecimento da tradição e da religião na esfera do mundo vivido.

No mundo da vida racionalizado, as interações deixam de serem regidas por um consenso normativamente adstrito, passando a serem governadas pelo consenso comunicativamente alcançado. A necessidade de entendimento fica cada vez menos coberta por um estoque de interpretações advindas da tradição e, deste modo, imune a críticas, passando a ser buscada mediante um acordo, socialmente motivado. Deste modo, a *modernidade cultural* libera o potencial comunicativo, uma vez que com ela se processa o enfraquecimento das autoridades religiosas e tradicionais.

Com essa concepção alternativa do processo de racionalização das sociedades ocidentais, Habermas buscava se libertar do pessimismo exacerbado da primeira Teoria Crítica. Para ele, ambos os processos de racionalização – a modernização societária e a modernidade cultural – representavam avanços da modernidade e não somente perda de sentido como pretendiam Weber, Adorno e Horkheimer⁹⁰. Em primeiro lugar, a competência técnica e instrumental desenvolvida pelos sistemas de reprodução material permitiu, em princípio, a plena satisfação das necessidades humanas. Em segundo lugar, a autonomização das esferas de valor – ciência, moral e arte – representou sua autonomia frente à religião e

⁹⁰ No que tange a Weber, Habermas via em sua obra certa ambigüidade em relação ao processo de racionalização. Ao lado do diagnóstico da perda de sentido crescente estava também o reconhecimento do aumento da liberdade do sujeito diante de tradições culturais monolíticas. Entretanto, mesmo considerando esta ambigüidade, Habermas entendia que o pessimismo era a nota dominante da obra weberiana.

ganho de liberdade nestas esferas. No mundo da vida, o enfraquecimento da tradição liberou os potenciais da razão comunicativa, antes coagidos pela força da religião e dos costumes⁹¹.

A leitura habermasiana da primeira Teoria Crítica é entendida por Gómez (1998), como a principal representante daquilo que ele denomina de *posição transformadora*⁹². Para esta posição, a *DE* representou o desmoronamento de um projeto teórico de emancipação, uma vez que equacionou o pensamento conceitual com a dominação. Tal equação minou a tarefa de auto-reflexão do esclarecimento, proposta pela obra.

Para a posição transformadora, a *DE* e os posteriores esforços teóricos de Adorno e Horkheimer têm sido objeto de uma explicação sócio-psicológica. Segundo ela, as experiências da segunda guerra mundial, o stalinismo soviético e a cultura de massas, com a qual Adorno e Horkheimer entraram em contato no período da emigração nos Estados Unidos, seriam fatores que afetaram a primeira Teoria Crítica levando-a até a construção de uma lógica histórica bastante pessimista (GÓMEZ, 1998, p. 26). A posição transformadora promove a interpretação da Teoria Crítica como encarnação de um pessimismo exacerbado que, se justificado pelo contexto histórico em que tiveram lugar as reflexões de Adorno e Horkheimer, já não teriam mais espaço em nossa época.

No entanto, esta não é a única leitura possível da primeira Teoria Crítica. Autores como Schweppenhäuser, Alex Demirovic e Vicente Gómez têm se contraposto a esta leitura⁹³. Eles objetam que a reconstrução da Teoria Crítica de Adorno por parte da posição transformadora deixa de fora precisamente o núcleo teórico-filosófico da obra adorniana que ela afirma ter superado. Para Gómez (1998), a posição transformadora desconsidera o projeto da obra de 1944 e que norteou todos os esforços posteriores empreendidos por Adorno, qual seja: a teorização de uma idéia irrestrita de racionalidade, ou seja, de uma forma de razão que não seja redutível à razão instrumental.

⁹¹ Vale ressaltar que essa visão otimista do processo de racionalização foi em grande parte revisada diante do que Habermas teorizou como patologias da modernidade. Estas eram ocasionadas pela expansão do sistema econômico capitalista e burocrático moderno para além do âmbito em que se desenvolveram inicialmente, a saber: o sistema. Para Habermas, economia de mercado e burocracia são formas normais da modernidade, podendo-se falar em patologia quando a racionalidade instrumental que lhes são características transcende a fronteira do sistema e penetra no mundo vivido. Habermas denominou esse fenômeno como *colonização do mundo da vida pelo sistema*. Essa invasão é apresentada nos termos da burocratização e monetarização do mundo vivido, ou seja, as relações inter-pessoais passam a ser coordenadas não pelo entendimento mútuo dos indivíduos, mas pelos meios linguisticamente empobrecidos do dinheiro e do controle burocrático.

⁹² Além dos textos de Habermas que defendem essa leitura, dentre os quais podemos destacar *O Discurso Filosófico da Modernidade* e a *Teoria da Ação Comunicativa*, ela também pode ser encontrada em Honneth (1999), Benhabib (1996).

⁹³ Este capítulo se apóia fortemente na proposta de leitura destes autores, sobretudo, na de Vicente Gómez que pode ser encontrada no livro *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno* (1989).

De acordo com Gómez (1998, p. 27), a vontade de conservar o projeto do esclarecimento, mediante um escrutínio dos seus momentos teóricos abandonados no caminho da conversão da racionalidade em razão instrumental, enuncia uma tarefa e um conteúdo filosófico para a formulação adorniana de Teoria Crítica que inviabiliza a explicação sociologizante, segundo a qual uma determinada conjuntura histórica havia imprimido um giro pessimista na obra de Adorno.

Para ele, a *DE* propõe a tarefa de elaborar uma noção de racionalidade que não se esgote na justificação de como opera o pensamento, mas que pense e procure um conceito enfático do mesmo. Se a *DE* não resolve a tarefa de teorizar uma noção enfática de racionalidade, este programa já conta nesta obra com pontos de apoio efetivos: as autênticas obras de arte e a filosofia.

Segundo Schweppenhäuser (1999), a *DE* reconstrói a relação do homem com a natureza externa e interna com o seguinte resultado: o distanciamento da natureza através da moderna racionalidade (instrumental) é o meio pelo qual os homens alcançaram a sua dominação, entretanto, com isso, não se produziu liberdade, mas sim o retorno violento da natureza reprimida, esquecida. Ainda segundo o autor, a crítica à dominação, que Adorno e Horkheimer formulam nesta obra, pressupõe implicitamente o conceito de uma *outra* relação com a natureza, que está preformada no comportamento estético.

Que modalidade de relação entre sujeito e objeto caracteriza a esfera da obra de arte autêntica? Por que Adorno a compreende como uma alternativa a relação de dominação (do sujeito sobre o objeto) que caracteriza a dialética do esclarecimento? Em que sentido, para Adorno, a obra de arte autêntica pode fornecer o parâmetro para uma reconstrução da nossa relação com a natureza? Como podemos inserir a obra de arte autêntica na idéia da “reconciliação com a natureza” tão cara ao pensamento crítico?

As obras de arte autênticas estão no centro do pensamento da emancipação de Adorno por apresentar em sua esfera uma relação verdadeira entre sujeito e objeto. A obra de arte autêntica tem a capacidade de apontar à reconciliação da mesma forma que tem a propriedade de denunciar a irreconciliação da sociedade de capitalismo tardio.

2. A Relação Sujeito-Objeto na Esfera da Obra de Arte Autêntica

Habermas não erra em apontar a obra de Adorno como pertencente à filosofia da consciência que se preocupa com o complexo problema – tão importante para as tradições do idealismo e do marxismo crítico – do modo como os sujeitos se relacionam com os objetos no mundo atual e como poderão vir a se relacionar futuramente (JAY, 1998). Deste modo, a concepção de que a relação entre sujeito e objeto pode vir a ser diferente num mundo outro, se não garante a concretização de uma sociedade emancipada, deixa, contudo, essa possibilidade em aberto.

É importante ressaltar que o problema da relação entre sujeito e objeto não é circunscrito ao âmbito epistemológico. Em “Elementos do anti-semitismo”, Adorno demonstrou como uma modalidade de relação entre o sujeito e o objeto empobrecida subsidiava o comportamento anti-semita com suas formas violentas, cujo ápice consistia na própria exterminação do *outro*. O Nazismo seria, neste ponto de vista, um empreendimento complexo capaz de assegurar a destruição renovada dos *outros* e o fortalecimento duradouro do *eu*. Nele, como afirma Gagnebin formou-se um “pacto sinistro entre uma racionalidade rebaixada à funcionalidade da destruição e uma corporeidade reduzida à matéria passiva, sofredora, objeto das experiências no campo de morte como ratos ou sapos nos laboratórios da ciência” (1999, p. 105-106).

Na esfera do conhecimento, duas correntes foram objetos constantes da crítica de Adorno, porque apresentavam a seu ver uma relação inadequada entre sujeito e objeto. Tais correntes consistem no positivismo e no idealismo. Para Adorno, o positivismo não reconhecia o poder ativo e constitutivo da subjetividade na criação do mundo social; assim caracterizou-se por uma postura contemplativa e passiva que aceitava o mundo como realidade acabada. Ademais, no positivismo o ideal de neutralidade do conhecimento apregoava a separação radical entre sujeito e objeto (JAY, 1998).

O idealismo havia preservado o lado ativo da subjetividade, negligenciado pelo positivismo. Contudo, o fez apenas no nível abstrato de uma subjetividade transcendental (JAY, 1998, p. 55). Ao invés da separação entre sujeito e objeto presente no positivismo, o idealismo afirmava uma identidade entre eles que também fora negada por Adorno. Para este, apesar das diferenças, positivismo e idealismo confluíam no que concebia como domínio do objeto pelo sujeito. Como afirma Jay (1998, p. 59):

No primeiro (positivismo) há uma subjetividade que se mantém friamente apartada do seu objeto com o fito de manipulá-lo; embora passivo na aparência, o sujeito positivista tem, de fato uma relação instrumental com o mundo, um mundo no qual esse sujeito projeta, de maneira irrefletida, os traços cientificamente atribuíveis que ele simplesmente afirma descobrir. Neste último (idealismo) uma subjetividade mais francamente constitutiva supõe que o mundo é produto de uma consciência que se reconhece a si mesma em suas criações objetivas.

Na esfera estética, o positivismo e o idealismo produziam, para Adorno, formas equivocadas de compreensão da obra de arte. Enquanto que no positivismo, a arte era domínio do irracional, oposto ao conhecimento científico, e por isso não merecia atenção alguma, a tradição idealista possuía uma ampla contribuição na esfera estética e logo se constituiu no foco das investigações de Adorno.

Segundo Gómez (1998, p. 50), na posição de Kierkegaard ante o estético, Adorno descobre o núcleo do idealismo. Na teoria kierkegaardiana da arte, a subjetividade se comporta seletivamente acerca de se um conteúdo é ou não é estético, de modo que os conteúdos ficam privados de seus direitos e de sua substância específica. Qualquer introdução de conteúdos procedentes da experiência social é para Kierkegaard ilícita. Para ele, o único conteúdo estético possível é a imediatez pura não reflexionada, o “interno-imediato” do homem (GÓMEZ, 1998).

A subjetividade ou princípio formal possui clara primazia no pensamento de Kierkegaard sobre a arte. Um sujeito abstrato produz todo o concreto e assim também a obra de arte. O objeto sem realidade própria é incapaz de exercer influência sobre o aparato de idéias prévias sobre o belo e ele é reduzido à matéria que recebe o selo de um sujeito onipotente (GÓMEZ, 1998).

O passo seguinte de Adorno é questionar o porquê dessa primazia do sujeito na estética de Kierkegaard. Para ele, seu fundamento é o mundo reificado do capitalismo tardio. Diante dele, o sujeito kierkegaardiano se retira à sua privacidade, supostamente intacta a uma objetividade corrompida. Neste interior, o sujeito crê poder alcançar a autonomia e a liberdade que a vida reificada lhe nega. Para Adorno, no lugar de buscar suprimir a alienação no mundo, Kierkegaard tratou de suprimir o próprio mundo, sustentando que se a realidade material era reificada, a verdade não poderia estar na matéria (BUCK-MORSS, 1981, p. 236).

De acordo com Buck-Morss (1981), no seu livro sobre Kierkegaard⁹⁴, Adorno busca argumentar contra toda a perspectiva, presente naquele autor e em outros pensadores, da

⁹⁴ *Kierkegaard: A construção do estético* foi a *Habilitationsschrift*, com a qual Adorno satisfaz os requerimentos para obter um posto na faculdade de filosofia em Frankfurt. O estudo escrito entre 1929-1930 foi publicado em 1933.

estética como o domínio do irracionalismo e da imediatez subjetiva. A maneira pela qual Adorno alcançou esse objetivo foi propondo a importante noção de *material artístico*.

A noção de *material* foi desenvolvida primeiramente por Adorno no âmbito da música. Com essa noção ele buscou restituir à música a autonomia perdida no romantismo musical que tendia a reduzi-la ao mero reflexo do eu e de sua psicologia. Neste aspecto, a teoria psicanalítica da arte foi também alvo da crítica de Adorno, uma vez que tendia a considerar as obras de arte como projeções do inconsciente daqueles que as produziram, chegando a resumir “toda a seriedade de Baudelaire ao fato de ele sofrer de um complexo maternal” (1970, p. 19-20). Para Adorno (2002), só era possível restaurar a autonomia da música reconhecendo o momento histórico do material musical e suas leis.

Assim, em oposição à concepção da estética como esfera da imediatez subjetiva, Adorno demonstrou, no que tange à música, que o compositor trabalhava com estruturas musicais herdadas, com formas históricas que são “blocos de construção” da cultura musical em que ele era iniciado. Esses blocos de construção consistem, por exemplo, nos princípios da música tonal, nas práticas aceitas de harmonia, contraponto, homofonia, polifonia, assim por diante. Tais blocos são resultados cumulativos de um longo processo de desenvolvimento histórico. Longe de ser livre para combinar sons à vontade, o compositor se engaja com o material musical herdado pelos seus predecessores (WITKIN, 1998, p. 13).

A noção adorniana de material musical baseia-se, assim, em dois importantes elementos. Em primeiro lugar, ela apresenta o material musical como algo sócio-histórico, mas do que como um substrato natural permanente. “O material é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus traços são resultados do processo histórico” (ADORNO, 2002, p. 35). Em segundo lugar transforma radicalmente a imagem do compositor que deixa de ser representado como criador ou gênio. A sociedade não só o limita externamente, mas o nível técnico alcançado pelo material força o artista a dar a resposta certa a cada elemento concreto:

Mas deste modo se transforma, ao mesmo tempo, também a figura do compositor, que perde esta liberdade total que a estética do idealismo está acostumada a atribuir ao artista. O artista não é um criador. A época e a sociedade em que vive não o delimitam de fora, mas o delimitam precisamente na severa exigência de exatidão que suas imagens lhe impõem. O estado da técnica se apresenta como um problema a cada compasso: em cada compasso, a técnica, em sua totalidade, exige ser levada em conta e que se dê a única resposta que ela admite nesse determinado momento (ADORNO, 2002, p.38).

E no momento em que tendíamos a pensar que Adorno minimizou por completo o papel do artista na criação da obra de arte, ele afirma que “para acomodar-se a tal obediência, o compositor tem a necessidade de uma desobediência total, da maior independência e

espontaneidade possíveis. Até esse ponto o movimento do material musical é dialético” (ADORNO, 2002, p. 38). Ou seja, o reconhecimento da objetividade histórica do material musical não anula o momento subjetivo. Pelo contrário, Adorno descobre neste reconhecimento a exigência de maior subjetividade.

Como afirma Zuidervaart (1993), o conceito de material musical de Adorno expressa os impulsos modernistas da escola de Schoenberg. Este compositor rompeu com a música tonal que vigorou por séculos na sociedade ocidental, criando a música atonal. Com essa ruptura, a idéia de totalidade da obra de arte – cuja explicação se poderia resumir pelo próprio modo como está disposto o sistema tonal, isto é, a partir de uma idéia de centro harmônico e da volta sobre esse mesmo centro, a fim de se fazer crer que se fecha um ciclo – é perdida em função do caráter fragmentário da nova música atonal (ARZUA, 2001: 177).

A ruptura com a idéia de obra de arte conclusa, que faz referência ao ideal classicista de uma obra acabada e fechada em si mesma, constitui para Adorno uma das transformações fundamentais experimentadas pela música contemporânea. “Hoje o movimento do material musical se endereçou contra a obra fechada e tudo o que está ligado a ela” (ADORNO, 2002, p. 38). Isso ocorre, como já frisamos anteriormente, porque o material está mediado pelos problemas presentes na própria sociedade.

Temos assim que, com a noção de material musical, Adorno outorga à composição um momento objetivo que é irredutível ao momento do sujeito. Por sua vez, é no proceder compositivo de Schoenberg, que Adorno encontra a relação adequada entre sujeito e objeto que procurava e que viemos apontando neste trabalho como pertencente à esfera da arte autêntica.

Para Adorno (2002), Schoenberg representava uma mudança radical no modo de comportamento do compositor perante o material artístico. Adorno via Schoenberg responsável por um giro materialista no campo musical ao reconhecer a objetividade do material. Tal objetividade derivava do fato de que o material era produto de uma evolução histórica. Por isso, a relação entre o artista e o seu material não deveria resultar em redução alguma. Esta relação era vista por Schoenberg como estando marcada pela contradição fecunda. Neste ponto, Adorno *apud* Gómez (1998, p. 64) estabelece uma comensurabilidade entre os discursos estéticos e filosóficos:

Se é lícito dizê-lo em termos filosóficos a contradição é uma contradição entre sujeito e objeto. Sujeito e objeto – intenção do compositor e material compositivo – não são aqui modos de ser rígidos e separados [...] ambos se engendram de um modo recíproco, tal como eles mesmos estão engendrados historicamente.

Deste modo, a arte autêntica apresentava uma modalidade de relação entre sujeito e objeto alternativa àquela na qual o sujeito domina o objeto, característica do processo do esclarecimento. No decorrer deste processo, sujeito e objeto se tornaram cada vez mais distantes, deixando de ser momentos reais do processo cognitivo. Em contraste a isso, no procedimento artístico autêntico, que aqui está sendo representado por Schoenberg, sujeito e objeto não aparecem como pólos radicalmente separados e enfrentados, mas sim como momentos mediados (GÓMEZ, 1998).

Este tipo de relação entre sujeito e objeto, na qual há uma mediação entre ambos e uma impossibilidade de se reduzir um dos pólos ao outro, se configurou como um importante critério a partir do qual Adorno estabeleceu diferentes avaliações do modernismo. A partir deste critério ele diferenciou as obras de arte modernas autênticas das obras de arte modernas inautênticas. A obra de arte autêntica era aquela capaz de realizar uma posição correta da subjetividade ante ao seu objeto, e nem todo tipo modernismo, compreendia Adorno, era capaz de efetivar isto.

Neste sentido, Adorno não era entusiasta de todas as correntes da arte moderna. Como ressalta Witkin (1998, p. 187), houve desenvolvimentos-chaves para essa arte, aos quais ele reagiu de maneira crítica e negativa. Dentre estes, se encontra o uso da montagem e da colagem: a prática de congregar no mesmo quadro experiencial materiais e objetos fora de seu contexto imediato. A técnica da montagem foi amplamente usada pela arte surrealista. O surrealismo é um bom exemplo do que Adorno considerava uma obra de arte não autêntica, devido, sobretudo, a relação entre sujeito e objeto que era característica a esta tendência da arte moderna.

O surrealismo afirmava o irracional e tecnicamente isso se manifestava na imediatez da representação em suas obras de arte. As montagens surrealistas eram conjuntos de objetos existentes reunidos ao acaso e em sua forma imediatamente dada. Se sua justaposição forçada era interpretada de alguma maneira, não era em termos marxistas, como manifestações da realidade socio-histórica, mas em termos do significado projetado pelo sujeito⁹⁵ (BUCK-MORSS, 1981, p. 259).

Neste sentido, Adorno apontou a tendência presente neste movimento de sucumbir a um tipo de fetichismo do objeto (WOLIN, 1997, p. 108). Sua objeção central concernia, portanto,

⁹⁵ Seguindo o princípio freudiano da livre associação, o projeto surrealista era “escrever rápido, sem nenhum tema pré-concebido (matéria); tão rápido como para não recordar aquilo que está se escrevendo nem tentar reler aquilo que já está escrito” (BUCK-MORSS, 1981, p. 259). No entanto, o próprio Freud via nisto só uma parte do processo de iluminação da verdade. Não só a imagem do sonho e sua associação, mas também a interpretação desta configuração de elementos, conectada com as experiências conscientes do sujeito, eram necessárias para revelar uma lógica latente ao interior do absurdo manifesto.

à técnica da montagem. Para ele, sem qualquer tipo de mediação, o surrealismo aceitava os elementos materiais da vida burguesa como tais, que permaneciam sem qualquer transformação nas construções e montagens deste movimento artístico. Neste sentido, confluindo com as tendências reificantes do capitalismo tardio, que fomenta *relações sociais* entre coisas e *relações objetivas* entre pessoas, o surrealismo culminava numa celebração da imediaticidade e reificação dos objetos em suas montagens⁹⁶.

Adorno criticava no surrealismo a imediatez dos objetos enquanto dados, assim como a passividade e arbitrariedade do sujeito. Pode-se afirmar que o principal elemento de sua crítica apontava à relação essencialmente estática e não dialética que o artista surrealista estabelecia com o seu material. Para Adorno, o surrealismo buscava uma fusão do sujeito e do objeto na imagem artística, não colocando em manifesto os antagonismos que caracterizavam sua mediação mútua (BUCK-MORSS, 1981, p. 261). Neste movimento, o papel do artista enquanto sujeito se reduzia ao de um mero receptor. Ilustrativa desta atitude é a formulação abaixo de André Breton no Manifesto Surrealista:

Nós, porém, que não nos dedicamos a nenhum trabalho de filtração, que nos fizemos em nossas obras os surdos receptáculos de tantos ecos, modestos aparelhos registradores que não se hipnotizam com o desenho traçado, talvez sirvamos uma causa mais nobre⁹⁷.

Não vislumbrando qualquer elemento emancipador nesta tendência, Adorno afirma que “no surrealismo, quanto mais se priva a subjetividade de seu direito ao mundo dos objetos e admite, ao denunciá-la, a supremacia deste, tanto mais está disposta a aceitar a forma preestabelecida do mundo das coisas” (2002, p. 48). Em oposição à concepção surrealista do artista como “meio”, Schoenberg representava, para Adorno, a idéia do artista não como meio, mas como um mediador ativo de um processo dialético entre ele e o seu material.

Na mesma perspectiva da ausência de mediação dialética entre sujeito e objeto, Adorno criticava a busca expressionista de uma expressão inteiramente livre e pura do *Eu*. Para ele, embora a espontaneidade da criatividade subjetiva fosse um componente necessário de toda a arte autêntica, ela só podia realizar-se por meio da objetivação. E a objetivação significava necessariamente ter que trabalhar com materiais já filtrados pela matriz social existente (JAY, 2008, p. 234).

Mais uma vez temos a idéia de que o esforço de realização de uma obra é o resultado do enfrentamento de problemas que se impõem ao artista (ALMEIDA, 2008). Na arte, a história

⁹⁶ É interessante notar, como neste aspecto, a crítica de Adorno à arte surrealista em particular se aproxima da crítica que Lukács estabeleceu à arte moderna em geral.

⁹⁷ Retirado do Manifesto Surrealista in <http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm>

se encontra sedimentada no material que se apresenta ao artista e que limita sua possibilidade de escolha, impondo escolhas e temas. Assim, Jameson afirma que (1985, p. 22):

Para Adorno, os nomes dos artistas representam diversos momentos na história da forma, diversas unidades vividas entre a situação e a invenção, entre a contradição e aquela determinada resolução da qual brotam novas contradições. Toda uma visão do movimento da história moderna é integrada implicitamente na lente através da qual observamos o desenvolvimento da música, desde Beethoven até Schoenberg e Stravinsky.

Entretanto, não devemos compreender este desenvolvimento em termos evolucionistas. Segundo Buck-Morss (1981, p. 114-115), quando Adorno fala da “dialética histórica do material musical”, ele não está se referindo a um princípio transcendente de seu desenvolvimento, mas simplesmente ao processo dialético de inovação composicional, tal como se desdobra na história empírica. A arte se desenvolve através de obras de arte, afirmava Adorno reiterando esta perspectiva inaugurada por Schoenberg. Por sua vez, obras de arte eram produtos da habilidade do artista de descobrir o *novo* a partir das potencialidades do material herdado do passado. Segundo Adorno (1970, p. 48),

Toda obra significativa deixa vestígios no seu material e na sua técnica; segui-los é a definição do Moderno (...) Os vestígios deixados no material e nos procedimentos técnicos, a que adere toda a obra qualitativamente nova, são cicatrizes, os pontos onde as obras precedentes fracassaram. Embora a nova obra sofra dessas cicatrizes, volta-se contra aquelas que deixaram vestígios (...) O conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis porque exercem a crítica em si. É isso e não a continuidade histórica de suas dependências, que liga as obras de arte umas às outras; ‘uma obra de arte é inimiga mortal da outra’. A unidade da história da arte é a figura dialética de uma negação determinada.

Para Adorno, a criação de obras nunca ocorria em um vazio, mas sempre através de uma mediação com o passado. Na sua concepção, nenhum compositor foi mais consciente da determinação histórica do material artístico que Schoenberg, cuja ruptura revolucionária com a música anterior foi somente possível por uma íntima compreensão de seu desenvolvimento histórico (BUCK-MORSS, 1981, p. 104)⁹⁸.

Seguindo o princípio de que a obra de arte autêntica era aquela que se caracterizava por uma relação de mediação entre o sujeito e o objeto, a crítica de Adorno acaba por se dirigir ao próprio Schoenberg no que se configura como o seu período dodecafônico. A obra de Schoenberg é marcada pela absoluta liberdade, violenta liberação da restrição harmônica no que pode ser chamado de seu período expressionista ou atonal e posteriormente pela ordem

⁹⁸ “Os novos meios da música são, contudo, resultado do movimento imanente da música antiga, da qual se distingue também por um salto qualitativo” (ADORNO, 1989, p. 19).

renovada, pela rigidez auto-imposta do sistema dodecafônico, o qual envolve coerções jamais sonhadas na ordem tonal que este mesmo compositor aboliu (JAMESON, 1985, p. 25).

De acordo com Adorno (2002), com a criação do atonalismo todos os princípios seletivos e restritivos da tonalidade haviam se extinguido. “A música tonal devia encontrar-se nos limites de um número extremamente limitado de combinações sonoras, especialmente no sentido vertical” (P. 49). Com o desmonoramento da tonalidade, os acordes passaram a ser concebidos em função das exigências de seu emprego concreto.

Contudo, concomitante a essa libertação do material, Adorno (2002) vislumbra um forte aumento da possibilidade de dominá-lo. De acordo com ele, quanto mais se desenvolvem as partes individuais do material, mas se delineia com clareza a idéia de uma total organização racional do material musical. É esse impulso que anima a técnica dodecafônica.

Adorno (2002) entendia que a atonalidade carregava em si mesma os elementos de uma nova espécie de controle, pois, não obstante, a vontade de liberdade total, o compositor atonal ainda trabalha num mundo de tonalidade esgotada e deve tomar precauções em relação ao passado. Ela precisa, por exemplo, evitar a espécie de consonância ou acorde tonal que provavelmente ressuscitaria antigos hábitos de audição. Contudo, este mesmo perigo basta para despertar na atonalidade o primeiro princípio de uma nova lei ou ordem (JAMESON, 1989).

O tabu contra os acordes tonais tem como consequência do fato de que o compositor deve evitar qualquer repetição exagerada de uma nota só, temendo que tal repetição acabe por funcionar como uma nova espécie de centro tonal para o ouvido. A única solução lógica é não repetir certa nota até que todas as outras onze notas da escala tenham sido tocadas. Com isso surgiu a técnica dodecafônica ⁹⁹.

As regras dodecafônicas são úteis para lograr a diferenciação do material sonoro e produto da vontade de progressiva clarificação racional do material musical. De acordo com ela, nenhum som deve se repetir até que tenham tido lugar na composição todos os demais e nenhuma nota deve aparecer sem que ocupe um lugar justificado na estrutura compositiva. A fatalidade chega quando estas regras se convertem em normas apriorísticas e passam a ser eximidas da confrontação com o próprio material artístico (GÓMEZ, 1998, p. 71). No sistema dodecafônico:

A música passa a ser o resultado de processos a que o material está subordinado, mas que ela já não permite distinguir. Deste modo, a música se torna estática. Não se deve entender a técnica dodecafônica como uma ‘técnica de composição’ [...] pode-

⁹⁹ “Mas o fato de que a série não empregue mais de doze tons se atribui ao propósito de não dar a nenhum som, por um retorno demasiado freqüente, uma preponderância que pudesse convertê-lo em som fundamental e pudesse portanto recordar relações tonais” (ADORNO, 2002, p. 62).

se melhor compará-la com a disposição das cores sobre a paleta do pintor do que com um verdadeiro procedimento pictórico. A ação de compor só começa, na verdade, quando a disposição de doze sons está pronta (ADORNO, 2002, p. 55).

O material esvaziado da possibilidade de diferenciação (cancelamento do objeto) tem como o seu correlato a extinção do sujeito. A organização completa do material degrada o sujeito à condição de seu escravo, “considerado como vazio compêndio de regras” (ADORNO, 2002, p. 96). Estes dois pólos caracterizam uma falsa relação entre o sujeito e o objeto, contrastando com o primeiro período de Schoenberg que tinha fornecido para Adorno os parâmetros da relação verdadeira.

Adorno compreende que na cancelação do sujeito se encontram a consumação do progresso musical representado por Schoenberg e a posição regressiva que na *Filosofia da Nova Música* é representada por Stravinsky. Este último pretendia restaurar a objetividade da música através da liquidação do particular e do momento expressivo. O cancelamento da subjetividade nos processos de objetivação artística por parte de Stravinsky tinha o objetivo de evitar qualquer forma de subjetivismo. Para ele, a alienação no mundo moderno era o produto de um extremo individualismo e do isolamento do indivíduo da comunidade. Diante disso, sua proposta era a de restaurar esse sentido da comunidade na música (WITKIN, 1998, p. 90). Adorno rejeitou tal forma de confrontar o problema da alienação que se traduzia na retomada por Stravinsky de modelos de composição do passado. A música neoclássica restaurava formas estilísticas do passado porque eram tidas como imunes ao individualismo e à alienação vigentes no mundo moderno. Vemos assim que o tratamento de Stravinsky do problema da alienação é completamente diferente do Schoenberg. Este se recusava a fornecer em suas composições qualquer imagem de reconciliação que pudesse servir de conforto àqueles que viviam em uma sociedade irreconciliada.

Como afirma Witkin (1998), Adorno pressiona até o limite o contraste entre Schoenberg e Stravinsky e faz dele o seu modelo para analisar toda música moderna. Não obstante a este contraste, os dois extremos da *Filosofia da Nova Música*, convergem agora em um mesmo resultado: “Nos dois todo elemento musical individual está predeterminado pelo todo e já não existe uma autêntica interação entre o todo e a parte. O imperioso domínio sobre o todo elimina a espontaneidade dos momentos particulares” (ADORNO, 2002, p. 62).

Ademais, podemos perceber como a crítica que Adorno dirigiu ao Jazz é inteiramente consistente com sua crítica à música moderna. Assim, tanto no Jazz como no dodecafonismo, Adorno entendia que os elementos e as partes estavam impossibilitados de se desenvolverem livremente rumo à construção do todo. Nos dois casos, não há liberdade para os elementos

desenvolverem suas relações uns com os outros. Cada elemento é uma mônada independente e inafetada por seu elemento vizinho (WITKIN, 1998, p. 172).

Deste modo, apesar do fato de que Schoenberg e Stravinsky são analisados como pólos opostos da música moderna e diferenciados dos produtos da indústria cultural, como o Jazz, a análise de Adorno expõe o que ele percebe como potencial convergência de todos três, qual seja: a extinção totalitária do sujeito¹⁰⁰. Adorno expressa a convergência na passagem abaixo:

Uma vez mais a música submete o tempo: não mais dominando-o depois de havê-lo preenchido com ela, mas negando-o, graças a construção onipresente, graças a uma suspensão de todos os momentos musicais. Em nenhuma outra parte se manifesta com clareza do que aqui o secreto entendimento entre a música ligeira e a música mais avançada. Schoenberg, em sua última fase, comparte com o jazz, e no demais também Stravinski, a dissociação do tempo musical. A música delinea a imagem de uma constituição do mundo que, para o bem ou para o mal, já não conhece a história (2002, p. 55).

No entanto, seria um erro considerar que para Adorno o Jazz, Schoenberg e Stravinsky representam no fim de tudo a mesma coisa. Nos três casos o sentido da extinção do sujeito é bastante diferente. No que tange à Schoenberg e Stravinsky, temos uma diferenciação entre a arte autêntica e a arte não autêntica dentro da categoria mais ampla de arte moderna e de arte autônoma.

A música autêntica, representada por Schoenberg, é aquela que desenvolve no mais alto grau possível às tendências históricas inerentes ao material musical e por isso veicula a verdade da condição humana - o sofrimento do sujeito - na sociedade do capitalismo tardio. A sociedade “não somente está refletida pela nova arte, mas ao mesmo tempo é ‘conhecida’ e por ela criticada” (ADORNO, 2002, p. 80). As contradições da época reentram no microcosmo da obra de arte e a condenam também, em última instância, ao fracasso. Mas, “não é o compositor que fracassa na obra. É a história que não admite a obra” (p. 82).

Do outro lado, encontram-se as obras modernas inautênticas, representadas por Stravinsky. Este representa os artistas que não possuem conhecimento das demandas históricas do material musical e que solicitaram modelos musicais remotos para o presente, a exemplo da recuperação por Stravinsky do primitivismo e do classicismo (WITKIN, 1998, p. 1). Tais artistas compõem uma geração que se subtrai “às conseqüências da nova linguagem que premia os mais áduos cansaços da consciência artística com o completo fracasso no mercado” (ADORNO, 1989, p.16).

¹⁰⁰ Frequentemente a crítica de Adorno ao Jazz e à música popular em geral é censurada em abstração de seus escritos sobre a chamada música séria. Isso lhe rende os rótulos de elitismo e de conservadorismo que quando analisados a luz das críticas de Adorno à música radical poderiam ser reconsiderados.

Por fim, encontram-se os produtos da indústria cultural. Neste caso, como ressalta Cohn (1994, p. 20), é o próprio trabalho de mediação característico da arte autêntica que está ausente. Como momento particular e, portanto, qualitativamente diferenciado da sociedade, a arte autêntica não fica reduzida a reafirmá-la. Diversamente disso, o produto da indústria cultural, por possuir relação imediata com as condições de produção e exigências de circulação, limita-se a reiterar a sociedade do capitalismo tardio.

Neste sentido, só no primeiro caso, a arte opera como conhecimento. Vale ressaltar que esse conhecimento não é proposital, mas advindo do fato de que a arte inscreve nela a condição e experiência do sujeito na sociedade. Assim, como afirma Witkin (1989, p. 17):

Na teoria de Adorno, música é como a sociedade na apropriação dos meios técnicos e é a antítese da sociedade no seu desenvolvimento desses meios para expressar o sofrimento e desvelar a verdadeira condição do sujeito no mundo moderno. A claridade e objetividade com que o sofrimento e sua resistência são realizados na música moderna pedem os usos mais tecnicamente avançados dos meios musicais¹⁰¹.

Uma atitude tão crítica em relação à obra de arte estava fundamentada no pressuposto de que ela deveria ter sérias funções que não são as de diversão e entretenimento. Neste sentido, em um mundo em que a arte e o domínio estético têm sido marginalizados como domínio do irracional, Adorno fez mais que qualquer pensador para estabelecer o direito da arte de ser investigada seriamente e ser reconhecida como força crítica na sociedade moderna.

3. A Teoria Estética: mimesis como correção da razão instrumental

Como demonstrado no tópico anterior Adorno pensa a esfera da arte autêntica como caracterizada por uma relação sujeito-objeto específica, na qual é possível evitar toda a redução unilateral dos dois momentos do processo cognitivo (sujeito e objeto) a um deles. Essa relação foi esboçada a partir do conceito de material musical, desenvolvido e articulado na *Filosofia da Nova Música*. Com este conceito, Adorno restituiu autonomia à música, afirmando um momento de objetividade (o material musical como história sedimentada) irreduzível ao sujeito, confrontando às perspectivas que viam a música unicamente como uma expressão subjetiva.

¹⁰¹ Tradução minha.

Na *TE*, a noção de material musical é expandida para a de material artístico. Esta permanece denotando essa relação diferenciada entre o sujeito e o objeto que caracteriza a obra de arte autêntica. Devemos ainda ressaltar que na *TE* a noção de *mimese* vem enfatizar ainda mais a propriedade do comportamento estético de configurar uma relação entre o sujeito e o objeto livre de dominação. Constituindo-se como “refúgio do comportamento mimético” (1970, p. 68), a arte ganha na *TE* uma centralidade ainda maior no pensamento da emancipação de Adorno e na proposta de pensar uma noção de razão que seja irreduzível à idéia da razão instrumental.

Contudo, para compreendermos a idéia, apresentada ao longo de toda *TE*, da arte como refúgio do comportamento mimético se faz importante destacar os diferentes significados que este conceito possui no pensamento de Adorno. Pois, como afirma Gagnebin (1999, p.109):

Nessa sua última obra, Adorno volta à questão da mimesis, que já ocupava um lugar de destaque na Dialética do Esclarecimento [...] Seu pensamento luta por uma dimensão verdadeira desse conceito, por algo que escapa tanto da magia, denunciada na sua crueldade na Dialética do Esclarecimento, quanto do seu recalque social perverso, analisado nos Elementos do Anti-Semitismo. Também rechaça as doutrinas da estética clássica, quando baseadas numa concepção não dialética da imitação da natureza.

Também Gómez (1998) chama atenção para os sentidos múltiplos deste conceito, só que agora não ao longo da obra de Adorno, mas dentro da própria *TE*. Um destes consiste na propriedade presente na arte moderna autêntica de fazer-se igual à catástrofe social que se configura fora dela. Neste aspecto, Schoenberg e Beckett são os exemplos favoritos de Adorno. Segundo ele, conversão da arte moderna autêntica em absurdo é reprodução do absurdo social e do sofrimento que é socialmente causado:

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deviam torna-se semelhantes a eles. Hoje em dia a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental (ADORNO, 1970, p. 53).

Além disso, *mimese* ou a idéia da “arte como refúgio do comportamento mimético” possui ainda um outro significado, qual seja: o de que na esfera da arte “o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado” (ADORNO, 1970, p. 68). Neste sentido, na *TE* Adorno reitera a concepção de que a arte pode apresentar uma posição do sujeito diante do objeto diferente daquela na qual o sujeito exerce domínio sobre tudo aquilo que não é ele mesmo, sobre tudo aquilo que é “outro-de-si”.

Mais uma vez devemos ressaltar que, para Adorno, não são todas as obras de arte que preservam a propriedade emancipatória que caracteriza esta modalidade de comportamento mimético. No que tange a este aspecto, Adorno vai estabelecer na *TE* uma oposição entre a arte em sua fase clássica e a arte moderna autêntica.

Como afirma Gómez (1998, p. 104), mostrar a participação da arte na racionalização do mundo constitui uma das linhas fundamentais da *TE*. Segundo Adorno (1970, p. 62), em sua fase classicista a arte estaria tomando parte na racionalização do mundo, da mesma forma que a razão ilustrada. Adorno descobre a identidade entre o processo iluminista da razão e da arte na recusa do feio e dos elementos não conformados e não integrados na obra de arte por parte do classicismo. Segundo ele, as categorias, os cânones e as proibições presentes na arte clássica e no formalismo estético, falam desta participação da arte no processo ilustrado: beleza e feiúra, harmonia, lei formal, unidade, integração, construção, coerência, aparência, coesão, perfeição; todas estas categorias se agrupam sucessivamente em torno da prática artística classicista e denotam o impulso dominador que a arte compartilha com o esclarecimento.

Neste sentido, não só se demonstra a participação da arte na racionalização do mundo, mas como ela também compartilha do mesmo destino da razão: a vontade de dominação e uma relação negativa a respeito do não idêntico. O ímpeto crítico adorniano parece, pois, radicalizar-se ao ponto de equiparar forma artística e dominação. Com isso, mesmo o âmbito da arte, que poderia estar subtraído à razão instrumental, se converte em uma esfera governada pelos mesmos princípios (GÓMEZ, 1998).

Contudo, Adorno compreende que nem toda forma estética é sinônimo de domínio. Ele retoma as categorias estéticas classicistas para demonstrar que elas operam na esfera da arte moderna autêntica, sob a ausência de violência e de dominação. As categorias clássicas de unidade, coesão, perfeição, beleza, entre outras, foram revisadas pela arte moderna autêntica, ou seja, por aquelas obras de arte com pretensões máximas de desenvolvimento do material artístico.

Adorno chama atenção, por exemplo, para a reorientação da categoria de *beleza* empreendida pela arte moderna. Uma vez que a obra de arte bela e orgânica tende a negar o sofrimento e os horrores da sociedade existente, fazendo da arte uma falsa ilusão, ele (1970) sublinhou que a beleza da arte moderna deve ser buscada na sua feiúra, na sua negação em se pacificar e reconciliar com o existente. Para ele, a feiúra modernista deu expressão aos oprimidos e resistiu às ilusões afirmativas de que vivemos em um estado de harmonia tal como transmitidas pelos produtos da indústria cultural.

Ainda dentre as categorias da arte clássica reformuladas pela arte moderna, Adorno destaca a de *síntese*. Segundo ele, obras de arte modernas e autênticas são exemplos de sínteses não violentas, nas quais há uma determinação mútua entre o conceito formador e a multiplicidade sensível. A síntese na arte moderna autêntica tem que ser feita em relação a momentos incompatíveis, não idênticos, que não se adaptam uns aos outros. Tendo isso em vista, a identidade desses momentos díspares não é estática, decidida de uma vez por todas, mas sim processual (FREITAS, 2008, p. 39).

Como afirma Eagleton (1993, p. 256), na concepção de Adorno as obras de arte são divididas contra si mesmas, isso fica evidente na discrepância entre seus aspectos miméticos (sensível-expressivos) e seus aspectos racionais (construtivo-organizacionais). Os materiais que a arte imita e as formas que os regulam sempre serão divergentes. Mediadas uma pela outra, essas duas dimensões do trabalho artístico não se identificam e é devido a essa impossibilidade de reconciliação interna da obra de arte que ela pode opor-se ao mundo reificado.

Por outro lado, a identidade, ainda que provisória, será sempre buscada pela obra de arte, pois

uma arte que não seja capaz de determinar os seus elementos na sua irreconciliabilidade perderia a sua força crítica; não há condição de se falar em diferença ou dissonância sem alguma configuração provisória dos particulares que estão em jogo, e que, em caso contrário não seriam dissonantes ou conflitivos, mas simplesmente incomensuráveis (EAGLETON, 1993, p. 257).

A *forma* só pode ser equiparada à dominação quando é imposição extrínseca sobre o heterogêneo. Contudo, Adorno teoriza a partir do que ele observa em relação às obras modernas autênticas um conceito substancial de *forma* que não pode ser equiparado ao domínio. Naquelas obras, sempre caracterizadas pelo trabalho sobre algo (o material artístico) que oferece resistência, a unidade alcançada pela arte passa a ser ela mesma um momento e não uma organização extrínseca do material.

Assim, podemos afirmar que no pensamento de Adorno a obra de arte autêntica está vinculada à emancipação em dois importantes aspectos. Em primeiro lugar, no que tange a posição que a obra de arte autêntica ocupa perante a sociedade (crítica). Em segundo lugar, no que tange a posição do artista perante o material com o qual ele trabalha (abertura para o *outro*).

No que se refere a sua posição perante a realidade social, demonstramos que a arte é capaz de expressar o sofrimento do sujeito na sociedade do capitalismo tardio. Segundo Adorno:

No pendor da arte nova pelo revulsivo e fisicamente repugnante, ao qual os apologistas do estado de coisas existente nada de mais forte sabem contrapor a não ser que este estado de coisas é já suficientemente feio e repugnante e que, portanto, a arte de voltar-se a beleza, transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte mediante as suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega (1970, p. 63).

Adorno entendia que a rejeição pela sociedade da arte de vanguarda estava fortemente relacionada ao fato de que essa arte revelava a opressão como sendo a essência da sociedade do capitalismo tardio. Deste modo, ao contrário dos produtos da indústria cultural que prometem aliviar os indivíduos das tensões do real, as autênticas obras de arte revelam a angústia daquele e lançam à superfície o que se procura escamotear. Por isso, elas são inadequadas ao sistema de dominação vigente. Em virtude dessa antítese frente à sociedade, a arte autônoma tende para o crescente isolamento.

Além disso, ainda no que se refere a sua posição perante a sociedade, a arte autêntica está vinculada à emancipação pela propriedade de se furtar a uma funcionalidade imediata, resistindo à racionalidade instrumental. Na *TE*, Adorno retoma o conceito de *beleza natural* presente na tradição da estética idealista para enfatizar este aspecto não funcional da arte moderna¹⁰². Segundo ele, “a renúncia aos fins da autoconservação, enfática na arte, realiza-se igualmente na experiência estética da natureza” (1970, p. 81).

Adorno faz uso da idéia de *beleza natural* como imagem de uma situação caracterizada pela ausência de domínio por parte da subjetividade na relação com a natureza. Natureza indeterminável e, portanto, relutante em converter-se em substrato de domínio. A experiência da natureza como beleza, em sua impossibilidade de tradução conceitual seria, para ele, a expressão de um “ser-em-si”, daquilo que não se pode converter-se em um “ser-para-outro” (GÓMEZ, 1998, p. 103). “O belo natural é o vestígio do não idêntico nas coisas, sob o sortilégio da identidade universal” (ADORNO, 1970, p. 90).

Desta forma, Adorno reabilita a temática da beleza natural para a estética da modernidade. Com isso, ele não quer retroceder ao ideal de *imitatio nature*, mas sim tornar claro que a arte moderna almeja o gesto do *belo natural*, qual seja: o gesto de existir por si próprio e de se subtrair à disponibilidade para a racionalidade instrumental humana (SCHWEPPEHÄUSER, 1999, p. 126).

Por fim, no que se refere à relação entre sujeito e objeto, é na esfera da arte que Adorno vislumbra uma modalidade que pode servir de correção ao padrão de relação que se

¹⁰² Como afirma Zuidervaart (1997: 5), muito da *Teoria Estética* pode ser lido como uma reconceituação modernista da estética filosófica, especialmente dos escritos de Kant e Hegel. Nesta perspectiva, encontra-se o retorno da estética da natureza por Adorno.

tornou hegemônica no processo de esclarecimento ocidental, no qual um sujeito onipotente domina o objeto tornado mudo. É importante ressaltar que a *mimese* como o modo de comportamento que caracteriza a obra de arte autêntica não coincide com a eliminação do sujeito na configuração do que lhe é heterogêneo. Nesta perspectiva, podemos retomar a crítica de Adorno ao surrealismo devido ao que ele entendia ser uma relação não dialética entre o artista e o material com o qual ele trabalhava. No surrealismo, o artista era mais um simples meio do que o mediador das exigências conflitantes que caracterizam a produção artística.

Adorno submete à dura crítica a ausência de trabalho do sujeito que caracterizou alguns desdobramentos da arte moderna. A entrega ao azar é para ele uma falsa via de superação, um modo incorreto de transcender a instrumentalização e a subjetivação da razão resultantes da dialética do esclarecimento (GÓMEZ, 1998, 110).

Na *TE*, o comportamento estético não é *mimese* praticada de modo imediato, nem a repressão da mesma. Só de forma equivocada pode a idéia de *mimese*, tão central na obra póstuma, significar a restauração de um comportamento diante da objetividade pertencente a um estado arcaico na evolução da humanidade.

No esclarecimento ocidental, a subjetividade se manteve distante do objeto com o intuito de dominá-lo. Contudo, a esta forma de relação, Adorno não propunha o modelo oposto de uma unidade indiferenciada entre sujeito e objeto. Apesar de todos os prejuízos causados pelo abandono da identidade original do homem com a natureza, essa separação, processada pelo esclarecimento, foi, na visão de Adorno, progressista (JAY, 1988). Segundo ele:

A indiferenciação, antes que o sujeito se formasse, foi o estremecimento do cego nexos natural, o mito; as grandes religiões tiveram seu conteúdo de verdade no protesto contra ele. Além do mais, indiferenciação não é unidade; esta exige, já segundo a dialética platônica, diversidade, cuja unidade ela constitui (...) a subordinação à natureza dos mitos procede de uma menoridade social, de uma época em que a auto consciência não tinha aberto os olhos, em que ainda não existia sujeito (1969, 2).

Na *TE*, *mimese* é o nome para uma dialética verdadeira entre sujeito e objeto e tal relação somente é possível desde que se efetivou a separação de ambos os momentos. Para Adorno, esta separação ficou historicamente sentenciada no processo do esclarecimento e é, portanto, irrevogável. Por sua vez, a separação não deve se constituir como contraposição fixa, mas por uma mediação verdadeira que equivalha à proibição da redução unilateral de um momento ao outro. E é justamente isso que caracteriza a obra de arte autêntica, na qual o momento objetivo é irreduzível ao sujeito: o material artístico enquanto produto do

desenvolvimento histórico só abstratamente é susceptível de um tratamento arbitrário por parte do sujeito artístico. Assim, para Adorno:

A sobrevivência da mimese, a afinidade não conceitual do produto subjetivo com o seu outro, com o não estabelecido, define a arte como forma de conhecimento e, sob este aspecto, como também 'racional'. Pois, **aquilo a que responde o comportamento mimético é o telos do conhecimento, que ele simultaneamente bloqueia mediante as suas próprias categorias** (1970, p. 69, grifo meu).

A partir desta passagem podemos observar que na *TE*, Adorno não busca somente abrir o estético ao filosófico, mas também o filosófico ao estético. A abertura do estético ao filosófico se justifica porque Adorno entende a obra de arte moderna como *enigma*. As obras modernas exprimem uma crítica à sociedade que, contudo, só se torna apreensível por meio da filosofia: “O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma da cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto e nada mais é que justifica a estética” (ADORNO, 1970, p. 149).

No que se refere à abertura do filosófico ao estético, ela é necessária porque o comportamento mimético que caracteriza a obra de arte autêntica consiste, de acordo com a passagem acima, no próprio *telos* do conhecimento, naquilo que o conhecimento busca, mas que, entretanto, não consegue alcançar devido às próprias categorias do conhecer. Assim, segundo Gómez (1998), a aproximação adorniana entre estética e filosofia tem uma função eminentemente epistemológica.

É importante frisar este ponto, uma vez que para a “posição transformadora”, que caracterizamos no primeiro tópico, a transferência de competências em matéria de conhecimento da filosofia para a estética, em que teria incorrido a obra de Adorno, somente atesta o pessimismo que culminou o seu pensamento. Essa posição acusa a obra de Adorno de “esteticismo filosófico”, afirmando que a radicalização adorniana da crítica da modernidade acabou por desembocar na dissolução da filosofia na estética (GÓMEZ, 1998).

Essa posição é equivocada, pois na *Dialética Negativa* (DN), Adorno fala explicitamente contra a tentativa de estetizar a filosofia: “uma filosofia que tentasse imitar a arte, que se transformasse numa obra de arte, estaria anulando a si própria”. Qual seria, pois, o verdadeiro significado desta aproximação entre arte e filosofia empreendida por Adorno?

Desde o século XVII, com o despertar da revolução newtoniana na ciência, os campos da arte e do conhecimento ficaram cindidos como campos opostos. Neste contexto de dualismo, a razão iluminista tomou partido pela ciência. Os filósofos iluministas eram hostis à arte que já não era considerada como uma forma de verdade, mas como ferramenta

pedagógica, como um meio de persuasão moral. Na revolução burguesa a arte se transformou em instrumento para a propaganda política e mesmo as estéticas marxistas de Lukács e Brecht, abordadas no capítulo anterior, viam na arte um meio de instrução política, ainda que discordassem em torno do tipo de arte que satisfazia tal exigência (BUCK-MORSS, 1981, p. 249).

Como protesto ao Iluminismo, o Romantismo do século XIX passou a exaltar a arte como fonte de verdade. Entretanto, ele permaneceu dentro do paradigma existente aceitando sem questionamento a dicotomia entre razão e arte. A partir daí, a música foi glorificada por Schopenhauer e Wagner como a expressão de uma vontade subjetiva e irracional (BUCK-MORSS, 1981, p. 250).

Vimos que por meio da noção de material musical, Adorno buscou restituir autonomia à música, identificando no processo da composição um momento objetivo, o material musical como sedimentação histórica, que era irreduzível ao sujeito. Segundo Buck-Morss (1981) sem alinhar-se nem aos iluministas nem aos românticos, Adorno afirmava que a experiência estética era na realidade a forma mais adequada de conhecimento, porque nela sujeito e objeto, idéia e natureza, razão e experiência sensual estavam inter-relacionadas sem que nenhum dos pólos predominasse. Nesta perspectiva, a experiência estética proporcionava um modelo estrutural para o conhecimento dialético e materialista.

Como afirma Buck-Morss (1981, p. 250), a apreciação de Adorno sobre o valor cognitivo da experiência estética proveio dos procedimentos da composição presentes na escola de Schoenberg. Este músico era em certo modo um romântico, mas não no que tange a sua concepção do processo criativo. Ele rechaçava a noção do artista como gênio e a substituía pela do artista como artesão. Via na música não a expressão de uma subjetividade, mas uma busca de conhecimento que se erigia fora do artista, como um potencial do objeto, do material musical.

Ainda de acordo com Buck-Morss, em 1931, Adorno teve acesso aos *Manuscritos Econômicos Filosóficos* de Marx, ficando impressionado com a semelhança existente entre a concepção da dialética do trabalho como experiência cognitiva no jovem Marx e a experiência estética da composição em Schoenberg. Em ambos, os processos de criatividade e conhecimento, de produção e reflexão estavam juntos. Segundo a autora, quando Adorno baseava sua filosofia na experiência estética, seu objetivo não era estetizar a filosofia, como afirma a “posição transformadora”, mas reconstruir a relação dialética entre sujeito e objeto que ele acreditava ser a base estrutural correta de todas as atividades humanas, tais como o conhecimento, a práxis política e a criação artística.

De acordo com Gómez (1998), no pensamento de Adorno, mimese não é só uma noção intra-estética ou teórico-artística, mas também e fundamentalmente um construto crítico-epistemológico, pois corresponde a um modo de comportamento diferenciado da subjetividade ante o seu objeto. Se a *TE* ilumina sua efetividade no processo de objetivação artística, naquelas obras que elevam ao máximo a pretensão de desenvolvimento do material artístico, a *DN* dota a mimese de seu conteúdo filosófico. Seu significado fica agrupado em torno das noções propriamente epistemológicas de *mediação* e de *síntese*.

Neste sentido, o pensamento de Adorno realiza uma dupla abertura dos âmbitos da modernidade cultural: a estética se abre à epistemologia e esta se abre à estética. Na *TE*, o estético ultrapassa a esfera da simples teoria da arte a que tradicionalmente havia se confinado. Adorno pensa a arte não como um enclave de irracionalidade, mas como um âmbito que participa da dialética do esclarecimento podendo ainda transcender o seu resultado: a instrumentalização e subjetivação da razão (GÓMEZ, 1998, p.153).

O modo de aproximação entre filosofia e arte ocorre, entretanto elas devem percorrer vias distintas a fim de chegar ao mesmo objetivo: o de uma relação livre com os objetos. A filosofia tem que realizar uma auto-reflexão a partir de seus próprios meios e não tomando emprestados os meios da arte. A noção de racionalidade irrestrita é teorizada por Adorno com os meios da própria *filosofia da consciência* e a partir das próprias categorias do pensamento da identidade, tais como conceito, síntese, que reorientadas podem se aproximar daquilo que Adorno entende ser o *telos* do conhecimento: a abertura ao não idêntico, ao que tende a ficar sempre de fora das generalizações e conceitos científicos.

Estetizar a filosofia, no sentido de reduzir a cognição à intuição, está fora de questão para Adorno, já que para ele a própria arte é uma forma de racionalidade. A teoria tem que ser estetizada no seu tratamento do particular; a arte, neste sentido, oferece ao pensamento sistemático o modelo de recepção sensível para o específico.

Este trabalho buscou demonstrar como a arte autêntica pode ultrapassar o resultado da dialética do esclarecimento. Analisar como a filosofia usando seus próprios meios pode alcançar idêntico objetivo exigiria uma nova empreitada que ultrapassa em muito os limites do presente trabalho. Apenas ressaltamos que a arte e a filosofia convergem, em sua recuperação da mimese, por vias distintas e através de seus respectivos meios, e no ponto em que ambas podem concretizar um comportamento diferenciado frente ao objeto.

Conclusão

Este trabalho buscou analisar a relação entre o tema da emancipação e a obra de arte na obra teórica de Theodor Adorno. Enquanto que esta relação é apontada na bibliografia de língua portuguesa, seu sentido não é especificado, de modo que não se explicita em detalhes o porquê da centralidade da obra de arte no pensamento deste autor. Nossa contribuição se dá, portanto, na demonstração e aprofundamento de importantes aspectos em que a arte se encontra relacionada com a emancipação.

Neste sentido, uma importante contribuição deste trabalho foi demonstrar que esta relação entre arte e emancipação somente se estabelece em torno de um tipo específico de obra de arte, a *obra de arte autêntica*. Em Adorno, os mais importantes aspectos que apontam à autenticidade de uma obra e aos seus elementos emancipatórios são: a autonomia, a crítica e uma relação de mediação entre o artista e o material.

No pensamento de Adorno, a autenticidade de uma obra requer primeiramente a permanência do seu *status* autônomo. Obras autônomas configuram uma resistência à razão instrumental que busca atribuir uma função na autoconservação para todas as esferas da sociedade. Para Adorno, negando-se a se qualificar como ‘socialmente útil’, a arte critica a sociedade configurada pela sua simples existência.

A autonomia da arte deve ser compreendida sempre como sua negação em submeter-se a critérios de criação que lhe são extrínsecos. Por isso, esta autonomia também reside na insubordinação da arte a interesses políticos. Sobre este último aspecto, Adorno entendia a arte engajada como aquela que se esforça para mudar uma atitude, mas falha neste intuito. Já a arte autônoma, que não busca induzir a uma mudança de atitude, está, contudo, em melhores condições de alcançá-la:

Sua irrecorribilidade obriga àquela mudança de comportamento que as obras engajadas apenas anseiam. Aquele a quem as rodas de Kafka atropelaram um dia, para ele a paz com o mundo está tão perdida como a possibilidade de acomodar-se com a sentença de que o mundo é ruim: o aspecto confirmativo inerente à comprovação resignada da supremacia do real é corroído.

Obras de arte autônomas, como as peças de Beckett e escritos de Kafka, fornecem, para Adorno, um testemunho da dizimação do sujeito na vida moderna, que o didatismo modernista de Brecht e o realismo defendido por Lukács não conseguiam apresentar. As

primeiras “fazem explodir a arte por dentro que o *engagement* proclamado submete por fora, e por isso só aparentemente” (ADORNO, 1973, p. 67).

Os artistas citados eram, para Adorno, exemplos de artes autônomas e autênticas. Na recusa da arte autêntica de reconciliar as contradições que surgem no seu interior (forma x conteúdo, *mimese* x construção, todo x parte) e que expressavam a contradição entre indivíduo e sociedade presente no capitalismo tardio, Adorno via uma negação da arte em se confortar com o estado de coisas presentes. Ela operava, assim, uma crítica social à sociedade administrada.

Nesta perspectiva, Adorno colocou Schoenberg e Stravinsky em pólos opostos na *Filosofia da Nova Música*. Enquanto o primeiro expressava as contradições e o aniquilamento do sujeito na sociedade administrada por meio das dissonâncias, Stravinsky buscava fazer face ao fenômeno da alienação restaurando um sentido de comunidade na música. Contudo, ao proporcionar “conforto” à audição regredida, ele contribuía para reforçar a sociedade estabelecida.

Uma fiel expressão das contradições presentes na sociedade acabava por levar o elemento da *construção* a se sobrepôr ao elemento *expressivo* na obra de arte. Foi o que Adorno observou em relação ao dodecafonismo de Schoenberg. Mas, era propriamente nisto que a arte autêntica poderia conferir expressão a verdadeira condição de aniquilamento do indivíduo na modernidade. Fazendo isto, ela se configurava como linguagem do sofrimento. Nesta expressão do sofrimento, a obra de arte autêntica era uma forte aliada do pensamento crítico.

A obra de arte autêntica também era aquela capaz de realizar uma posição correta da subjetividade ante ao seu objeto. Nesta perspectiva, tanto as obras de arte que aboliam o momento subjetivo (surrealismo) quanto as que não permitiam o desenvolvimento e diferenciação do material (dodecafonismo) foram criticadas por Adorno. As obras de arte autênticas apresentavam uma relação mediada entre sujeito e objeto sem dissimular ou negar as tensões resultantes desta mediação.

Para Adorno, a obra de arte autêntica representa o “refúgio do comportamento mimético”. Na *TE*, *mimese* possui um significado que não corresponde a nenhum dos três sentidos que esta noção já possuía na obra de Adorno, a saber: 1) a identidade imediata entre sujeito e objeto que caracteriza os procedimentos mágico-miméticos presentes no início da espécie humana; 2) o recalque da *mimese* ou a “*mimese perversa*”, mobilizada pelo Nazismo na forma da identificação com o líder; 3) a capacidade da obra de arte moderna de fazer-se igual à opressão presente no mundo administrado. Na *TE*, *mimese* é o modo de

comportamento adequado em relação ao não idêntico que caracteriza as obras de arte modernas e autênticas.

O que tais obras alcançam deveria servir de meta para o pensamento, de *telos* para o conhecimento. Contudo, para Adorno o pensamento só poderia abrir-se ao não idêntico, a partir de seus próprios meios. Deste modo, a tese habermasiana de que Adorno equipara dominação e pensamento se mostra equivocada. Da mesma maneira que nem toda forma artística é domínio, Adorno entendia que nem toda modalidade de pensamento se resume à dominação. Na *DN*, cuja investigação não se inseriu no escopo deste trabalho, Adorno tentou alcançar pelos próprios meios do pensamento, aquela modalidade de comportamento em relação ao não idêntico que ele vislumbrou em algumas obras de arte modernas.

Assim, a relação entre a arte e a emancipação na obra de Adorno se articula em torno de aspectos presentes na obra de arte autêntica que eram centrais ao problema da emancipação na sua obra: permanência da crítica na sociedade administrada e a procura de uma relação entre sujeito e objeto alternativa à relação de dominação (do sujeito sobre o objeto) característica do esclarecimento.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- _____. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.. A indústria cultural.
- _____. In: COHN, G. (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Ática, 1977.
- _____. Idéias para a Sociologia da Música. In: _____. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ADORNO, T. ; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, T. Teses sobre arte e religião. In: ZUIN, A. S. (Org). **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Campinas: UNIMEP, 2001.
- _____. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- _____. **Palavras e sinais: modelos críticos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo, Ática, 1998.
- ADORNO, T. ; BENJAMIN, W. **Correspondência (1928-1940)**. Madrid: Trotta, 1998.
- ADORNO, T. A Atualidade da Filosofia. Disponível em: http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno_07.htm. Acesso em: 28 de setembro de 2010. 2008a.
- _____. **Minima Moralia: Reflexões a partir da vida lesada**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue Editorial Ltda, 2008b.
- _____. Reconciliación Extorsionada. In: _____. **Notas Sobre Literatura**. Madrid: Akal, 2009.
- ALMEIDA, J. **Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ANDERSON, P. **Considerações sobre o marxismo ocidental & Nas trilhas do materialismo histórico**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARZUA, G. Reificação e Autonomia: a dupla face da razão na estética musical de Adorno. In: In: ZUIN, A. S. (Org). **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Campinas: UNIMEP, 2001.
- BENHABIB, S. A crítica da razão instrumental. In: ZIZEK, S. (Org.). **Um Mapa da Ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, J. L. (Org.). **A Idéia do Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. O autor como produtor. In:_____.**Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNSTEIN, J. M. O Discurso morto das pedras e estrelas: a Teoria Estética de Adorno, In: RUSH, F. (Org.). **Teoria Crítica**, São Paulo: Idéias e Letras, 2008.
- BLOCH, E. Discussões sobre o expressionismo. In: MACHADO, J. **Debate sobre o expressionismo**: Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertold Brecht. São Paulo: UNESP, 1998.
- BOTTOMORE, T. B. ; NISBET, R. A. **Historia da análise sociológica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.
- BRITO, S. M. **A Esperança Tardia**: O desencantamento da Arte e a persistência da Utopia na Teoria Crítica Contemporânea. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2002.
- _____. Vida Falsa: Adorno e a experiência moderna sob o ponto de vista da moral. **Política & Trabalho**, João Pessoa, n. 26, p. 57-83, 2007.
- _____. **Negative Morality**: Adorno's Sociology. Tese de Doutorado. Lancaster University, 2007.
- BUCK-MORSS, S. **Origen de la dialéctica negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: Siglo veintiuno editores, 1981.
- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.
- BRONNER, S. E. **Da teoria crítica e seus teóricos**. Campinas: Papirus, 1997.
- BRUNKHORST, H. The Enlightenment of Rationality: Remarks on Horkheimer and Adorno's *Dialectic of Enlightenment*. **Constellations**. v. 7, n.1, p. 133-140, 2000.
- CAMARGO, S. C. **Modernidade e Dominação**: Theodor Adorno e a teoria social contemporânea. São Paulo: Anablume, 2006.
- COHN, G. Difícil Reconciliação – Adorno e a dialética da cultura. **Lua Nova**, São Paulo, n. 20, p.5-18. 1990.
- _____. Esclarecimento e Ofuscação: Adorno e Horkheimer hoje. **Lua Nova**, São Paulo, n.43, p.5-24. 1998.
- DALBOSCO, C. Racionalidade, esclarecimento e emancipação na perspectiva de Adorno e Horkheimer. In: CENCI, A. (Org.). **Ética, Racionalidade e Modernidade**, Passo Fundo: Ediupf, 1996.

- DEWS, P. Adorno, pós-estruturalismo e a crítica da identidade. In: ZIZEK, S. (Org.). **Um Mapa da Ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- DUARTE, R. **Adorno e Horkheimer e A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. **Teoria Crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- EAGLETON, T. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo, 1997.
- FAUSTO, R. **Marx: Lógica e Política I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FREDERICO, C. **Lukács: Um clássico do século XX**. São Paulo: Moderna. 1997.
- FREITAS, V. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008
- FREITAG, B. **A Teoria Crítica: ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- GAGNEBIN, J. M. Após Auschwitz. In: DUARTE, R. (Org.). **As Luzes da Arte: Homenagem aos cinquenta anos de publicação da Dialética do Esclarecimento**. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.
- _____. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**, São Paulo, n.16, p. 67-86, 1993.
- GATTI, L. Theodor Adorno: Indústria Cultural e Crítica da Cultura. In: NOBRE, M. (Org.). **Curso Livre de Teoria Crítica**. São Paulo: Papirus, 2009.
- GÓMEZ, V. **El pensamiento estético de Theodor W. Adorno**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- HABERMAS, J. **Teoria De La Accion Comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalización social**. Madrid: Taurus, 1987.
- _____. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HONNETH, A. Teoria Crítica. In: GIDDENS, A (Org.). **Teoria Social Hoje**, São Paulo: UNESP, 1999.
- HORKHEIMER, M. **Eclipse da razão**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- _____. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In:_____. **Textos Escolhidos**, São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- HULLOT-KENTOR, R. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe?.In: DURÃO, F. (Org.). **A Indústria Cultural Hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- JAMESON, F. **Aesthetics and Politics**. New Yorque: Verso, 1977.
- _____. **Marxismo e Forma: Teorias dialéticas da Literatura no século XX**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- _____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

- _____. **O Marxismo Tardio: Adorno ou a persistência da dialética.** São Paulo: Boitempo, 1997.
- _____. **A Cultura do Dinheiro.** Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- JIMENEZ, M. **Para ler Adorno.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- JAY, M. **As Idéias de Adorno.** São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. **A Imaginação Dialética: A Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- KOTHE, F. **Benjamin & Adorno: Confrontos.** São Paulo: Ática, 1978.
- LOWY, M. ; SAYRE. R. **Romantismo e Política.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- _____. **Romantismo e Messianismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance.** São Paulo: Editora Duas Cidades 34, 2000.
- _____. **História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LUNN, E. **Marxismo y Modernismo: um estúdio histórico de Lukács, Benjamin e Adorno.** México: Fondo de Cultura Econômica, 1986.
- MARCUSE, H. **A Ideologia da Sociedade Industrial.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- _____. **Contra-Revolução e Revolta.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- _____. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- _____. **Cultura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- MATOS, O. **Os arcanos do inteiramente outro: A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução.** São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **A Escola de Frankfurt: Luzes e Sombras do Iluminismo.** São Paulo: Moderna, 2005.
- MARX, K. **O Capital: Crítica da Economia Política.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. **Manuscritos Econômico-Filosóficos.** São Paulo: Martin Claret, 2004.
- _____. **A Ideologia Alemã.** São Paulo: Martin Claret, 2008.
- MERLEAU-PONTY, M. **As aventuras da dialética.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MÉZÁROS, I. **A Teoria da Alienação em Marx.** São Paulo: Boitempo, 2006.
- NOBRE, M. **Lukács e os limites da reificação: um estudo sobre História e Consciência de Classe.** São Paulo: Ed. 34, 2001.
- PALHARES, T. H. **Aura: a crise da arte em Walter Benjamin.** São Paulo: Barracuda, 2006.

- POSTONE, M. Crítica, Estado e economia. In: RUSH, F. (Org.). **Teoria Crítica**. São Paulo: Idéias e Letras, 2008.
- REPA, L. Jürgen Habermas e o Modelo Reconstutivo de Teoria Crítica. In: NOBRE, M. (Org.). **Curso Livre de Teoria Crítica**. São Paulo: Papyrus, 2009.
- RIBEIRO, A. M. et al. **A Modernidade como Desafio Teórico**: ensaios sobre o pensamento social alemão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- RICOUER, P. **L'Idéologie et l'utopie**. Éditions du Seuil, 1997.
- ROUANET, S. P. **Teoria Crítica e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- RUGITSKI, F. Friedrich Pollock: Limites e Possibilidades. In: NOBRE, M. (Org.). **Curso Livre de Teoria Crítica**. São Paulo: Papyrus, 2009.
- RUSH, F. et al. **Teoria Crítica**. São Paulo: Idéias e Letras, 2008.
- SCHWARZ, R. A Dialética da Formação. In: PUCCI, B. (Org.). **Experiência Formativa & Emancipação**. São Paulo: Nankin, 2009.
- SCHWEPPENHÄUSER, G. O belo natural como uma instituição moral? Reflexões sobre o problema do antropocentrismo na estética da natureza. In: DUARTE, R. (Org.). **As Luzes da Arte**: Homenagem aos cinquenta anos de publicação da Dialética do Esclarecimento. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.
- SOARES, P. M. Tópicos de uma teoria social crítica da comunicação de massa. **Estudos de Sociologia**. v. 4, n. 1, p. 81-120, 2000.
- SOBOTKA, E. A. A Escola de Frankfurt nos anos 30. Sobre a teoria crítica de Max Horkheimer. In: MIGLIEVICH, A. (Org.). **A Modernidade como Desafio Teórico**: ensaios sobre o pensamento social alemão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- SLATER, P. **Origem e significado da Escola de Frankfurt**: uma perspectiva marxista. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- TERTULIAN, N. Lukács e Adorno: a reconciliação impossível. **Verinotio**: revista on-line de educação e ciências humanas. n.11, p. 104-115. 2010
- WEBER. M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- WIGGERSHAUS, R. **A Escola de Frankfurt**: história, desenvolvimento teórico, significação política. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- WITKIN, R. **Adorno on Music**. New York: Routledge, 1998.
- _____. **Adorno on Popular Culture**. New York: Routledge, 2003.
- WOLIN, R. **Walter Benjamin**: an aesthetic of redemption. California: University Of California Press, 1994.

_____. Benjamin, Adorno, Surrealism. In: HUHNS, T. (Org.) . **The Semblance of Subjectivity**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1997.

ZUIDERVAART, L. **Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Ilusion**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.