

SÉRIE SOCIOLOGIA



**ARTE E EMANCIPAÇÃO  
EM THEODOR W. ADORNO**

Louise Claudino Maciel



**ARTE E EMANCIPAÇÃO  
EM THEODOR W. ADORNO**



Universidade Federal de Pernambuco  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia  
Curso de Doutorado em Sociologia

Louise Claudino Maciel

# **ARTE E EMANCIPAÇÃO EM THEODOR W. ADORNO**

Recife, 2016

Catálogo na fonte:  
Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

---

M152a Maciel, Louise Claudino.  
Arte e emancipação em Theodor W. Adorno [recurso eletrônico] /  
Louise Claudino Maciel. – Recife : Ed. UFPE, 2016.  
(Série Sociologia)

Originalmente apresentada como dissertação do autor (mestrado –  
UFPE. CFCH. Sociologia. Recife, 2011) sob o mesmo título.

Inclui referências.

ISBN 978-85-415-0863-6 (online)

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 2. Sociologia. 3. Arte e  
sociedade. 4. Dialética. 5. Teoria do conhecimento. I. Título. II Título da  
Série.

301 CDD (23.ed.)

UFPE (BC2017-012)

---

Todos os direitos reservados aos organizadores: *Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.*

# Agradecimentos

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

À minha mãe, Sonia, ao meu pai, José, e às minhas irmãs, Julie e Daniele, pelo enorme suporte afetivo sem o qual nenhuma das minhas realizações, dentre as quais este trabalho, seria possível.

Aos meus cunhados, Bruno, Otávio e aos meus sogros, Verçosa e Suely, pela família estendida tão maravilhosa. A Verçosa pela revisão gramatical do presente trabalho.

Às queridas amigas que estiveram comigo ao longo da trajetória que resultou neste trabalho, Aninha, Bella, Karol, Maribá, Carol, Natália, com elas compartilhei as maiores alegrias e os maiores desafios do curso de Ciências Sociais. Aos queridos amigos, Chico e Daniel que participaram, sobretudo, das alegrias desse percurso.

Aos amigos da turma de mestrado, Lena, Raíza, André, Gilberto, Olívia, Aninha e Clarissa pela convivência tão prazerosa e produtiva ao longo do curso de Mestrado.

Ao grupo de estudos *Ulisses*, em especial aos professores Simone Brito e Terry Mulhall e a amiga Bárbara, apesar da curta duração, o aprendizado fruto dos encontros do grupo permeiam muitas páginas dessa obra.

Aos professores do PPGS, em especial a Eliane Veras, a Remo Mutzenberg, a Ricardo Santiago e a Silke Weber que marcaram de maneira singular minha formação e ao professor Paulo Marcondes pelas orientações, conselhos, livros emprestados que foram fundamentais ao amadurecimento dessa 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 como 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 incondicional em todos os momentos dessa trajetória e por me inspirar sempre as melhores coisas.



# Prefácio

Não saberia dizer qual das duas palavras que dão título a esse livro causam mais ojeriza ao intelectual integrado de nossa época: se “Adorno” ou “emancipação”. Tanto o intelectual como o processo são constantemente colocados na prateleira das coisas antigas e dispensáveis, produtos de um mundo distante e estranho que separava a experiência humana dos interesses do capital. Por confrontar o gosto burguês- em sua satisfação estética pobre, sua frieza e complacência com o sofrimento, Adorno recebeu como vingança o esforço da incompreensão. Os debates sobre a cultura geralmente se esforçam por ‘manter intacta a ignorância’ sobre seu pensamento, reafirmando os mesmos lugares-comuns: mandarim, místico, conservador, habitante da torre de marfim. Segundo Albrecht Wellmer, isso é ainda mais verdadeiro quando pensamos nas contribuições adornianas à estética: sobreviveram fragmentos e caricaturas. Porém, é mais sensato admitir que não se trata apenas de uma implicância com o pensamento negativo de Adorno, estamos talvez diante do espírito do tempo que, ao tentar tornar harmônico o avanço das formas de dominação, rejeita qualquer crítica que não seja ditada pelo bom senso estabelecido, que não trabalhe em prol da ‘administração’ e seus valores corporativos.

Por isso, considero um grande privilégio poder prefaciar o trabalho de Louise Claudino sobre Arte e Emancipação no pensamento de Theodor Adorno. A pergunta que tanto incomodou os teóricos da cultura do início do século XX sobre a relação entre arte e processos emancipatórios (ou a capacidade da estética em confrontar as formas de reforço do sofrimento humano) é aqui perseguida com esmero e radicalidade. Um trabalho de crítica necessário, ainda que pareça estranho e quase deslocado se incomodar

com o fato de que a experiência artística já não é mais um projeto de reflexão sobre o 'inteiramente outro'. E o que fazer com essa desconfiança adorniana de que o grande problema da emancipação é que pouca gente se importa com a emancipação? Nossa autora se apegava ao projeto: recusando a provável reificação total, a crítica é uma forma de pensar sem concessões e com esperança. Contudo, ainda precisa ser dito que seu projeto é bem mais ousado do que 'simplesmente' permanecer 'pensando com Adorno': o caminho é percorrido a partir de uma perspectiva da sociologia da Arte. A aparente dificuldade de leitura da *Teoria Estética* por uma socióloga é aqui resolvida através de uma percepção que fundamenta todo o trabalho: a arte é construída a partir da experiência social, mas também *contra* a sociedade. Ou seja, Louise demonstra que discutir a 'arte autêntica' e a produção de valores emancipatórios não requer um salto idealista, mas é possível a partir da compreensão da experiência material do artista no seu confronto com as formas estabelecidas e os imperativos de integração e normalização. Entender esse 'momento material', além de não ser estranho à sociologia, permite uma discussão sociológica sobre o problema dos valores e lógicas de justificação com base numa perspectiva crítica.

Além de sua clara contribuição para que a perspectiva adorniana seja melhor compreendida nos debates da sociologia da Arte, o livro soma-se ao processo de ampliação do número de trabalhos e discussões sobre Adorno no Brasil que já dura alguns anos. Apesar da alegria intelectual de acompanhar esses trabalhos, há uma certa melancolia em perceber que a crescente intolerância (de vários matizes) e nossa distância de uma sociedade "que não conheça a força e dela não precise" fazem com que trabalhos como esse se tornem cada vez mais necessários.

Simone Magalhães Brito,  
João Pessoa, 30 de junho de 2016.

# 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*<sup>1</sup>, 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

---

1 Entrevista disponível na Revista Lua Nova, nº. 60, 2003.

vigente. Ao invés de traçar as alternativas políticas para tal objetivo, Adorno ter-se-ia 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 deste autor ter 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 à qual Adorno se vincula é caracterizada pelo forte interesse na emancipação humana<sup>2</sup> e uma vez que diversos trabalhos sobre Adorno apontam a 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 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. Mas, 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 con-

---

2 Ver Horkheimer (1937).

servação 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 natureza<sup>3</sup>.

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, o assassinato sistemático de judeus e de outras minorias sociais 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 ser humano e a natureza. A característica essencial da *mimese* consiste na identidade entre o sujeito e o objeto, pois, buscando escapar do perigo, o homem primitivo se funde ao “outro”, abolindo a distância entre ele e o “outro” que é sentido como fonte de ameaça a sua sobrevivência (GAGNEBIN, 1993). A reflexão de Adorno e Horkheimer na *DE* demonstra como a razão ocidental nasce da recusa do procedimento mimético, na tentativa de libertar o homem do medo. Ao invés da identidade entre o sujeito

---

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.

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; 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 autorreflexão do esclarecimento<sup>4</sup> 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.

---

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).

Contudo, para alguns autores, sobretudo Habermas, a autorreflexão 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 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, a 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 “História e Emancipação”, demonstramos como, na obra de Adorno, a emancipação não 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 ideia 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 “A 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 às finalidades extrínsecas (diversão, prestígio) que a indústria cultural busca lhe atribuir.

No Capítulo IV, intitulado “Arte e Emancipação I: A Noção 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” a trouxe para o centro do pensamento sobre a emancipação de Adorno. Este autor buscou operar uma autorreflexão 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 a 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 à luz do problema da emancipação no pensamento adorniano.



# 1. 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, a 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 consiste nas suas relações materiais (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 ligados 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, à 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.

### **1.1. 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. A caracterização do marxismo ocidental é feita em oposição ao que o autor 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 característica essencial do marxismo ocidental<sup>5</sup>. Além dessa ruptura, Anderson se concentra no abandono pelo marxismo ocidental dos temas relacionados à infraestrutura e à 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 imediata<sup>6</sup>. O surgimento dos partidos operários ocorreu somente depois da morte de Marx, de modo que a inexpressividade do proletariado da época imprimiu limites à formulação de uma teoria política sobre a estrutura do Estado Burguês ou sobre as estratégias para derrubá-lo no mesmo nível de elaboração da sua teoria econômica sobre o modo de produção capitalista.

---

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.

Segundo Anderson (2004), a segunda geração<sup>7</sup> de intelectuais que deu continuidade ao trabalho de Marx e Engels foi animada por duas preocupações centrais<sup>8</sup>. Em primeiro lugar, essa geração deu continuidade à análise de Marx sobre o modo de produção capitalista, mediante transformações ocorridas nesse sistema econômico, tais como monopolização e imperialismo. Em segundo lugar, ela vivenciou acontecimentos políticos que forneceram as bases para o surgimento de uma teoria política diretamente baseada sobre as lutas do proletariado. Segundo Anderson,

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 (2004, p.32).

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), levando ao questionamento de se as estruturas econômicas de uma sociedade eram as únicas responsáveis pela sua mudança histórica. A interpretação que Lênin deu ao marxismo demonstra a centralidade da dimensão política, com destaque para o papel

---

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 Para Anderson, os nomes de Lênin, Rosa Luxemburgo e Trotski marcam essa segunda 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 nacionais.



do partido, dos camponeses como aliados do proletariado e das condições da luta política da classe operária na fase imperialista do capitalismo<sup>9</sup> (BOTTOMORE, 1980, p. 181).

Dois fatores são fundamentais para a compreensão de como essa teoria revolucionária, marcada pela unidade entre teoria e práxis, que caracteriza essa segunda geração do marxismo, “completou a metamorfose” resultando no “marxismo ocidental”. Um deles corresponde ao fracasso da grande onda revolucionária nas demais regiões da Europa, irrompida entre 1918 e 1920. O segundo refere-se ao sistema político montado por Stalin, que suprimiu as práticas revolucionárias das massas dentro da Rússia e consolidou um estrato burocraticamente privilegiado acima da classe operária, rompendo assim a unidade entre teoria e prática, presente no bolchevismo clássico (ANDERSON, 2004). 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*<sup>10</sup>, mais conhecido pelo termo Escola de Frankfurt, consiste numa importante expressão dessas mudan-

---

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 ideias socialistas ao movimento operário, assumindo a sua liderança com vistas à organização de um partido centralizado e disciplinado.

10 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).

ças. 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 (FREITAG, 2004). Em nenhum momento, quer sob a direção de Grünberg<sup>11</sup> quer sob a direção de Horkheimer<sup>12</sup>, o Instituto filiou-se a um partido ou facção de esquerda (JAY, 2008).

Juntamente com a independência teórica em relação à política partidária, uma das características mais importantes do marxismo ocidental, de acordo com Anderson (2004), consiste na guinada para os temas da superestrutura, em detrimento da análise dos temas fundamentais ao marxismo clássico, tais como a investigação das leis do funcionamento do capitalismo, a análise do Estado Burguês e a estratégia da luta de classes necessária para derrubá-lo<sup>13</sup>.

O fracasso do resto da Europa em seguir a Revolução Russa, apesar das severas crises sociais e econômicas que se alastraram por este continente

---

11 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).

12 Max Horkheimer foi nomeado diretor em 1930.

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

após a Primeira Guerra Mundial, deixa para o marxismo ocidental o importante questionamento se as estruturas econômicas de uma sociedade eram suficientes para explicar o seu movimento histórico (BERNSTEIN, 2008, p. 179). Como explicar o fato de a revolução não ter se alastrado pelo continente Europeu? O caso da Alemanha era emblemático. O país reunia as principais condições favoráveis ao processo revolucionário, como o alto nível de industrialização, um proletariado numeroso e pauperizado com a crise econômica no país. No entanto, 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 da mudança na realidade social que tais intelectuais buscaram compreender<sup>14</sup>, na qual a dependência do econômico em relação a outros aspectos da totalidade – de ordem política, social, cultural e psicológica – necessitava ser explicada.

Neste sentido, nos anos 1920, configura-se o freudo-marxismo, um movimento que buscava na psicanálise uma resposta para o fato de o proletariado não ter revolucionado a sociedade e afirmava que o fracasso da classe trabalhadora decorria da incorporação de uma ideologia burguesa que minava a sua consciência de classe (ROUANET, 1998). Além da dimensão psicológica, as investigações direcionadas à cultura também foram centrais para se alcançar um entendimento da integração do proletariado na sociedade vigente.

Com esse direcionamento, Gramsci explica a manutenção do *status quo* por meio da noção de hegemonia, ou seja, pelo grau de consenso que uma formação social é capaz de conseguir entre seus membros em detrimento da necessidade de emprego constante da coerção física. Esse consenso é assegurado pela atuação de uma rede de instituições culturais – escolas,

---

14 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.

igrejas, jornais, partidos, associações – que inculcam nas classes exploradas os valores do *status quo* (ANDERSON, 2004, p. 101). Da mesma forma, 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 ser um forte empecilho a uma transformação social da sociedade <sup>15</sup> (JAY, 1988).

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 se limita à referida guinada para os temas da superestrutura. 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.

---

15 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.

## 1.2. 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 avaliada pelos marxistas ortodoxos<sup>16</sup>, 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 afirmava que, se a consciência for totalmente dissociada da verdade, nem mesmo o marxismo pode almejar qualquer pretensão de conhecimento verdadeiro.

Em *HCC*, Lukács buscava superar dois problemas. Por um lado, havia a concepção herdada da Segunda Internacional, de uma ciência marxista positivista, ou seja, de um modo de conhecimento que é superior à história; por outro, havia o problema do relativismo histórico, segundo o qual só existem diferentes pontos de vista em acordo com as diferentes consciências históricas (EAGLETON, 1997, p. 91). Lukács evitou ambas as alternativas. De acordo com ele, existiriam certas formas de conhecimento que, embora inteiramente históricas, são capazes de revelar os limites de outras ideologias e de alcançar um conhecimento correto da sociedade e, assim, figurar

---

16 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.

como força emancipatória (EAGLETON, 1997). A fim de entender essa perspectiva é necessário que se volte à obra de Marx.

Na *Ideologia Alemã*, 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 hegeliano<sup>17</sup>. 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”<sup>18</sup> (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 a 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. Com essa divisão, 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 à criação da teoria, da teologia, da filosofia e da moral etc., ‘puras’” (MARX, 2008, p. 58).

Nessa perspectiva, a ideologia tem como seu oposto a própria realidade social. Como a ideologia inverte a realidade, ao conceber a consciência como autônoma e como fundamento da vida social, ela é, sobretudo,

---

17 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).

18 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).

um problema de falsa consciência, de uma visão distorcida da realidade <sup>19</sup> (EAGLETON, 1997).

Uma reformulação do problema da ideologia surge em *O Capital*, obra em que os interlocutores principais de Marx consistem nos economistas políticos burgueses. Marx compreende que a insuficiência das teorias da economia política em explicar o modo de produção capitalista não decorre de uma simples visão distorcida da realidade, mas que ela é produto do fetichismo da mercadoria ao qual mesmo a consciência científica, representada pelos economistas burgueses, está submetida.

Enquanto que a economia política explica o capitalismo como um modo de produção baseado na *troca de equivalentes*, Marx descobre que este modo de produção se fundamenta em uma *apropriação sem equivalente* do trabalho 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, na forma de salário, produzida por ela mesma, se aliena um novo produto (FAUSTO, 1987). O capital é baseado em uma relação de desigualdade e de dominação oculta pela ideia 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. De acordo com ele (1999), no capitalismo a produção de mercadorias está inevitavelmente ligada à produção de seu fetichismo. Se, em todas as sociedades, as pessoas devem produzir objetos para sustentar a vida humana, o processo pelo qual a mercadoria oculta seu conteúdo social sob a forma de uma propriedade inerente ao objeto é singular ao capitalismo.

Neste modo de produção, caracterizado pela avançada divisão social do trabalho, é necessário que o trabalho útil, criador de *valor de uso*, se torne passível de troca como mercadoria. Para que duas mercadorias diferentes sejam equiparadas no momento da troca, é necessário que possuam uma

---

19 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.

propriedade comum que “não pode ser uma propriedade das mercadorias, geométrica, física, química ou de qualquer outra grandeza” (MARX, 1999, p. 59). Para alcançá-la, é necessário pôr de lado o valor de uso das mercadorias, pois este somente diz respeito aos seus aspectos singulares<sup>20</sup>. 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”.

---

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



Em *HCC*, Lukács vai dar prosseguimento a uma análise sobre as formas de consciência com respeito às relações materiais entre os seres humanos. Como ressalta Jameson (1985, p. 143), o título do livro pode enganar aos seus leitores, pois, ao contrário do que ele faz pensar, o livro 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 a economia e a filosofia (ZUIDERVAART, 1993). A influência da troca de mercadorias torna-se generalizada, não deixando nenhuma área da vida livre se seu fetichismo.

De acordo com Lukács, a reificação fragmenta e desloca nossa experiência social, de modo que, sob sua influência, perde-se a capacidade de ver a sociedade como um processo coletivo e a ordem capitalista torna-se menos vulnerável à crítica<sup>21</sup>. Para ele, as antinomias que continuamente surgem no interior da filosofia burguesa possuem a mesma estrutura que as contradições da produção capitalista.

Neste sentido, Buck-Morss (1981) afirma que o problema fundamental do idealismo – a separação dualista entre sujeito e objeto – tinha seu protótipo na estrutura da mercadoria, com os produtos surgindo dissociados 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.

Esse modo de pensamento se expressa, segundo Lukács, na filosofia crítica de Kant, na noção de que o espírito pode lidar com suas próprias percepções da realidade sem ser capaz de conhecer a “coisa-em-si”. Este dilema fundamental da filosofia de Kant possuía um componente social e econômico, pois derivava da tendência burguesa de entender a relação com os objetos exteriores de forma estática. “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, pp. 145-146).

Constatando os limites de 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 Lukács (2003), a classe operária é capaz de atingir um conhecimento verdadeiro da

---

21 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).

realidade social, pois, sem o conhecimento da sociedade como totalidade, essa classe não pode transformar as suas próprias condições de existência<sup>22</sup>. Para a classe operária um conhecimento da sua situação será, inseparavelmente, uma compreensão do todo social em que ela atua e é explorada (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 autoafirmação 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 o mecanicismo da Segunda Internacional, segundo o qual toda forma de consciência é falsa, como o relativismo, pois, para ele, a consciência proletária, mesmo estando dentro do processo histórico, é capaz de atingir um “conhecimento exato da sociedade”.

Como afirma Jameson (1985, p.148), a partir da figura do reflexo da realidade no pensamento, Lukács consegue colocar em contato duas realidades incomensuráveis, “uma na superestrutura, outra na base, uma cultural, outra sócio-econômica”. Sem essa perspectiva lukacsiana, o marxismo não poderia avançar numa concepção que deixa de conceber a cultura como mero epifenômeno<sup>23</sup>.

---

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

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

### **1.3. 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. Para Adorno, Lukács permanece vinculado ao pensamento da identidade, caracterizado pela concepção de que o conceito e a realidade são a mesma coisa<sup>24</sup>. O que caracterizava os escritos de Adorno, assim como os de Horkheimer, era a recusa a essa concepção idealista da história como identidade de sujeito e objeto, do racional e do real, que sempre acabavam por embasar a visão do desenvolvimento histórico como progresso contínuo (BUCK-MORSS, 1981).

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 depender da existência de um sujeito revolucionário coletivo. Ainda que continuasse insistindo na necessidade de uma mudança revolucionária da

---

24 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.

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).

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 (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 ideias de Lukács por Adorno limitou-se ao nível negativo da crítica da ideologia lukacsiana: a análise crítica da consciência burguesa. 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 não eram capazes de resolver as contradições em suas teorias, porque estas se baseavam em uma realidade em si mesma contraditória. As antinomias que surgiam na filosofia não se deviam às insuficiências da razão, mas à própria realidade social. Apenas através de uma transformação da sociedade estas antinomias poderiam ser dissolvidas (BUCK-MORSS, 1981, p. 74).

A percepção de Lukács das manifestações da estrutura da mercadoria no interior da consciência burguesa foi muito importante para a formulação

adorniana de material artístico<sup>25</sup>. Para ele, o material artístico continha os problemas da sociedade sendo que 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 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. 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; e, 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 acre-

---

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

ditavam 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 ideia de mediação torna possível que se busque o geral dentro do particular, de modo que o conhecimento sobre uma formação social pode ser buscado dentro do fenômeno mais banal<sup>26</sup>. Como as mônadas de Leibniz, cada particular era único, mas cada um continha uma imagem do todo, ou seja, da estrutura social burguesa (BUCK-MORSS, 1981). 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 Leibniz, cada mônada 'representa'

---

26 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 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.

o universo, mas não tem janelas; representa o universal dentro das suas próprias paredes.

Segundo Buck-Morss (1981), a perspectiva de que a totalidade social 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.

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, como inadequadas, tendências na sociologia da arte que limitam seu estudo a um único aspecto, que na maioria das vezes consiste no estudo do efeito da arte sobre o público, de modo que há uma preponderância dos estudos de recepção. Para Adorno (1994), 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 ideia 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” (1994a, 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 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, 1994a, 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 imanentes da sua forma”. Com base neste princípio é 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 à 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 compreender o que a arte pode dizer sobre determinada formação histórica (GOMEZ, 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 *locus* 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 *locus* de mediação. Enquanto ambas as tendências são compatíveis com o marxismo, Adorno pode ser localizado na perspectiva *internalista*<sup>27</sup>.

Ao procurar tensões dentro da obra de arte que confirmam expressão àquelas na sociedade, Adorno confere à arte o estatuto de “fisionomia social”, de modo que os fenômenos artísticos não podem ser reduzidos à

---

27 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.

condição de 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 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 à 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.

## 2. História e Emancipação

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, 2008).

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 *Odisséia*; 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 de 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, destacando-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 (2000), 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.

## **2.1. 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 sinônimo 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 de uma escolha entre a reprodução das condições sociais ou pela 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 no rumo para a emancipação. Para Adorno, subjacente à concepção do 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 rejeitada (WOLLIN, 1994, p. 169). O fundamento desta crítica de Adorno ao idealismo era a negação de que o racional e o real são a mesma coisa, pois “nenhuma razão legitimadora poderia se encontrar novamente em uma realidade, cuja ordem e conformação sufocam qualquer pretensão da razão” (ADORNO, 2008a, p.3). Sem reconhecer isso, o idealismo sempre acabava por buscar resolver as contradições presentes na realidade através de soluções meramente conceituais. Para Adorno, os antagonismos da realidade não poderiam ser resolvidos pelos conceitos, mas apenas mediante uma transformação histórica (WOLLIN, 1994, p. 169). Enquanto as contradições não estiverem reconciliadas na própria realidade, o pensamento deve resistir à reconciliação, incorporando essas contradições.

Na recusa da história como progresso, compartilhada por Adorno, Horkheimer e Benjamin<sup>28</sup>, se encontra o compromisso com o sofrimento humano, ou seja, a recusa de que 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; SAYRE, 1993). 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 e Sayre 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 os autores (1993, p. 23),

A visão romântica toma um momento do passado real em que não havia características negativas do capitalismo, ou estas

---

28 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.

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, 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 característica. Como ressalta Jay (1988, p. 19), Adorno jamais se permitiu sentir aquela nostalgia por comunidades perdidas que animou muitos dos seus contemporâneos<sup>29</sup>.

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, mas Adorno também se negou a estabelecer quaisquer contornos ao mundo utópico ou ao que, para ele, consistiria uma sociedade emancipada (THOMSON, 2010). Segundo ele, “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” (1977a, p. 354). Nessa afirmação, reverbera o desencanto da Teoria Crítica com a experiência do socialismo na União Soviética, que se concretizou como mais uma nova face do totalitarismo. Diante dessas realizações frustradas, ele enten-

---

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

dia que a melhor forma de preservar a verdade subversiva da utopia seria excluí-la do campo da reflexão.

Martin Jay (2008) entende essa recusa ao delinear a natureza da sociedade pós-revolucionária, como resultado da presença da *Bilderverbot* (proibição de imagens) judaica no pensamento adorniano. Seja qual for a 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 delinea os contornos da sociedade, caso houvesse um plano racional para modificá-la, tende a 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, ideias, 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).

Essa separação, que Marcuse (1997) remonta à Antiguidade Clássica, se estende à sociedade burguesa. Contudo, é somente nessa sociedade que teremos uma pretensão de universalidade no conceito de cultura; a cultura deixa de ser prerrogativa de uma elite e passa a ser acessível a todos. Segundo Marcuse, a abstração a que os homens são reduzidos em suas relações sociais no mercado se estende ao relacionamento com os bens ideais.

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. Nesse sentido, Marcuse utiliza o conceito de cultura afirmativa, pois, em um momento histórico no qual as forças produtivas se desenvolveram ao ponto de acabar com o reino da escassez, a separação entre cultura e civilização busca manter as relações sociais vigentes intactas.

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 tranquilidade 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” (ADORNO, 1998, 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. Para ele, a cultura estava entrelaçada com a realidade material<sup>30</sup>, pois, em última instância, sua autonomia estava fundamentada na divisão social do trabalho. Por isso, sempre que a cultura consagra a separação entre espírito e trabalho material, em vez de acolher dentro dela essa contradição, ela 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

---

30 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.

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).

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 a 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, passasse a ser radicalmente negativa, ela poderia servir a algum propósito emancipador. Só neste sentido negativo seria plausível escrever poesia após Auschwitz.

## **2.2. 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. Os autores dialogam com o movimento filosófico, o Iluminismo, que proclamou que só pelo uso da razão poderia o homem atingir a plenitude e liberdade. 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 (FREITAG, 2004).

O programa da recusa da história como progresso, que já estava presente nos primeiros escritos de Adorno<sup>31</sup>, passa a ser um tema dominante a partir da segunda guerra mundial, mediante as atrocidades cometidas no Holocausto. Neste sentido, para Susan Buck-Morss (1981, p.134) a *DE* pode ser compreendida como um intento de dismantelar o mito da história como progresso. A obra nega a visão racionalista, idealista e progressiva da história característica da sociedade burguesa. 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 a maioria dos intelectuais modernos que estiveram à frente do movimento das luzes. Uma vez que 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, os autores afirmam a necessidade de uma análise crítica sobre o esclarecimento. Como afirma Freitag (2004, p. 34):

---

31 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.

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.

Adorno e Horkheimer não entendem o esclarecimento como uma criação específica do século XVIII, mas como o amplo processo de racionalização do mundo. Como ressalta Olgária Matos (1989), 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 autorreflexão 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” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.15). A noção de “conceito positivo do esclarecimento” deve ser guardada, uma vez que, para algumas interpretações<sup>32</sup>, 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, mas que, para fazê-lo, muito menos pode ser desmembrada em ‘objeto’ e em ‘instrumento’ da crítica, e sim deve refletir-se como unidade em ambas essas dimensões” (COHN, 1998, p.7). Adorno

---

32 Ver Habermas (2000).

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 mundo<sup>33</sup>, 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 inferior a muitos fenômenos naturais (DUARTE, 2003, p. 42). Diante destas forças naturais, que se colocavam sempre como mais fortes e ameaçadoras, os seres humanos precisaram desenvolver estratégias que lhes permitissem intervir na natureza com o objetivo último de se conservarem. A força motriz do esclarecimento é, portanto, o imperativo da autoconservação.

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 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

---

33 Olgária Matos (1989) 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-existem 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.

dos acontecimentos, bem como do processo a ser influenciado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 20).

Uma das maneiras encontradas para dominar o medo da natureza ameaçadora foi perceber seus fenômenos como componentes de um padrão cíclico, por exemplo, as estações do ano. Esse modo mítico de explicação do mundo figura como primeiro modo de ganhar controle sobre itens particulares, percebendo-os como exemplos de propriedades recorrentes (BERNSTEIN, 2008, p. 181). Posteriormente, os conceitos científicos irão cumprir esse papel.

Por outro lado, segundo Gagnebin, o pensamento mítico, mesmo nas suas categorias mais inflexíveis, como as de necessidade ou de destino, reconhece que algo escapa do seu domínio conceitual, que “como sistema de representações e de explicações” não consegue explicar todos os fenômenos (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 utilizados pelos seres humanos para autoconservação. Na tentativa de escapar do perigo, o ser humano se funde com o meio ambiente, buscando abolir a distância que permite ao animal, ou outra entidade natural, ameaçá-lo. A marca do comportamento mimético seria, portanto, a renúncia do sujeito em se diferenciar do objeto. A insuficiência desse tipo de comportamento, no qual o sujeito abole a distância e a diferença em relação ao objeto e abre mão da sua autonomia, exige que se busquem outras modalidades de autoconservação (GAGNEBIN, 1999, p. 72).

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 do grupo<sup>34</sup> (BRITO, 2007). Por isso, para

---

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

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, na busca por modos mais eficazes de autoconservação e de controle do desconhecido (GAGNEBIN, 1993, p. 72). 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 amedrontado<sup>35</sup>. “Doravante, a matéria deve ser dominada sem o recurso ilusório a forças soberanas ou imanentes, sem a ilusão de qualidades ocultas” (ADORNO; 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 de prazer, relacionado com a dissolução dos limites do sujeito no momento em que ele se funde com o objeto (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 doloroso que caracteriza a renúncia da mimese e a constituição do sujeito racional (GAGNEBIN, 1993, p.73). 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 duas possibilida-

---

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



des 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.

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 íntimos<sup>36</sup>. 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, caracteriza 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 (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 55).

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. No entanto, ao analisarem essa promessa, Adorno e Horkheimer não negam o potencial de emancipação da razão, mas afir-

---

36 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”.

mam que a forma assumida por ela historicamente 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 plano, desenvolveu-se uma racionalidade reguladora dos meios e atrofiou-se sua dimensão reflexiva<sup>37</sup>. O impulso para esta dominação e 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 aglutinar os objetos em conceitos universais. Neste processo, ela é incapaz de abarcar o que é singular e múltiplo a cada objeto. Por isso, Adorno afirma que a dominação é concomitante a nossa alienação dos objetos, à incapacidade de uma experiência genuína dos mesmos.

Ademais, se o mito ainda reconhecia que 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). Com o avanço da racionalidade instrumental, o *outro* passou a ser sentido como fonte de perigo e a necessidade do seu controle foi renovadamente despertada. Nesse sentido, a ciência se adequaria mais à caracterização do esclarecimento como totalitário que o próprio mito, pois ela não tolera que algo esteja de fora das amarras do conhecimento.

---

37 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.

A discussão intitulada “Elementos do antissemitismo” que encerra a *DE*, propõe que o Holocausto deva ser compreendido dentro dos padrões de relação entre o ser humano e o *outro* no esclarecimento. Rompendo completamente com as explicações que explanam o fenômeno como uma contingência, estes autores tentam entender como o que ocorreu em Auschwitz estava inscrito na própria história da civilização ocidental, sendo decorrente do padrão de relação entre sujeito e o objeto que se hegemonizou (BRITO, 2007).

Mas, como entender a afirmação de que Auschwitz estaria inscrito na própria história? De acordo com Gagnebin (1999), Adorno e Horkheimer rejeitam a análise marxista ortodoxa predominante entre os membros do Instituto de Pesquisa Social sobre o antissemitismo. Segundo esta análise, o antissemitismo decorreria do avanço do capitalismo monopolista de Estado contra as formas de capitalismo comercial que caracterizariam os empreendimentos judeus. Essa abordagem desvela não somente uma ortodoxia economicista, pois o antissemitismo teria como causa última um fator econômico, como caracteriza o antissemitismo pelo seu objeto de exclusão, os judeus enquanto grupo social específico.

Sem negar essas características do fenômeno, Adorno e Horkheimer entendem que elas são insuficientes para compreender o antissemitismo, principalmente porque não ajudam a pensar a possibilidade de um repetição, ou seja, de uma retomada de mecanismos semelhantes de exclusão e de destruição de populações humanas. Assim, eles propõem uma compreensão do antissemitismo que leva em consideração seus elementos não contingentes, mas enraizados na própria história da civilização ocidental. Nessa perspectiva, o antissemitismo seria o estopim de um tipo de esclarecimento para o qual as diferenças tornaram-se símbolos de ameaça e, por isso, foram sendo liquidadas (BRITO, 2007). Deste modo, a principal lição que Adorno tira do holocausto consiste no vínculo entre o antissemitismo e o pensamento da identidade. Como afirma Jay (1988, p. 21), para Adorno, o judeu era considerado o repositório da diferença e da não identidade que o esclarecimento procurou liquidar.

No comportamento antissemita, 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” (ADORNO; HORKHEIMER, 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 sujeito recebe conteúdos da realidade externa que passam por um processo de estruturação interna. O que o sujeito devolve ao real não é uma subjetividade arbitrária, mas o resultado de uma imersão no 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; HORKHEIMER, 1985, p. 154). A falsa projeção constrói o real a partir da cega produtividade do sujeito, sem reflexão sobre o objeto. Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 156), “o patológico no antisemitismo não é o comportamento projetivo enquanto tal, mas a ausência de reflexão que o caracteriza”.

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 idiosincrasia que permita mantê-lo em foco, que possa ser exibida na representação que dela se faça. Se o outro é o judeu seus traços idiosincráticos serão fixados na gesticulação, na voz, na forma do nariz (COHN, 1998, p. 10-11).

Neste sentido, Adorno preferia falar em “questão antissemita” do que em “questão judaica”. Se a segunda expressão busca no grupo dos judeus uma explicação para a conduta antissemita, a primeira se volta para compreender “a estrutura racional e psíquica que torna possível a existência do algoz, do nazista” (GAGNEBIN, 1999, p. 85). Para Adorno, a única coisa que poderia frear a conduta antissemita seria a capacidade de uma reflexão crítica (COHN, 1998), ou seja, somente por meio do resgate da dimensão reflexiva da razão, a humanidade poderia evitar novas formas de recaída na barbárie <sup>38</sup>.

A análise feita por Adorno e Horkheimer sobre o antissemitismo localiza neste fenômeno o retorno da natureza reprimida no curso do esclarecimento. Nessa perspectiva, o Nazismo se utiliza fortemente daquele impulso que foi reprimido fortemente ainda na aurora da civilização, a *mimese*. De acordo com Rouanet (1998, p. 132), esse impulso pode ser visto na forma de identificação com o líder fascista, possibilitando 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”.

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 foram fontes de angústia, o medo do *outro* foi resolvido a partir de sua dominação. O mundo natural foi submetido a um controle sem precedentes no mito ou em quaisquer formas primitivas de autoconservação humana. Tudo o que era qualitativamente diferente foi identificado e controlado. 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 ocidental. Vemos que essa concepção contesta de

---

38 “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).

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, já presentes nos primórdios da existência humana, a impelem progressivamente para uma lógica de desintegração cuja etapa final é a do fascismo. De outro modo, Jay (1988, p. 95) compreende que para Adorno a história não é um declínio gradual em direção à catástrofe. “Ontologizar o progresso, atribuí-lo irrefletidamente ao ser, é tão pouco lícito quanto atribuí-lo à decadência, por mais que agrade a filosofia atualmente” (ADORNO, 1995, p. 43).

Ao passo que a perspectiva de Adorno é a de 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 à bomba atômica? De acordo com Brito (2007), a compreensão de Adorno sobre a persistência do sofrimento na história não significa que haja um *telos* conduzindo a isso, pelo contrário, aponta 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; 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 à 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.

Nessa perspectiva, segundo Brito (2007, p. 112), podemos entender a alegação central na *DE* segundo a qual o esclarecimento regride à mitologia. O mito e o esclarecimento buscam controlar a natureza e o desconhecido, mas ambos são incapazes de alcançar esse objetivo sem causar novas formas de sofrimento humano. 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.

De acordo com Jay (2008), a *DE* marca um momento de distanciamento entre Adorno e a teoria marxista, pois na obra a luta de classes perde centralidade, dando lugar ao conflito entre homem e natureza (externa e interna). Buck-Morss (1971, p. 136) contesta essa concepção, argumentando que para Adorno a luta de classes não era o principal elemento do materialismo dialético. Para ele, o elemento essencial da teoria de Marx seria a categoria de trabalho que abarca não somente a relação entre os seres humanos, mas também a relação entre eles e a natureza. Porém, ao contrário de Marx, a relação entre homem e natureza, contida na categoria do trabalho, não é intrinsecamente emancipadora.

De acordo com Mészáros (2006, p. 74), Marx compreendia o trabalho como a atividade produtiva e determinação ontológica fundamental do ser humano. Sua crítica ao trabalho incide nos aspectos da sociedade capitalista que impedem que o homem se realize no exercício do trabalho, como

na apropriação dos produtos dessa atividade. São estes, sobretudo, a propriedade privada, a troca e a divisão do trabalho. Assim, o alvo da crítica de Marx não é a primeira mediação, o trabalho em si, mas a tríade de mediações de segunda ordem que se interpõem entre o homem e a atividade transformadora da natureza 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 no capitalismo. A emancipação para Marx corresponde ao fim da exploração entre as diferentes classes sociais, pois, com o fim dessa exploração, 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, estando vinculado ao esclarecimento. A emancipação passa a depender de padrões outros de esclarecimento, pautados principalmente na noção de uma relação entre ser humano 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.



## 3. A 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 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 transformação do modo de produção capitalista 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 a 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. Todavia, 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.

### **3.1. A Transformação do Capitalismo**

A maior parte das tentativas de contextualizar a Teoria Crítica tem sido feita em relação a determinados acontecimentos históricos, como o socialismo soviético, o surgimento dos sistemas totalitários 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 ao processo de transformação do capitalismo ocorrido 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 pelo capitalismo centralizado e burocratizado do século XX. Essa nova modalidade do capitalismo foi denominada por Pollock de “capita-

lismo 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. Entretanto, 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, enquadraram-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. Basta considerar que a transição para uma nova forma de sociedade começa quando uma contradição ou conflito se desenvolve na sociedade existente, quando as relações de produção constituídas, em suma, pelo trabalho assalariado e pela propriedade privada, começam a obstruir o desenvolvimento das forças produtivas.

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*, no qual afirmava a necessidade de uma revisão da teoria de Marx<sup>39</sup>. Dentre as previsões de Marx que não teriam se realizado, Bernstein destaca a da polarização das classes e a da pauperização. Por fim, Bernstein destacou que, ao contrário

---

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

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

Todas essas discussões com foco nas crises desdobram-se na concepção de Pollock sobre o que conceituou como capitalismo de estado<sup>40</sup>. 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<sup>41</sup> (RUGITSKY, 2008). Para ele, a contradição crescente entre forças produtivas e relações de produção culminou na crise de 1929<sup>42</sup>, marcando o fim do capitalismo liberal (POSTONE,

---

40 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 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.

41 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.

42 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 instân-

2008, p. 213). Pollock aponta como a causa central da crise algumas transformações estruturais no capitalismo, como o deslocamento do maior peso econômico para as grandes fábricas e empresas<sup>43</sup>.

Esse deslocamento que concentrou o poder econômico gerou três consequências destrutivas para o automatismo de mercado. Na medida em que os preços sofrem a influência da decisão das grandes empresas, eles deixam de ser o resultado das livres forças do mercado. Ademais, a falência destas unidades produtivas passa a ser custeada pelo Estado, mesmo que o lucro continue sendo uma apropriação privada. Por fim, o poder dessas grandes empresas influencia as políticas comerciais, com o objetivo de proteger os mercados nacionais da concorrência estrangeira (RUGITSKY, 2008, p. 63).

Essas tendências criam as condições para a transformação do capitalismo liberal e de mercado em uma economia planificada (RUGITSKY, 2008, p. 64). Pollock cria o conceito de capitalismo de Estado para caracterizar uma formação socioeconômica na qual o Estado assume importantes funções do capitalista privado, sem que esta formação seja o socialismo, visto que a apropriação do lucro é privada e não coletiva (BENHABIB, 1996, p. 76). Ademais, no capitalismo de Estado, conclui Pollock, não haveria uma contradição imanente que pudesse fazer eclodir o 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.

---

cia, 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).

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

A tese de Pollock não foi aceita unanimemente pelos integrantes do Instituto de Pesquisa Social. Para Neumann, por exemplo, a competição de mercado e as contradições do capitalismo permaneciam operantes. Segundo ele, 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” (POSTONE, 2008, p. 207).

Como afirma Postone (2008, p. 219), Pollock caracteriza a sociedade pós-liberal como capitalista, porque ela permanece sendo uma sociedade de classes. Na mesma perspectiva, no ensaio “Capitalismo Tardio ou Sociedade Industrial”, Adorno confronta a ideia de que as transformações no modo de produção capitalista teriam sido tão profundas a ponto de o próprio conceito de capitalismo ter-se tornado obsoleto. Segundo ele (1994b, 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 (1994b, p. 63) concorda que certos prognósticos da teoria marxiana, tais como o da pauperização e o do colapso, não se concretizaram. Mas, mesmo perante tais mudanças, como a do acelerado processo de integração da classe trabalhadora no capitalismo<sup>44</sup>, ele afirma a impossibilidade de pensarmos essa sociedade sem fazer referência ao conceito de capitalismo. Para ele, se as categorias de Marx<sup>45</sup> perdem poder explicativo no capi-

---

44 Sobre 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”.

45 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 vive de onde provém a mais valia.

talismo tardio, 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.

Para Adorno (1994b, 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, inclusive para a cultura. No que tange as suas relações de produção, a sociedade permanece capitalista, uma vez que ela continua organizada em função do lucro.

Tal como Pollock, Adorno compreende que houve uma neutralização da contradição entre forças produtivas e relações de produção. A ciência e a técnica, com a hegemonia da racionalidade instrumental, tornaram-se elementos centrais da dominação no capitalismo. Por isso, o desenvolvimento das forças de produção, ao invés de conduzir à emancipação, terminou por potencializar formas de dominação mais rígidas. O tópico seguinte analisa o fenômeno da indústria cultural como um forte exemplo desta tese.

### **3.2. 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, intitulado *Estudos Sobre Autoridade e Família*, se concentra na decadência da família enquanto instância básica de mediação entre o indivíduo e a sociedade (JAY, 1988).

Ademais, os teóricos críticos analisam o processo de declínio da individualidade no capitalismo tardio. Segundo Jay (1988), o interesse de Adorno pela psicanálise estava no modo como essa ciência analisava o que para ele estava sendo liquidado na sociedade de capitalismo tardio: 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 se tinham 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 sua própria estrutura competitiva exigia a formação de personalidades relativamente autônomas que se enfrentassem no mercado. De acordo com Freud, a estrutura psíquica do indivíduo no capitalismo liberal era composta pelo *id*, *ego* e *superego*, este último caracterizado pela forma mediatizada de presença do social no individual (ROUANET, 1998, p. 124).

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 acaba com tais mediações, exercendo um controle direto do indivíduo (ROUANET, 1998). Além disso, se antes a adesão do indivíduo ao social exigia controle sobre os impulsos do *id*, hoje ela se processa pela liberação destes, desde que contribuam para a perpetuação do sistema capitalista.

Com a noção de *dessublimação repressiva*, Marcuse (1973) 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 sentido<sup>46</sup>. Todavia, esta *dessublimação* é repressiva, pois não configura uma liberdade significativa, mas o aniquilamento da percepção da opressão.

---

46 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, 1973).



Este aniquilamento está relacionado com o desaparecimento de esferas que podiam exprimir a tensão entre indivíduo e sociedade, dentre as quais Adorno deu importante atenção: a cultura. Para Adorno, com a transição do capitalismo liberal para o capitalismo tardio, a cultura perdeu sua posição de relativa autonomia<sup>47</sup> e tornou-se mais uma esfera de dominação. Mais uma vez é a substituição do automatismo do mercado por instâncias diretas de planejamento e controle, denunciados por Pollock, 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; ela alia o intenso desenvolvimento técnico para a produção e difusão em larga escala dos produtos, com a concentração econômica que integra produção e difusão, tornando-a um sistema fortemente integrado (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 ideias 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 de que ela era imposta de cima para baixo. “O consumidor

---

47 Ver análise sobre a cultura burguesa no segundo capítulo.

não é o rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é sujeito dessa indústria, mas seu objeto”<sup>48</sup> (ADORNO, 1977b, p. 288).

A ideia 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. Aqui, os processos de racionalização servem à manipulação do indivíduo. Adorno observa que na indústria cultural os resultados do desenvolvimento técnico, tais como cinema, rádio e televisão, se inserem em um 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 por Marcuse (1997), a sociedade burguesa se fundamentou na separação entre a cultura e os 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 material<sup>49</sup>. 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 que estava 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 Hullot-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 conflito”, pois, enquanto a cultura corresponde à capacidade de neutralização das urgências materiais, a indústria

---

48 Para Adorno (1977b) 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.

49 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.

está fortemente atrelada à autopreservação. Assim, com a junção destes termos antitéticos, Adorno chamou atenção para a absorção da cultura no domínio da razão instrumental e para a sua atuação na estrutura da dominação social, através de um controle da consciência 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, os autores (1985, p. 128) afirmam 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 as 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 sequência automatizada de operações padronizadas.

Atuando como um sistema, como 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 individualidade. Desse modo, ela perpetua a dominação, ao passo que liquida 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 daquelas instituições e grupos sociais (GATTI, 2009). 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.

No momento em que a arte foi libertada de suas funções tradicionais (mítica, teológica e feudal), ela pôde voltar-se para si mesma, 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", negando o imperativo da sociedade de troca segundo o qual tudo existe 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 (1970, p. 254) que o caráter social da arte corresponde ao "seu movimento iminente 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 objeto<sup>50</sup> (ADORNO, 1983a). 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.

---

50 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).

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 afirmam Adorno e Horkheimer, há uma total antecipação das regras que orientam a fabricação do 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. 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 à presença ou não do fenômeno da standardização.

Witkin (2003, p. 99) esclarece que o conceito de standardização em Adorno refere-se ao modo como a obra de arte é organizada. Essa organização pode ser fixa e estática, sendo repetida em cada obra, ou pode ser uma estrutura móvel e dinâmica. Para esclarecer o seu argumento, Witkin toma como exemplo dois livros identificados com a *forma* literária do romance: *Robson Crusóé*, de Daniel Defoe, e *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski. 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 sociedade<sup>51</sup>.

Em oposição a isso, quando a *forma* não é um processo aberto a desenvolvimentos, mas algo que se sobrepõe ao material artístico, pode-

---

51 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 (WITKIN, 2003, p. 99).

mos falar em estandardização (WITKIN, 2003). Para Adorno, os produtos da indústria cultural sofrem estandardização do todo aos mínimos detalhes<sup>52</sup>. A estandardização<sup>53</sup> decorre do imperativo do lucro que passa a governar a produção da cultura no capitalismo tardio. Nada de novo pode ser experimentado, pois representaria uma ameaça na efetivação das taxas de lucro.

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, 1994c, p. 123). Cada produto da indústria cultural deve exibir aspectos que lhe permitam se apresentar como novidade. No entanto, este insistentemente novo que ela oferece não passa de mudança indumentária de um sempre semelhante<sup>54</sup>.

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 e Horkheimer ilustram essa situação na passagem abaixo:

O Beethoven mortalmente doente, que joga longe um romance de Walter Scott com o grito: ‘este sujeito escreve

---

52 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, 1977b).

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

54 “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).

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 de esta renegar sua autonomia e se inserir “orgulhosamente entre os bens de consumo”, deixando de ser também mercadoria para o ser integralmente (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 147). Os produtos da indústria cultural não são obras de arte transformadas posteriormente em mercadorias, mas já são produzidos como tal.

O Jazz era para Adorno um produto típico dessa indústria; nele podem-se identificar os processos de standardização, de pseudo-individualização e de 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. Contradizendo essas alegações, Adorno afirma que o Jazz era um exemplo de uma música fortemente standardizada. As “improvisações” eram instâncias de pseudo-individualização, pois profundamente delimitadas e constrangidas pelo todo. Enxergava nas síncopes do Jazz uma manifestação das falsas liberdades dos indivíduos na sociedade administrada (WITKIN, 2003).

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 privava a arte de autonomia e liberdade. 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 à 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 autorreflexão 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 no 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 adminis-



trado. Deste modo, o diagnóstico adorniano da sociedade administrada contém a ideia 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.



## 4. 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 ideia 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 à 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).

#### 4.1. “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 valorizar as obras que exibiam um franco partidarismo político. A segunda corrente segue as orientações de Engels, que valorizava a arte menos pelas intenções políticas do que por sua importância social intrínseca.

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 à 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 (JAMESON, 1977). 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 em torno do expressionismo, mas como uma disputa sobre o significado histórico do modernismo. 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.

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 inter-relacionados 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<sup>55</sup>. Segundo Almeida (2007, 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.

Na esfera estética, isso representou uma desvinculação dos compromissos de *estilo*, pois a busca por uma expressão livre da subjetividade levava a uma rejeição pelos expressionistas dos dogmas artísticos. Nesse sentido, uma forte preocupação do movimento consistiu no constante questionamento da categoria de “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

---

55 Para Almeida (2008, p.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.

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), muito pouco incisivo em se tratando de um manifesto, o texto acima concentra 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 uma individualidade reprimida e buscam modalidades de expressão livre.

*O debate sobre o expressionismo*, no início da década de 1930, consiste numa releitura do movimento, em um momento em que seu auge já havia dado lugar a uma acomodação, como podemos entrever na passagem abaixo de Bloch (MACHADO, 1998, p. 173):

Excelente que aqui as lutas recomecem. Há pouco isso parecia impensável, o “Blaue Reiter”<sup>56</sup> 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. Para além de uma discussão com contornos especificamente históricos, tal debate pressupõe a questão mais geral da qual fala-

---

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

mos 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 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 Bloch<sup>57</sup>, que apontou o pensamento de Lukács como a fonte das ideias 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 e ao modernismo como um todo. O texto de Bloch, por sua vez, trouxe Lukács definitivamente para o debate<sup>58</sup>, no qual apresentou os principais posicionamentos que lhe renderam o título de inimigo da arte moderna.

#### **4.2. 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 polos 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

---

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

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



da realidade na arte ou na acumulação artística de fatos, expressões ou experiências, mas ocorre na medida em que a obra é capaz de representar a totalidade dialética das contradições que definem um 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. Concebido desta maneira, ele consiste no critério adotado por Lukács para julgar a validade de qualquer produção artística (FREDERICO, 1997, 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 sociedade do capitalismo avançado (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, suas ações, seus sofrimentos e suas relações com o seu meio social, o romance é capaz de manifestar as características essenciais de uma determinada época histórica (JAMESON, 1985). 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 à qual se refere a obra de arte<sup>59</sup>.

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.

---

59 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).

Lukács entende que, assim como na *epopeia*, 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. 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. Dora-vante, “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 pela 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 a 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 à crítica de Ernst Bloch, denominado “Trata-se de realismo” (in MACHADO, 1998), Lukács expõe sua concepção acerca dos movimentos literários modernos. Para ele, tais movimentos, do naturalismo ao surrealismo, assemelham-se entre si na medida em que tomam a realidade sem nenhuma mediação. Na passagem abaixo, ele afirma que os movimentos modernistas:

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, 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 da consolidação do capitalismo. 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. 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 como expressões da impotência do indivíduo de penetrar no mundo capitalista reificado. Nessa conjuntura, a subjetividade tenta encontrar um ponto de apoio dentro de si mesma e criar a partir dela um mundo próprio. 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, uma busca por alcançar um sentido novo e fictício diante da ausência de sentido no mundo<sup>60</sup>.

Com o advento do socialismo na URSS e, portanto, com as novas perspectivas de uma transformação da sociedade e, principalmente, de acesso

---

60 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).

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, p. 240). Neste sentido, o *realismo socialista* é, para Lukács, a verdadeira alternativa às tendências subjetivista e irracionalista que marcam a arte moderna.

### **4.3. 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 a Lukács denunciava primeiramente a distância deste último do campo das realizações expressionistas, principalmente da pintura. 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 se deve converter em um dogma estético, pois 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 é por pressupor uma realidade coerente que Lukács se volta contra a 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 distorce os objetos, forçando o espectador a ver a realidade de um modo novo. O uso da montagem, procedimento artístico 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).

Brecht também replicou às críticas de Lukács ao expressionismo. Entretanto, vale ressaltar que essa réplica 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, pois para ele uma arte que se apoia excessivamente na excitação terá sempre um efeito passageiro:

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 ideias que fazem uso de artifícios conhecidos, mais ou menos experimentados, o público já está imune (Brecht, 1967 *apud* Bronner 1997, p. 205).

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 experi-

mentar e desenvolver novas formas (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.

Onde Lukács acusava os escritores modernistas de formalistas devido ao uso de técnicas formais como a montagem, Brecht afirmava que era ele que desembocava em formalismo. Antecipando 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, não deveria ficar acomodado à forma artística. Com essa ideia, ele estava respondendo diretamente a Lukács. No seu ataque ao expressionismo, Lukács tinha afirmado que enquanto a literatura realista dava aos leitores uma visão de suas próprias experiências, contando assim com grande popularidade, a arte de vanguarda não ensinava nada para o público (LUNN, 1986, p. 99). Já para Brecht, uma arte verdadeiramente socialista precisaria desenvolver novas formas de compreensão do 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 e partidária. 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 militância comunista.

Em um contexto renovado, Adorno e Benjamin também haviam de enfrentar-se com configurações alternativas de obras de arte emancipató-

rias nos anos 1930. A confrontação que exporemos 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 este entre Benjamin e Adorno<sup>61</sup>. 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.

#### **4.4. 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 fenómeno, 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 fenómeno 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 expu-

---

61 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.



semos em 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 em uma carta a 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. 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 (WOLIN, 1994, p. 187).

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 foi sendo potencializada ao longo da história, desde as primeiras formas de reprodução feitas pela mão humana, passando pelo surgimento da litografia no século XVIII, e alcançando seu ápice no século XIX, com o advento da fotografia. Nesse momento, a reprodução técnica atinge uma importância 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 original<sup>62</sup>. A aura que está vinculada à autenticidade, ou seja, ao que a obra de arte tem de originalmente intransmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico, é colocada em cheque pela reprodução mecânica (PALHARES, 2006, p. 188).

Benjamin vincula a aura de uma obra de arte não somente a sua unicidade física, mas ao seu modo de existência como objeto de culto. Historicamente, as obras de arte estiveram vinculadas às funções religiosas e ritualísticas, mantendo-se quase inacessíveis ao olhar do espectador<sup>63</sup>.

De acordo com Benjamin (1969), 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 sob a forma do culto secular ao belo ou ao gênio criador.

É somente no século XIX, com o advento da reprodutibilidade da obra, que a arte aurática começa seu verdadeiro processo de declínio. Quando produzida em massa, a obra de arte torna-se incapaz de reivindicar o estatuto de unicidade e singularidade indispensáveis para que se torne objeto ritual ou de culto. De acordo com Benjamin, seu *valor de culto* é desvalorizado em favor do *deu 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.

---

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

63 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.

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. Foi no cinema que Benjamin viu 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 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 consequência um aprofundamento da percepção” (1969, p. 85). Para ele, havia aspectos da realidade que somente a câmera, com seus cortes e recursos técnicos (ampliação, redução, câmera lenta), podia reproduzir. Deste modo, o cinema enriquecia o campo da percepção humana, ampliando a consciência crítica da realidade<sup>64</sup>.

Para Benjamin, enquanto a arte burguesa convidava à contemplação<sup>65</sup>, a recepção do filme exigia do público uma postura ativa. Uma vez que no filme as imagens não se fixam, a associação de ideias 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 burguesa<sup>66</sup>.

Benjamin 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

---

64 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 intensivo - no coração da realidade” (1969, p. 83).

65 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).

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

Fascismo na Alemanha. O fascismo usava os novos meios de comunicação de massa para a propagação de sua ideologia. Em resposta à utilização reacionária da recém-criada arte de massa, Benjamin propunha mobilizar as forças da produção estética para fins políticos, pois só a politização da arte poderia reagir à estetização da política presente no fascismo.

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..." confrontavam a análise de Adorno sobre a indústria cultural<sup>67</sup>. 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 reproduzibilidade 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 carta<sup>68</sup> endereçada a Benjamin, na qual comenta o ensaio "A obra de arte...", Adorno afirma:

Por mais dialético que seja seu trabalho, no caso da própria obra de arte autônoma tal não ocorre; ele ignora a experiência fundamental, e a cada dia mais evidente em minha própria experiência musical, de que juntamente a coerência mais extrema na busca da lei tecnológica da arte autônoma a adultera e, em vez de torná-la um tabu ou fetiche, aproxima-a do estado de liberdade, de algo que pode ser conscientemente produzido e feito (2012, p. 208).

---

67 Sobre isso ver o terceiro capítulo deste trabalho.

68 Londres, 18.3.1936. Para uma análise de cunho biográfico e do contexto histórico das trocas destas cartas entre Adorno e Benjamin ver Buck-Morss (1981).

Para Adorno, era o desenvolvimento técnico imanente à obra, e não os desdobramentos técnicos externos a ela, que despojava a arte de seus elementos auráticos. Desse modo, ele rejeitava a equiparação, feita por Benjamin, entre arte autônoma e arte não revolucionária. Em oposição a isso, chamou 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, dando lugar a uma estética fragmentária e dissonante (WOLIN, 1994, p. 192). Essas obras autônomas também confrontavam a recepção contemplativa, característica da arte burguesa, que Benjamin viu unicamente como um atributo do cinema<sup>69</sup>.

Adorno apontava que determinadas obras de arte autônomas vinham-se configurando como uma negação da arte burguesa, dando cada vez mais espaço para aspectos fragmentários e dissonantes na arte (WOLIN, 1994). Em segundo lugar, Adorno entendia que Benjamin tinha superestimado o papel emancipador dos meios de reprodutibilidade técnica. Tanto as qualidades revolucionárias que Benjamin atribuiu ao cinema, quanto o potencial para a consciência da classe que ele conferiu as suas audiências entravam em forte contradição com as atuais condições históricas. Torna-se válido rememorar que, em sua análise da indústria cultural, Adorno apontou que os produtos dessa indústria tendiam a levar mais a uma atrofia da capacidade crítica do espectador do que ao enriquecimento da percepção da realidade, como propunha Benjamin.

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 meios <sup>70</sup>, ele afirma que:

---

69 "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.

70 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,

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 (ADORNO; HORKHEIMER 1985, p.100).

Portanto, Adorno reconhece a possibilidade de um uso emancipador dos meios de comunicação de massa. Em “Educação após Auschwitz”, ele sugere que a televisão poderia contribuir com a diminuição da diferença dos padrões educacionais entre o campo e a cidade. A própria participação ativa de Adorno nos anos 1960 em programas de televisão e rádio serve como exemplo de que ele não descartou a função progressiva dos 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 ele (WOLIN, 1994). Mas, para ele, faltava na análise de Benjamin uma análise mais crítica e dialética que permitisse entrever, por exemplo, a manipulação da arte para fins de dominação social. Do mesmo modo, Adorno acreditava que Benjamin se equivocava em sua análise sobre as obras de arte autônomas, que, somente seguindo as próprias leis de seu desenvolvimento interno, ter-se-iam despojado de seus elementos auráticos.

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. Desse modo, não nos alongaremos em sua exposição.

---

incorporando-os à ideologia do sistema, afirmava também a impossibilidade de um uso emancipador delas”.

Basta enfatizar que, neste ensaio, Adorno (1983b) analisou dois fenômenos interligados: *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. 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. Em primeiro lugar, a obra de arte autêntica é uma “obra de arte desaturada e autônoma”. Ela se caracteriza pela perda de seus atributos auráticos e afirmativos (para Benjamin, a partir dos meios de reprodução técnica, e para Adorno, devido a um desenvolvimento imanente) e pela manutenção de sua autonomia. 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).

Em sua autonomia, as obras de arte 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.

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 destacando as forças produtivas, 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 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 avançado<sup>71</sup>. Não devemos perder de vista que, para ele, essa sociedade não consistia em uma 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*, encontra-se 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).

Ao conceituar o aspecto crítico da arte, Adorno faz referência àquelas obras que 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*. Enquanto que para Adorno toda obra de arte autêntica é

---

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



também arte autônoma, nem toda obra de arte autônoma é uma forma de arte autêntica<sup>72</sup>.

De acordo com nossa exposição no primeiro capítulo, vimos que Adorno concebe a arte como fisionomia social, no sentido de que a obra de arte é capaz de atrair para o seu interior as contradições que marcam um momento sócio-histórico. Tais contradições estão 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 cultural.

Com base no diagnóstico da sociedade administrada apresentado 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. 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 ao fechamento e à totalidade e sendo, cada vez mais, marcadas pela dissonância, as obras de arte autênticas testemunham o estado de não reconciliação da sociedade existente (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 Gomez (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

---

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

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.

#### **4.5. Adorno contra Lukács: em defesa da arte moderna**

A concepção de Adorno sobre a arte moderna só pode ser compreendida à 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 imanentes 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 às 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 asse-nhorar-se da sua essência extra-estética. Inversamente na práxis da indústria cultural, o respeito servil perante os por-menores empíricos, a aparência sem falha da fidelidade foto-gráfica alia-se apenas com tanto maior êxito à manipulação ideológica, mediante a utilização desses elementos (1970, p. 254).

A concepção de que as obras de arte expressam tendências sociais obje-tivas faz com que Adorno critique tanto o reducionismo sociológico, que vincula a arte aos interesses de grupos sociais específicos, quanto a concep-ção que encerra a obra de arte em uma esfera apartada da sociedade. Como afirma Schwarz (2009), para uma parte da crítica formalista, as obras de arte não devem se referir ao mundo, mas a um espaço imaginário, descompro-metido com a realidade, sendo a *forma* artística o modo fundamental de operar essa ruptura.

Schwartz então define a posição de Adorno como sendo a de um forma-lista, mas de um formalista que não corta a referência da arte com o mundo, mas que leva muito a sério o que arte tem a dizer sobre ele. Em Adorno, a *forma* é história sedimentada, de modo que “o trabalho do crítico consiste em decifrar a forma e, ao decifrar a forma, ele está decifrando aspectos deci-sivos do mundo histórico” (SCHWARTZ, 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 na sociologia da literatura de Lukács. Tanto Beethoven como Balzac produziram suas criações artísticas no período de ascensão da sociedade burguesa. 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?

Como afirma Witkin (1998), a princípio um texto literário como o romance pode parecer mais suscetível de uma análise sociológica do que composições musicais. Contudo, em Adorno estas últimas também se configuram 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 este autor (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.

Os conceitos de *mimese* 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). Por sua vez, Adorno enxerga a existência de duas possibilidades no que concerne à organização do material musical, que pode ser estruturado de cima ou espontânea e expressivamente ordenado de baixo.

Na análise de Adorno, uma composição da tradição clássica europeia, como a sinfonia de Beethoven, representa essa segunda via de organização do material musical. Nela, os elementos (motivos) se desenvolvem através de um processo que envolve repetição, variação e justaposição e a composição surge como o resultado do livre movimento dos elementos (WITKIN, 1998, p. 30).

Adorno interpretava a emancipação dos momentos musicais dentro das composições de Beethoven como tendo contrapartida nas aspirações revolucionárias da burguesia, na utopia da “associação de homens livres” que moveu a ascensão dessa classe contra a sociedade estamental. Na constituição da sociedade burguesa, fez-se necessário que liberdade individual e coação social estivessem de algum modo equilibrados e que a ordem social construída através da cooperação entre os produtores pudesse fornecer, também, os meios para a realização de seus projetos individuais (WITKIN, 1998, p. 34). As composições do período intermediário de Beethoven representam, para Adorno, o momento em que a conciliação entre liberdade individual e constrangimento coletivo foi alcançada na arte (*ibidem*, p. 30). Nestas composições, mais que em qualquer outro momento da história da música, as partes existem livremente dentro da totalidade que é a composição. Esta, por sua vez, é sensível às ações daquelas partes (Lunn, 1986, p. 296). Para Adorno:

O que a música reflete são as tendências e contradições da sociedade burguesa como um todo. Na grande música tradicional, a ideia 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’ (1983a, p. 265).

Lukács também concebe as dinâmicas entre parte e todo como estruturantes da *forma* do romance realista, estando presentes, sobretudo, no conflito entre o personagem do romance e o meio social em que está inserido e na busca pela reconciliação (WITKIN, 1998). Contudo, enquanto Lukács concebeu a cultura literária realista de princípios do século XIX como um modelo para a literatura do século XX, Adorno entendia que a música de Beethoven era historicamente irrecuperável. De acordo com Adorno, já nas últimas obras do compositor é possível perceber que a conciliação entre parte e todo estava se tornando cada vez mais problemática. Como interpreta Lunn (1986, p. 297),

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.

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 puramente subjetivo, mas o resultado de condições sociais objetivas<sup>73</sup> (BUCK-MORSS, 1981, p. 103). Mantendo-se fiel ao

---

73 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.

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. Desse modo, a erosão da individualidade na sociedade do capitalismo tardio será denunciada na obra de arte autêntica, não por meio de uma tomada de posicionamento político do artista, como pretendiam alguns dos defensores da arte engajada, mas por meio da própria *forma* artística.

No que diz respeito à música moderna, por exemplo, Adorno (2002) constatou, como a expressão da aniquilação do sujeito na sociedade administrada, uma preponderância da totalidade musical sobre a expressividade dos elementos, da *construção* sobre a *mimese*. De acordo com Jameson (1985, p. 34) a repetida caracterização, feita por Adorno, do sistema dodecafônico de Schoenberg como “total” ressalta a relação entre essa obra e o mundo totalitário do qual ela surge<sup>74</sup>.

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, demarcando sua concepção da relação entre a arte e a sociedade. “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 condição do indivíduo na sociedade. Para Adorno (1970), os trabalhos mais autênticos do modernismo artístico são aqueles que exprimem o aniquilamento do sujeito na modernidade.

Foi nesta disjunção entre o indivíduo e a sociedade que o confronto como uma força externa, junto com a fraqueza do primeiro e a dominação esmagadora da última, que Adorno

---

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

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 (WITKIN, 1998, p. 4) [tradução própria].

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” (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].

Em uma resposta crítica aos adeptos da arte engajada, Adorno afirma que é nas obras claramente desvinculadas de qualquer intenção política que temos os verdadeiros exemplos de uma arte crítica, com potencial socialmente explosivo. “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, 1973, p. 71).

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 (WOLIN, 1994). 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, pois se caracterizavam pelo didatismo político e pela apresentação simplificada da realidade social (LUNN, 1986, p. 312).



Para Adorno, somente ao renunciar a uma transmissão de sentido e de consolo, a arte pode manter-se crítica em relação à sociedade existente. O teatro de Beckett, a prosa de Kafka e a música de Schoenberg são por isso os lugares prediletos da obra adorniana.

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 ideia 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. 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 desprovidas de público e fossem impelidas ao completo isolamento<sup>75</sup>.

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 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

---

75 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.

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, 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.

## 5. 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 relacionado à arte que a vincula ao pensamento sobre a emancipação de Adorno: a possibilidade de uma relação entre sujeito e objeto livre de dominação tematizada amplamente por Adorno na sua obra póstuma: *Teoria Estética (TE)*.

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 fundamentada na razão instrumental. Ela funciona como 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.

## 5.1. “Esclarecer o esclarecimento”

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 esclarecer o esclarecimento. O abandono da reflexão da razão sobre si própria 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” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 45).

Entretanto, para uma importante vertente que interpretou a *DE*, a proposta da autorreflexão do esclarecimento que a obra reivindica seria uma contradição com as principais conclusões a que a obra chega, sobretudo a de que o pensamento conceitual seria essencialmente um instrumento de controle e de dominação (GOMEZ, 1998, p. 15).

Para Habermas (2000, p. 120), a totalização da crítica<sup>76</sup> 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).

Habermas (2000) afirma que o diagnóstico contido na *DE* nivela a modernidade pelo que ela tem de mais negativo, não fazendo justiça aos conteúdos racionais liberados por ela:

Refiro-me à dinâmica teórica própria que leva as ciências (...) sempre para lá de um saber tecnicamente aproveitável; (...)

---

76 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.

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; (...) a 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, p. 115).

Segundo Habermas (1987), Adorno e Horkheimer teriam radicalizado uma tendência já presente em Weber de equacionar *modernização* e *racionalidade instrumental*. Fazendo isso, a primeira Teoria Crítica acabou fornecendo um diagnóstico bastante pessimista da modernidade, desacreditando a capacidade emancipatória da razão.

Por trás deste diagnóstico pessimista estaria o dilatamento do processo de reificação teorizado por Lukács para além da sociedade capitalista. Na *DE*, esse processo ficou estendido à gênese da civilização ocidental (HABERMAS, 1987, p. 466). A mercadoria deixava de ser a fonte da reificação que dora-vante estava localizada na atuação teleológica do sujeito sobre a natureza.

Posta a aporia em que se enredam Adorno e Horkheimer na *DE*, Habermas busca reacreditar o projeto de emancipação na teorização crítica por meio da *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 pauta 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 ideia 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 entre o sujeito e o objeto, mas a investigação da capacidade intersubjetiva e

comunicativa entre vários sujeitos. Além da atividade de transformar a natureza (trabalho), Habermas afirma que a prática da interação e da compreensão mútua são componentes essenciais da vida social. Para ele (1987), estes componentes foram negligenciados pelo paradigma da consciência.

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 da razão comunicativa, desta modalidade da razão que busca alcançar acordos mútuos com um ou mais atores acerca de algo no mundo (REPA, 2008).

Segundo Habermas, estes dois âmbitos sofrem processos de racionalização diferenciados e, em certa medida, autônomos. 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 liberação da racionalidade comunicativa, mediante a perda de centralidade da tradição nas sociedades modernas. No mundo da vida racionalizado, o enfraquecimento da tradição liberou os potenciais da razão comunicativa, antes coagidos pela força da religião e dos costumes (REPA, 2008).

Com essa concepção alternativa do processo de racionalização das sociedades ocidentais, Habermas buscava se libertar do pessimismo exacerbado da primeira Teoria Crítica, demonstrando que a modernidade não representava apenas perda de sentido como pretendiam Weber e a primeira geração dos teóricos críticos <sup>77</sup>.

---

77 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 entendi-

A leitura habermasiana da primeira Teoria Crítica é entendida por Gomez (1998), como a principal representante daquilo que ele denomina de *posição transformadora*<sup>78</sup>. Para os teóricos que integram essa corrente, a *DE* representou o desmoronamento de um projeto teórico de emancipação, uma vez que equacionou o pensamento conceitual com a dominação. Eles argumentam que 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 os fatores que afetaram a primeira Teoria Crítica, levando-a ao diagnóstico bastante pessimista da modernidade (GOMEZ, 1998, p. 26). Esse pessimismo exacerbado, 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 Gomez têm se contraposto a esta leitura<sup>79</sup>. Eles afirmam que a reconstrução da Teoria Crítica de Adorno por parte de Habermas e seus seguidores não leva em consideração o núcleo teórico-filosófico da obra adorniana, qual seja: a teorização de uma ideia irrestrita de racionalidade, ou seja, de uma forma de razão que não seja redutível à razão instrumental.

De acordo com Gomez (1998, p. 27), esse projeto acompanha toda a obra de Adorno. Mesmo que a *DE* não resolva a tarefa de teorizar uma noção de racionalidade emancipadora, a obra já aponta em que esferas essa forma de racionalidade será teorizada por Adorno, na esfera das obras de arte autênticas e na esfera da filosofia.

No que se refere à esfera da obra de arte autêntica, o tópico a seguir analisa as seguintes questões: Que modalidade de relação entre sujeito e objeto caracteriza a esfera da obra de arte autêntica? Por que Adorno

---

mento mútuo dos indivíduos, mas pelos meios linguisticamente empobrecidos do dinheiro e do controle burocrático.

78 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).

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

a compreende como uma alternativa à relação de dominação (do sujeito sobre o objeto) que caracteriza a dialética do esclarecimento?

## **5.2. 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 antissemitismo”, Adorno demonstrou como uma modalidade de relação entre o sujeito e o objeto empobrecida subsidiava o comportamento antissemita. Como afirma Gagnebin, no Nazismo 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 da subjetividade na criação do mundo social, incorrendo em uma postura contemplativa e passiva acerca do mundo. Ademais, no positivismo, o ideal de neutralidade do conhecimento apregoava a separação radical entre sujeito e objeto (JAY, 1998).

Se, por um lado, o idealismo havia preservado o lado ativo da subjetividade, por outro, essa era uma subjetividade transcendental, a-histórica (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.

Da mesma forma que, para Adorno, o conhecimento verdadeiro consistia naquele que não sufocava o objeto, mas o deixava falar na sua complexidade e singularidade, decorrendo daí sua desconfiança em relação aos conceitos universais e abstratos do conhecimento científico, a obra de arte verdadeira era aquela que também reconhecia a importância do objeto, neste caso, o 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 entendia a obra de arte como reflexo da subjetividade. Neste aspecto, a teoria psicanalítica também foi 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 subjetividade pura, Adorno demonstra, no que tange à música, que o compositor

trabalha com estruturas musicais herdadas, com formas históricas que funcionavam como “blocos de construção” para as suas composições<sup>80</sup>. Longe de ser livre para combinar sons à vontade, o artista trabalha 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, mais 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.

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 mate-

---

80 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 (WITKIN, 1998, p. 13).

rial 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 ideia de totalidade da obra de arte cede lugar a uma lógica fragmentária, mediante a perda de um centro tonal (ARZUA, 2001, p. 177).

A ruptura com a obra de arte 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 irreduzível ao momento do sujeito. Por sua vez, é no procedimento compositivo de Schoenberg que Adorno encontra a relação adequada entre sujeito e objeto que procurava e que vimos apontando neste trabalho como pertencente à esfera da arte autêntica. Schoenberg compreendia que a relação entre o artista e o seu material não deveria resultar em redução alguma, devendo ser marcada pela contradição fecunda.

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 (Adorno *apud* Gomez, 1998, p. 64).

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. Em contraste a isso,

no procedimento artístico autêntico, que aqui está sendo representado por Schoenberg, sujeito e objeto não aparecem como polos radicalmente separados e enfrentados, mas, sim, como momentos mediados (GOMEZ, 1998).

Este tipo de relação entre sujeito e objeto, na qual há uma mediação entre ambos e uma impossibilidade de se reduzir um dos polos 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 caracterizada pela medição entre sujeito e objeto e nem todo tipo de 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 chave para essa arte, aos quais ele reagiu de maneira muito crítica. O uso da montagem pelo movimento surrealista, ou seja, a prática de congregar no mesmo quadro experiencial materiais e objetos fora de seu contexto imediato, foi muito criticado por Adorno, que via nessa técnica uma passividade do artista frente ao material. Para ele, sem qualquer tipo de mediação, o surrealismo aceitava os elementos materiais da vida burguesa como tais, que permaneciam sem transformação nas construções e montagens deste movimento<sup>81</sup> (WOLIN, 1997, p. 108).

Desse modo, o principal elemento de sua crítica apontava para a relação essencialmente estática e não dialética que o artista surrealista estabelecia com o seu material. Para Adorno, o surrealismo buscava uma espécie de fusão do sujeito e do objeto na imagem artística e não manifestava 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:

---

81 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.

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 nobre<sup>82</sup>.

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 ideia 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 da subjetividade. Para ele, embora a espontaneidade e a subjetividade fossem um componente necessário de toda a arte autêntica, ela precisaria se engajar com o material artístico desenvolvido historicamente, o que limitava as suas possibilidades de escolha (JAY, 2008, p. 234). Como Jameson afirma (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.

---

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

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, mas ao processo dialético de desenvolvimento do material. 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 dessa determinação histórica do material artístico do que Schoenberg (BUCK-MORSS, 1981, p. 104)<sup>83</sup>.

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 renovada”, pela “rigidez auto-imposta” do sistema dodecafônico que envolve coerções ainda maiores que aquelas que caracterizavam a ordem tonal (JAMESON, 1985, p. 25).

De acordo com Adorno (2002, p.49), 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 extremadamente limitado de combinações sonoras, especialmente no sentido vertical”. Com o desmoronamento da tonalidade, os acordes passaram a ser concebidos em função das exigências de seu emprego concreto. Contudo, concomitante a essa libertação do material, Adorno vislumbra um forte aumento da possibilidade de sua dominação. De acordo com ele, quanto mais se desenvolvem as partes individuais do material, mas se torna possível uma total organização racional do material musical.

Para Adorno (2002), na busca por evitar o acorde tonal, o compositor evita qualquer repetição exagerada de uma nota só, pois teme que essa repetição acabe por funcionar como centro tonal para o ouvido (JAME-

---

83 “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).

SON, 1989). Desse modo, ele é levado a não repetir uma única nota até que todas as outras onze notas da escala tenham sido tocadas. Neste sentido, se configura a técnica dodecafônica<sup>84</sup>. 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. Quando essas regras se convertem em uma espécie de fórmula, o material artístico é impossibilitado de um livre desenvolvimento (GOMEZ, 1998, p. 71).

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-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, "considerado como vazio compêndio de regras" (ADORNO, 2002, p. 96). Estes dois polos 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 nesse cancelamento do sujeito incorrem tanto o dodecafismo de Schoenberg, como o neoclassicismo de Stravinsky. Este último compositor pretendia restaurar a objetividade da música através da negação de qualquer forma de subjetivismo. Como, para ele, a alienação no mundo moderno era o produto de um extremo individua-

---

84 "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).

lismo, tinha como proposta a restauração de um sentido de 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, que 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 este contraste, os dois extremos da *Filosofia da Nova Música* convergem agora para 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 condizente com a 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 na composição. 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) [Tradução própria].

Deste modo, apesar do fato de que Schoenberg e Stravinsky são analisados como polos opostos da música moderna e diferenciados dos produtos da indústria cultural, como o Jazz, a análise de Adorno expõe o que ele percebe como uma potencial convergência de todos três, qual seja: a extinção totalitária do sujeito<sup>85</sup>. Adorno expressa a convergência na passagem abaixo:

---

85 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



Uma vez mais a música submete o tempo: não mais dominando-o depois de havê-lo preenchido com ela, mas negando-o, graças à 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 Stravinsky, a dissociação do tempo musical. A música delineia 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 a 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 as 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). Nesse caso, são as contradições da época que penetram no microcosmo da obra de arte e a condenam ao fracasso (JAMESON, 1985). “Não é o compositor que fracassa na obra. É a história que não admite a obra” (ADORNO, 2002, 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

---

conservadorismo que quando analisados a luz das críticas de Adorno à música radical poderiam ser reconsiderados.

modelos musicais remotos para o presente (WITKIN, 1998, p. 1). Tais artistas compõem uma geração que se subtrai “às consequências da nova linguagem que premia os mais árduos cansaços da consciência artística com o completo fracasso no mercado” (ADORNO, 1989, p.16).

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) [Tradução própria]:

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 clareza e objetividade com que o sofrimento e sua resistência são realizados na música moderna pedem os usos mais tecnicamente avançados dos meios musicais.

Uma atitude tão crítica em relação à obra de arte estava fundamentada no pressuposto de que ela possui um lugar fundamental na sociedade. Neste sentido, em um mundo em que a arte tem sido identificada como a esfera do lazer, da diversão, do consumo ou mesmo do irracional, Adorno sentenciou o seu papel como força crítica na sociedade moderna.

### **5.3. A Teoria Estética: a *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 não ocorre uma relação de dominação de um polo sobre o outro. 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 momento subjetivo, confrontando as perspectivas que viam a música unicamente como uma expressão subjetiva.

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 *mimesis* 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 emancipadora.

Diante da centralidade da categoria *mimesis* na *TE*, é importante destacar que essa categoria ocupa significados diferenciados na obra 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 Antissemitismo. Também rechaça as doutrinas da estética clássica, quando baseadas numa concepção não dialética da imitação da natureza.

Também Gomez (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 sociedade, o que explicaria o lugar que o absurdo possui nessa arte, pois

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

Além disso, *mimesis*, ou a ideia 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 relação entre sujeito e objeto livre de dominação.

Como afirma Gomez (1998, p. 104), para Adorno a arte também participa do processo de racionalização do mundo. A recusa do feio e dos elementos dissonantes na arte clássica; a valorização de elementos, tais como a harmonia, a lei formal, a unidade, a integração, a coerência, a aparência, a coesão e a perfeição, denotam que o impulso dominador do esclarecimento também se faz presente na esfera da arte.

Mas, para Adorno, nem toda *forma* estética é sinônimo dessa dominação. Segundo ele, as obras de arte modernas e autênticas são exemplos de *formas* e sínteses caracterizadas pela mediação entre sujeito e objeto, expressividade e construção.

A síntese da obra estética tem que ser feita em relação a momentos incompatíveis, não idênticos, que não se adaptam uns aos outros, ao contrário do que acontece nos objetos da realidade empírica. A identidade desses momentos díspares na arte não é estática, decidida de antemão ou de uma vez

por todas, mas sim processual, porque até seu caráter unitário não é definitivo (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). Mediados, esses dois momentos do trabalho artístico nunca se fundem por inteiro 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).

Como vimos na discussão sobre o Jazz e mesmo sobre o dodecafonismo, a forma só pode ser equiparada à dominação quando ela se impõe de fora ao material artístico que é impedido de desenvolver-se livremente. Contudo, Adorno teoriza, a partir do que ele observa em relação às obras modernas autênticas, um conceito de forma que não pode ser equiparado ao domínio. Nas obras de arte autênticas, 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 (EAGLETON, 1993).

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 à posição que a obra de arte autêntica ocupa perante a sociedade (posição crítica). Em segundo lugar, no que tange à

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. Para ele, a rejeição pelas massas 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 revelavam, sem concessões algumas, as contradições deste.

Além disso, a arte autêntica está vinculada à emancipação pela propriedade de se furtar a uma funcionalidade imediata. Por isso, segundo Adorno, ela consiste em uma das poucas esferas de resistência 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<sup>86</sup> (GOMEZ, 1998, p. 103). Segundo ele, “a renúncia aos fins da autoconservação, enfática na arte, realiza-se igualmente na experiência estética da natureza” (1970, p. 81).

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 tornou hegemônica no processo de esclarecimento ocidental, no qual um sujeito onipotente domina o objeto tornado mudo. É importante ressaltar que a mimesis, como o modo de comportamento que caracteriza a obra de arte autêntica, não coincide com a eliminação do sujeito. 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.

Ademais, a mimesis que Adorno conceitua a partir da esfera estética não corresponde àquela forma primitiva de relação entre o ser humano e a natureza, na qual esse abdicava de sua autonomia para fazer-se igual

---

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

àquilo que se apresentava como fonte de ameaça. Segundo Adorno, esse estágio se caracterizava pela unidade indiferenciada entre sujeito e objeto. Tal estágio de indiferenciação sucumbiu e tornou-se irreversível com a marcha do esclarecimento. Segundo Adorno, “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” (1995, p. 183).

Na TE, mimeses é o nome para uma relação de mediação verdadeira entre sujeito e objeto e essa relação somente é possível desde que estes tenham se diferenciado um do outro. Por sua vez, Adorno busca demonstrar que essa separação não deve se constituir na dominação do objeto pelo sujeito, como ocorre no esclarecimento, mas na relação de mediação mútua. É justamente isso que caracteriza a obra de arte autêntica, na qual o momento objetivo, ou seja, o material artístico desenvolvido historicamente, é irreduzível ao momento subjetivo no processo da criação.

Adorno afirma ainda que “aquilo a que responde o comportamento mimético é o telos do conhecimento, que ele simultaneamente bloqueia mediante as suas próprias categorias” (1970, p. 69). O autor estabelece uma aproximação entre as esferas da estética e do conhecimento, confrontando a separação radical entre esses campos que ocorre progressivamente desde o século XVII, com a revolução newtoniana na ciência. Basta considerar a forma como os dois movimentos filosóficos mais importantes dos séculos XVIII e XIX acolheram essa separação. Enquanto o Iluminismo tomou partido do conhecimento científico, o movimento romântico viu na arte a esfera mais autêntica da vida humana. Desse modo, a música foi glorificada por Schopenhauer e Wagner como a expressão de uma vontade subjetiva e liberta das amarras de um todo social opressor (BUCK-MORSS, 1981, p. 250).

Segundo Buck-Morss (1981), sem alinhar-se nem aos iluministas nem aos românticos, Adorno afirmava que via na experiência estética um parâmetro para o conhecimento, porque nela sujeito e objeto, ideia e natureza, razão e experiência sensual estavam inter-relacionadas sem que nenhum dos polos predominasse sobre o outro. Nesta perspectiva, a experiência estética proporcionava um modelo estrutural para o conhecimento dialético e materia-

lista. No entanto, Adorno não defendia uma estetização do conhecimento, como alguns intérpretes do seu pensamento afirmam.

Como afirma Gomez (1998), para Adorno o conhecimento científico deveria realizar uma autorreflexão a partir de seus próprios meios e não tomando emprestados os meios da arte. Na esfera do conhecimento, a noção de uma racionalidade irrestrita é teorizada por Adorno como os meios da própria filosofia da consciência e a partir das próprias categorias do pensamento da identidade, tais como conceito, síntese. Essas categorias, se 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.

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 para Adorno o conhecimento deveria buscar, através de seus respectivos meios, o que a esfera estética conseguiu alcançar no que se refere aos trabalhos mais autênticos do modernismo artístico, uma relação mais livre com os objetos no mundo.



## 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 a autenticidade de uma obra e os seus elementos emancipatórios são: a autonomia, a crítica e uma relação de mediação entre o artista e o material.

Em 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 eram a expressão da contradição entre indivíduo e sociedade presente no capitalismo tardio, Adorno via uma negação 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 polos 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 sobrepor 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 à 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 o 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*, *mimesis* 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*, *mimesis* 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 *Dialética Negativa*, 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.

\_\_\_\_\_. Engajamento. In:\_\_\_\_\_. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

\_\_\_\_\_. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.) **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977a.

\_\_\_\_\_. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977b.

\_\_\_\_\_. Idéias para a Sociologia da Música. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983a.

\_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, W. et all. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983b.

ADORNO, T. ; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. Teses sobre sociologia da arte. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994a.

- \_\_\_\_\_. Capitalismo Tardio ou Sociedade Industrial? In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994b.
- \_\_\_\_\_. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994c.
- \_\_\_\_\_. **Palavras e sinais: modelos críticos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo, Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. Teses sobre arte e religião. In: OLIVEIRA, N. R. et al (Org.). **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Campinas: UNIMEP, 2001.
- \_\_\_\_\_. Educação após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. **Theodor Adorno: Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A Atualidade da Filosofia**. Disponível em: <http://www.unimep.br/~b-pucci/atualidade-filosofia-adorno.pdf> Acesso em: 29 jun. 2016. 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.
- \_\_\_\_\_. **Correspondência (1928-1940) Adorno-Benjamin**. São Paulo: Unesp, 2012.
- 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: OLIVEIRA, N. R. et al (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: GRUNNEWALD, J. L. (Org.). **A Idéia do Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- \_\_\_\_\_. O autor como produtor. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BERNSTEIN, J. M. O Discurso morto das pedras e estrelas: a Teoria Estética de Adorno. In: RUSH, Fred (Org.). **Teoria Crítica**, São Paulo: Idéias e Letras, 2008. P. 175-200.
- BLOCH, E. Discussões sobre o expressionismo. In: MACHADO, C. E. J. (org.). **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o expressionismo. São Paulo: UNESP, 1998.
- BOTTOMORE, T. B.; NISBET, R. A. **História 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. Departamento de Sociologia da 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. Departamento de Sociologia da 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: Papyrus, 1997.
- BRUNKHORST, H. The Enlightenment of Rationality: Remarks on Horkheimer and Adorno's *Dialectic of Enlightenment*. **Constellations**. Vol. 7, n.1, p. 133-140. 2000.
- CAMARGO, S. C. **Modernidade e Dominação**: Theodor Adorno e a teoria social contemporânea. São Paulo: Anablume, 2006
- CONH, G. 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. & FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **As Luzes da Arte**: Homenagem aos cinquenta anos de publicação da Dialética do Esclarecimento. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.
- GAGNEBIN, J. M. 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: Papyrus, 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.
- HABERMAS, J. **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.
- HORKHEIMER, M. 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: VAZ, A. F. et al (Orgs.). **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.
- LÖWY, M. **Romantismo e Messianismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LUKÁCS, G. Trata-se do realismo!. In: MACHADO, C. E. J. (org.). **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo: UNESP, 1998.
- \_\_\_\_\_. **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.
- \_\_\_\_\_. O romance como epopeia burguesa. In: COUTINHO, C. N. & NETTO, J. P. (Orgs.). **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- LUNN, E. **Marxismo y Modernismo: um estúdio histórico de Lukács, Benjamin e Adorno**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1986.
- MACHADO, C. E. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.
- MARCUSE, H. **A Ideologia da Sociedade Industrial**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- MARCUSE, H. **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, 2006.
- 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: NOBRE, M. (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: Papirus, 2009.
- RIBEIRO, A. M. et al. **A Modernidade como Desafio Teórico**: ensaios sobre o pensamento social alemão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- RICOEUR, 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: Papirus, 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. & FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **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.
- 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.
- THOMSON, A. **Compreender Adorno**. Rio de Janeiro: Vozes. 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: \_\_\_\_\_. **The Semblance of Subjectivity**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1997.

ZUIDERVAART, L. **Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

*Título* Arte e Emancipação em Theodor W. Adorno

*Autoria* Louise Claudino Maciel

*Capa* João Dionísio

*Projeto gráfico* Gabriel Santana e Bruna Andrade

*Diagramação* Bruna Andrade

*Revisão de Texto* Verçosa

*formato* digital

*Editoração eletrônica* TIC Editora UFPE



