

Abel Camilo de Oliveira Lage Filho

NATURALISMO DOMESTICADO, O PSEUDORREALISMO NA CRÍTICA DE  
THEODOR W. ADORNO À INDÚSTRIA CULTURAL

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2010.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço:

a Manuella, a compreensão e paciência com o pai mestrando;

ao Prof. Georg Otte, pelo desprendimento e gentileza com que me atendeu, e pela valiosa ajuda na interpretação e discussão de texto de Adorno em alemão.

a Maria Alice de Oliveira Lage, pelo apoio incondicional;

à FUNCESI – Fundação Comunitária de Ensino Superior de Itabira, pela concessão de bolsa de mestrado que facilitou a conclusão dessa dissertação;

e especialmente ao Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte que, com suas aulas, conversas informais, e criteriosa orientação, muito contribuiu para o meu aprimoramento espiritual.

## SUMÁRIO

Abreviaturas	4
Resumo	5
Introdução	6
Capítulo I : O Naturalismo Domesticado como Elemento do Esclarecimento	12
1- Controle e domínio da natureza externa e da natureza interna.	12
2- Conaturalidade de mito e esclarecimento.	26
3- Natureza domesticada e rotina naturalizada.	39
Capítulo II: O Naturalismo Domesticado e o Pseudorealismo da Indústria Cultural	52
1- A usurpação do esquematismo do entendimento pela indústria cultural.	52
2- Pseudorealismo: o estilo da indústria cultural.	70
3- Cultura como adestramento, diversão como disciplina.	80
Excursão: O Naturalismo e o Realismo na Literatura	92
Capítulo III: O Naturalismo na obra de Émile Zola e Aluísio Azevedo	97
1- O Naturalismo na literatura.	97
2- O Naturalismo no <i>Germinal</i> de Émile Zola.	98
3- O Naturalismo em <i>O Cortiço</i> de Aluísio Azevedo.	113
Capítulo IV: O Realismo na obra de Gustave Flaubert e Machado de Assis	122
1- O Realismo na Literatura.	122
2- O Realismo no <i>Madame Bovary</i> de Gustave Flaubert.	124
3- O Realismo no <i>Quincas Borba</i> de Machado de Assis	132
Capítulo V: O Realismo na concepção marxista no período entre as duas guerras mundiais.	142
Capítulo VI: Produto Cultural e Obra de Arte	164
1- A dialética do universal e do particular.	164
2- A reprodutibilidade técnica do produto cultural e a reprodução simples do espírito, ou a autonomia da obra de arte e a reprodução ampliada do espírito?	174
Conclusão	189
Bibliografia	195

## **ABREVIATURAS**

DE – Dialética do Esclarecimento

DN – Dialética Negativa

DSH – Drei Studien zu Hegel (In: Gesammelte Schriften 5. Frankfurt an Main, Suhrkamp, 1987)

EDT – As Estrelas Descem à Terra – A coluna de Astrologia do Los Angeles Times – Um estudo sobre superstição secundária

EE – Educação e Emancipação

FNM – Filosofia da Nova Música

IC – A Indústria Cultural (In: T. W. Adorno – Sociologia / org. G. Cohn – Ática)

TWA – Sociologia / org. G. Cohn – Ática

MM – Mínima Moralia

MuMo – As Monografias Musicais

NL I – Notas de Literatura I

P – Prismas

PS – Palavras e Sinais. Modelos críticos 2

S – Sociologia (Adorno/Horkheimer)

TBS – Temas Básicos da Sociologia

TE – Teoria Estética

TS – Teoria da Semicultura

## **RESUMO**

O objetivo de nosso texto foi o de pesquisar na crítica de Adorno à indústria cultural, o papel do naturalismo domesticado, o pseudorealismo no processo de manipulação e administração das massas. Iniciamos situando o naturalismo domesticado como elemento do esclarecimento, relacionado à dominação da natureza interna e externa para, em seguida, mostrar como a indústria cultural se vale desse elemento do esclarecimento para fazer do esclarecimento uma mistificação das massas. Contrapomos na sequência o pseudorealismo da nova forma de ideologia com a mimesis da realidade no realismo e naturalismo na literatura para, ao final, tendo como referencial a dialética do universal e do particular, demonstrar como a reprodutibilidade técnica do produto cultural produz a reprodução simples do espírito e a autonomia da obra de arte, ao contrário, contribui para a reprodução ampliada do espírito.

## **ABSTRACT**

The aim of this work was to research the role of domesticated naturalism, the pseudo realism in the process of manipulation and control of the masses in Adorno's critique of culture industry. This study begins locating the domesticated naturalism as a component of the elucidation, related to domination of human inner nature and external nature and, after that, it shows how culture industry uses this element of enlightenment to convert it into a mystification of the masses. Afterwards, it contrasts the pseudo realism of new form of ideology with the mimesis of reality in literary realism and naturalism. At the end, considering the dialectic of the particular and universal, this work demonstrates how technical reproducibility of the cultural product produces the simple reproduction of the spirit and how the autonomy of the work of art contributes, on the other hand, to the expanded reproduction of the spirit.

## INTRODUÇÃO

Investigar a crítica de Adorno ao naturalismo domesticado, o pseudorealismo da indústria cultural, foi o “caminho” que escolhemos para compreendê-lo e, por meio dele, entender a regressão do espírito, o seu rebaixamento na vida danificada e a possível resistência a esse estado de coisas pelo espírito que se recusa a consentir no seu próprio rebaixamento, e vai se aprimorando com sua negatividade a partir da experiência do sofrimento, e na sua relação com as obras de arte autônomas. Os possíveis desdobramentos da tensão dialética entre a não-liberdade e a liberdade encontram-se cada vez mais paralisados (domesticados) na totalidade (pseudorealidade) que o esclarecimento – paralisado pelo temor da verdade – exprime sob o aspecto de sua Ideia em pessoas e instituições. Portanto, não há a necessária mediação entre o universal e o particular, entre o sujeito e o objeto, tudo desaparecendo na uniformidade da identidade com o existente. Assim, a nossa investigação sobre a crítica de Adorno ao naturalismo domesticado, o pseudorealismo da indústria cultural, é o eixo desta dissertação, e o que orientou a montagem de sua estrutura, o desenvolvimento da compreensão que aponta, necessariamente, para os dois temas conexos com ela, acima indicados.

Esses dois temas aparecem em todo o texto, mas são formulados objetivamente na última seção do último capítulo, e aí estão porque, além do que foi dito acima, eles são objeto de muita reflexão de Adorno, e estão presentes na sua crítica à ideologia, que ele considera filosoficamente central, uma vez que ela é a crítica da própria consciência constitutiva. Temos, portanto, um fenômeno envolvendo a própria constituição da consciência que, no capitalismo tardio, adquiriu uma dimensão absurda, radical, e inédita, de não-liberdade com aparência de liberdade, de danificação da vida, de um lado e, de outro, uma exigência não menos radical para, não só resistir ao dano, mas também desenvolver aquele indivíduo no sentido moderno, que se constitui pela sua autorreflexão.

A antítese dialética entre a não-liberdade, que para Adorno seria o mal, e a resistência pela autodeterminação é a cisão oculta na unidade estabelecida pela irracionalidade imanente da razão universal autoimpositiva, que se realiza no interior da totalidade social. A irracionalidade dessa racionalidade é a essência do esclarecimento, a alternativa que torna inevitável a dominação da natureza e dos homens. A sua origem encontra-se, segundo Adorno e Horkheimer, na autoconservação, a opção de submeter a natureza ao eu, que fez da dominação da natureza externa e interna o fim absoluto da vida. E é essa natureza domesticada que retorna degradada, naturalizando a sociedade, devolvendo aos homens o que eles lhe infligiram.

Mas como isso foi possível? Como foi possível produzir a vida danificada e estendê-la à consciência dos indivíduos de tal forma, no capitalismo tardio, que essa se legitimou a si mesma, conseguindo o consentimento e o empenho dos indivíduos para reproduzi-la e nela permanecer? Usando uma expressão de Adorno, como foi possível o “encanto”? Como é a pergunta que nos move, a nossa investigação buscou na *Dialética do Esclarecimento*, e noutros escritos de Adorno ou sobre o seu pensamento, elementos que nos ajudassem a entender o entrelaçamento da racionalidade com a realidade social, o qual não se separa do entrelaçamento da natureza e da dominação da natureza. Para Adorno e Horkheimer, essa seria a origem remota do processo de domesticação da natureza e de naturalização da sociedade, conseqüentemente, de produção da pseudorrealidade e da vida danificada, nas quais aparece a regressão da racionalidade que, ao se constituir, perdeu-se, sacrificando exatamente aquilo que deveria conservar. Assim, o naturalismo domesticado, o pseudorealismo na crítica de Adorno à indústria cultural, insere-se numa crítica mais ampla, na reflexão sobre a autodestruição do esclarecimento e toda regressão que advém dela, tentando, a partir daí, construir um conceito positivo do esclarecimento, uma vez que, para Adorno e Horkheimer, “a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento

esclarecedor” (DE 13), mas é importante lembrar um pensamento esclarecedor que acolhe dentro de si a reflexão sobre o elemento regressivo que lhe é imanente.

Tudo isso posto, na estruturação da nossa dissertação, optamos por apresentar primeiro aqueles elementos associados à origem remota do esclarecimento que, administrados pela indústria cultural, produzem a regressão do espírito – a negação do particular, do não-idêntico –, o que facilita a sua identidade com o universal impositivo e a sua adequação e/ou submissão ao existente. No título do primeiro capítulo *O naturalismo domesticado como elemento do esclarecimento*, está colocada essa questão, que apresentamos em três seções. Na primeira, tentamos demonstrar a constituição do esclarecimento na sua diferenciação do indiferenciado, da natureza como totalidade, pelo controle e domínio da natureza externa e interna. Aí está o foco irradiador da regressão, opção pela autoconservação, o germe da irracionalidade da racionalidade, a constituição da consciência como mutilação de si mesma, como sacrifício e renúncia. Na seção seguinte, de acordo com o referencial teórico da *Dialética do Esclarecimento*, apresentamos em linhas gerais a tese do mito já ser esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia. Trata-se da conaturalidade do mito e esclarecimento. Na sequência (terceira seção), e como consequência do que foi abordado nas duas seções anteriores, já começa a aparecer a ideia do naturalismo domesticado, o pseudorealismo, na demonstração que tentamos fazer de como a dominação da natureza se estende também a todo o tecido social, igualando-o e aos homens e suas rotinas à natureza dominada.

No segundo capítulo *O Naturalismo Domesticado e o Pseudorealismo da Indústria Cultural*, já apresentados os fundamentos teóricos e indicada em linhas gerais a trajetória do esclarecimento, dedicamo-nos a investigar os expedientes usados pela indústria cultural, tendo em conta que ela intui o ser sob o aspecto da manipulação e da administração. Nesse sentido, ela administra os elementos apresentados para (esse é o tema da primeira seção),

usurpar o esquematismo do entendimento aos seus clientes e inundar a consciência deles com o esquematismo da produção, de forma que, para os consumidores, não haja “nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção” (DE 117). Considerado por Kant “uma arte oculta nas profundezas da alma humana” (CRP 146), para Adorno e Horkheimer, o esquematismo do entendimento foi desvendado pela indústria cultural, uma vez que Hollywood realizou conscientemente o que Kant antecipou intuitivamente. O caráter radical desse processo de interiorização da dominação é ilustrado pelos autores com o dito de Tocqueville, segundo o qual “a tirania deixa o corpo livre e vai direto à alma” (DE 125). E com esse dito, já estão colocados também os temas das duas outras seções deste capítulo, o pseudorealismo como o estilo da indústria cultural e a cultura como adestramento, diversão como disciplina. No primeiro, trata-se da continuação do processo de interiorização da dominação, por meio do qual, para insinuar-se no espírito das massas, gravando nele “a voz de seu senhor”, a indústria cultural faz do pseudorealismo seu estilo. É uma referência ao estilo da obra de arte e aos empréstimos que a indústria cultural faz à arte, porque o produto cultural tem a pretensão de ser um objeto estético, mas, ao contrário do estilo autêntico, é um estilo que é ao mesmo tempo a negação do estilo, pois desloca o sentido do conceito de estilo autêntico para o equivalente estético da dominação. Seu material é o mundo como tal, o qual duplica de acordo com o “ideal do natural”, peça-chave da ideologia burguesa conforme a lógica do esclarecimento que estende a dominação da natureza à sociedade, naturalizando-a. É a nova forma de ideologia, portanto, o padrão da produção da indústria cultural, “propaganda a favor do mundo, mediante a sua duplicação” (P 25) que logra as massas com uma conciliação sem tensão entre o existente e o vir a ser, entre o sujeito e o objeto, levando-as a condescender com a organização social heterônoma, reproduzindo-a. Já no próximo tema, na última seção desse capítulo, procuramos demonstrar aquele objetivo básico para o exercício da

dominação que os citados mecanismos produzem: o adestramento das massas pela cultura mercantilizada e o seu disciplinamento fora dos locais de trabalho – para todos, o tempo todo, em qualquer lugar –, pela diversão, que prolonga o trabalho reproduzindo o mesmo esquema da produção, preparando os indivíduos para voltar para o trabalho. Como a indústria cultural não sublima, mas reprime, ela inculca a *message* e bloqueia o discernimento, e o resultado são o conformismo, a adequação, a submissão do sujeito que aceita se sujeitar.

No excurso, contextualizamos em linhas gerais o naturalismo e o realismo na literatura e na história, como introdução à investigação das obras indicadas e sua contraposição ao estilo pseudorrealista da indústria cultural, aos seus produtos culturais. Segue-se que, no capítulo III e IV, respectivamente os que tratam de obras representativas do naturalismo e do realismo na literatura, exploramos como a mimesis da realidade é aí representada com apurado recurso estilístico, o qual não simplesmente copia a realidade, mas a expressa numa representação crítica, servindo à verdade, ao contrário da cópia pseudorrealista do estilo da indústria cultural, o logro com fins de manipulação. Nessa investigação concordamos plenamente com o que Adorno escreveu no aforismo *Intenção e cópia*, das *Minima Moralia*, sobre o fato de que “a menor densidade do poder de cópia na literatura naturalista ainda deixava espaço para as intenções: na estrutura sem lacunas da duplicação da realidade pelo aparato técnico cinematográfico, toda intenção, ainda que ela seja a própria verdade, transforma-se em mentira” (MM 125). O capítulo V, é uma continuação dessa investigação da mimesis da realidade na literatura, mas a partir das discussões do realismo na concepção marxista no período entre as duas guerras mundiais. Restringimo-nos nessa seção aos textos de Georg Lukács, Bertolt Brecht e Ernst Bloch, selecionados por João Barrento no livro *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935-1940)*. Fica patente nesses textos da discussão, a profunda preocupação com uma concepção da

representação do realismo na literatura, que contribuísse para a práxis transformadora da sociedade em curso naquele momento, e em oposição à regressão à barbárie que se manifestava com a ascensão do fascismo. Exatamente o inverso do que encontramos nos produtos culturais da indústria cultural, produzidos com a intenção de regredir o espírito e garantir a conservação do *status quo*.

Quanto ao último capítulo, *Produto cultural e obra de arte*, na primeira seção, situamos a importância da dialética do universal e do particular no pensamento de Adorno, tema recorrente em todo o nosso trabalho e fundamental para a compreensão da última seção, na qual tentamos demonstrar a profunda relação da reprodutibilidade técnica do produto cultural com a reprodução simples do espírito, e o seu inverso, a relação entre a autonomia da obra de arte e a reprodução ampliada do espírito. A dialética do universal e do particular aparece no pensamento de Adorno sobretudo como mediação, a necessária mediação entre o sujeito e o objeto, entre o particular e o universal, sempre no contínuo de suas interações como fase e/ou aspecto de um processo dialético cumulativo. Aí se situa a práxis mediada pela totalidade social, como condição para a criação dos espaços nos quais a liberdade humana poderia se sustentar, com a qual relacionamos a reprodução ampliada do espírito com a autonomia da obra de arte. E o seu inverso, a não mediação entre as partes, ou seja, a negação do não-idêntico, a reprodução simples do espírito e a sua identidade com o universal que o nega, mas cuja unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra a falsa identidade do universal e do particular, e que, portanto, na falsa universalidade não pode haver vida correta.

## Capítulo I

### O Naturalismo Domesticado como Elemento do Esclarecimento

#### 1- Controle e domínio da natureza externa e da natureza interna

O processo de hominização não se revelou, segundo Adorno, um processo em que o Esclarecimento, seu agente – a racionalização do mundo como se deu no ocidente –, logrou realizar uma real superação da natureza contra a qual lutou, levando a uma etapa superior em que se reconciliariam espírito e natureza. Ao contrário, exatamente nos lugares onde atingiu o seu mais alto grau de desenvolvimento, na forma da ciência e da tecnologia atual entrelaçadas com o capitalismo tardio, irrompeu e irrompe a regressão à barbárie: a autodestruição do Esclarecimento, resultando “paradoxalmente numa mais completa naturalização do homem totalmente civilizado”<sup>1</sup>. Sobre essa questão, Rodrigo Duarte chama a atenção para a importância da abordagem do domínio da natureza externa na *Dialética do Esclarecimento* e seus reflexos na superestrutura da sociedade no capitalismo tardio – entre os quais incluímos o naturalismo domesticado e a pseudorrealidade – e também, por sua influência na constituição de uma constelação de novas questões ligadas tanto à interpretação da obra de Adorno, quanto a pontos “nodais” de toda a história da Filosofia no Ocidente, encontrando-se entre seus interlocutores pensadores no nível de Platão, Aristóteles, Descartes, Kant, Schelling, Hegel, Marx e Heidegger<sup>2</sup>:

A aporia com que defrontamos em nosso trabalho revela-se assim como o primeiro objeto a investigar: a autodestruição do esclarecimento. Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter conhecimento com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contêm o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade. A disposição enigmática das massas educadas tecnologicamente a deixar dominar-se pelo fascínio de um despotismo qualquer, sua afinidade autodestrutiva com a paranoia racista, todo esse absurdo incompreendido manifesta a fraqueza do poder de compreensão do pensamento teórico atual. (DE 13)

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, Guido A. de. Nota Preliminar do Tradutor. In: ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 8.

<sup>2</sup> Cf. DUARTE, R. A. P. *Mimesis e Racionalidade*. São Paulo: Loyola, 1993, p. 13.

Pela crítica radical à racionalização como se constituiu historicamente no ocidente, a *Dialética do Esclarecimento* foi considerada por muitos comentadores, tanto os favoráveis quanto os contrários, como um livro pessimista, sombrio. Martin Jay, que incluímos entre os primeiros, faz várias menções a esse fato nos seus textos, cito uma: “A *Dialética do esclarecimento* estendeu sua sombria análise das tendências vigentes a todas as sociedades modernizadas”<sup>3</sup>. Habermas, que podemos considerar no segundo grupo, considerou-o “o livro mais negro” de Adorno e Horkheimer e, erroneamente<sup>4</sup>, “um desenfreado ceticismo perante a razão”<sup>5</sup>; uma negação da razão, portanto, uma abertura para a irracionalidade, ao mesmo tempo que manifestação de um profundo desespero cultural<sup>6</sup> de seus autores. “O mesmo ocorre com a sutilmente diferenciada descrença de Adorno quanto à ciência e à tecnologia, descrença que permitiu que alguns críticos hostis o rotulassem como inimigo romântico de todo intelecto.”<sup>7</sup> Quando, na verdade, denuncia exatamente a irracionalidade da racionalidade de um pensamento – “o mal não deriva da racionalização do nosso mundo mas da irracionalidade com que essa racionalização atua”<sup>8</sup> (TBS 98) – que, desde suas origens, se tornou cada vez mais pragmático, erigindo os meios em fins. E esse

---

<sup>3</sup> MARTIN, Jay. A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro, Contraponto, 2008, p. 313.

<sup>4</sup> Wolfgang Leo Maar considera errada esta acusação de Habermas, argumentando que “Não se trata de um ceticismo em relação à razão, mas sim de possibilitar à razão a liberação do não-idêntico nela contido. Este último não é desprovido de conceito, embora não seja por completo identificável conceitualmente. Brunkhorst sublinha como para Adorno o próprio conceito seria ele próprio antinômico quando referido ao não-idêntico (Brunkhorst, 1990, p.263).” In: MAAR, Wolfgang Leo. Materialismo e primado do objeto em Adorno. Marília: Transformação, vol. 29, nº 2, 2006, p. 2 e 6.

<sup>5</sup> HABERMAS, J. O discurso filosófico da modernidade. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 185.

<sup>6</sup> Cf também, BERMAN. M. Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 27.

<sup>7</sup> JAY, Martin. As ideias de Adorno. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1988, p.97.

Jay cita como exemplo desta crítica hostil, Arnold Künzli, *Aufklärung und Dialektik. Politische Philosophie von Hobbes bis Adorno* (Freiburg, 1971) e Lucio Colletti, *Marxism and Hegel*, trad. inglesa de Lawrence Garner (Londres, 1973).

<sup>8</sup> Cf. Zuin, Pucci e Ramos-de-Oliveira: “Uma asserção tal como essa já contesta de imediato os rótulos de pessimistas ou irracionais imputados aos frankfurtianos e, particularmente, a Adorno. Ora, se no momento atual prevalece a hegemonia da razão instrumental sobre a razão emancipatória, a serviço da propagação da dominação e das injustiças sociais, isso não significa que tenha que ser sempre assim. E é com essa perspectiva que Adorno e Horkheimer finalizam o texto *O Conceito do Esclarecimento*, presente na *Dialektik der Aufklärung*, quando enfatizam a relevância do conceito para a realização de mudanças”. In: ZUIN, A. A. S., PUCCI, B. & RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.. Adorno. O poder educativo do pensamento crítico. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 53.

pragmatismo começou a se evidenciar quando nossos ancestrais, com seus corpos frágeis, confrontados com as potências naturais, tomados de um pavor primordial, mas começando a desenvolver uma percepção de sua diferença em relação à natureza, deram início ao esclarecimento como autoconservação, primeiramente na forma do mito:

Todo processo de esclarecimento, tomado de um modo geral, seria fruto de um pavor primordial experimentado pelos seres humanos nos inícios de sua existência: eram seres de força física claramente inferior a muitos dos fenômenos naturais (intempéries, animais ferozes etc) e que, ao mesmo tempo, tinham uma consciência, ainda que incipiente, de sua diferença fundamental com relação ao resto da natureza.<sup>9</sup>

Na narrativa do mito de Epimeteu, podemos perceber a percepção da especialização do corpo animal, um corpo dotado de meios que possibilitam sua sobrevivência no espaço natural que lhe é próprio, em contraste com o corpo humano, frágil e não especializado<sup>10</sup>, sem os meios naturais que lhe possibilitariam sobreviver num meio ambiente visto e sentido como hostil. É graças à compaixão de Prometeu, que vendo

que as outras criaturas encontravam-se providas adequadamente de tudo, mas o homem estava nu, descalço, sem cobertas e desarmado; (...). Então Prometeu, perplexo quanto ao meio de preservação que poderia inventar para o homem, roubou de Hefesto e Atena o saber das artes junto com o fogo – pois sem o fogo seria impossível aprender ou fazer uso desse saber – e os entregou ao homem como um presente. (...) Por isso é que o homem encontra facilidade em seu modo de viver.<sup>11</sup>

Nesse mito da criação do homem, narrado por Platão/Protágoras – o objetivo de Platão não

---

<sup>9</sup> DUARTE, Rodrigo. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 42.

<sup>10</sup> Sobre a questão da não especialização do corpo do homem e da especialização do corpo do animal, encontramos que “Nessa carência inicial de complemento orgânico própria do homem e no seu enorme desenvolvimento posterior, graças ao qual ele consegue superar no exercício de suas atividades qualquer outro animal, alguns estudiosos contemporâneos (Portmann, Gehlen, Luckmann) veem a diferença específica do homem com relação aos animais, e por isso definem o homem como o ser não especializado. Enquanto o animal é, sempre, um especialista em uma determinada função orgânica (seja a da visão, da audição, ou do olfato, ou do paladar, ou do tato, ou do movimento de migração), o homem é, por sua vez, uniformemente dotado nesse ponto. A sua especialização regride em face à do animal. Acrescente-se, ademais, a sua pobreza de instintos que, para uma reação imediata às situações concretas da natureza, deixa o homem inteiramente carente.” In: MONDIN, B. O homem, quem é ele? Elementos de Antropologia Filosófica. São Paulo: Edições Paulinas, 1980, p.30.

Também encontramos, sobre a questão da cultura, que não existe “o que chamamos de natureza humana independente da cultura. Os homens sem cultura não seriam os selvagens inteligentes de *Lord of the Flies*, de Golding, atirados à sabedoria cruel dos seus instintos animais; nem seriam eles os bons selvagens do primitivismo iluminista, ou até mesmo, como a antropologia insinua, os macacos intrinsecamente talentosos que, por algum motivo, deixaram de se encontrar. Eles seriam monstruosidades incontroláveis, com muito poucos instintos úteis, menos sentimentos reconhecíveis e nenhum intelecto: verdadeiros casos psiquiátricos. Como nosso sistema nervoso central – e principalmente a maldição e glória que o coroa, o neocórtex – cresceu, em sua maior parte, em interação com a cultura, ele é incapaz de dirigir nosso comportamento ou organizar nossa experiência sem a orientação fornecida por sistemas de símbolos significantes.” In: GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989, p. 35.

<sup>11</sup> PLATON. Protagoras, 321d-321e, tradução de Frédérique Ildefonse. Paris: GF Flammarion, 1997, p. 85-86.

era o que aqui intentamos<sup>12</sup> -, ganhando de presente de Prometeu o fogo e o conhecimento divino, o homem vê-se provido do esclarecimento, seu instrumento para a autopreservação. Que, como veremos, será também, ao mesmo tempo, o instrumento de dominação da natureza e do homem pelo homem. Mas o presente tem seu preço. Um suplício eterno para Prometeu, e “para os mortais Júpiter concebeu um castigo mais sutil e mais severo”<sup>13</sup>: mandou que se criasse a primeira mulher, Pandora, “aquela que tem todos os dons”, entregou-lhe uma caixa fechada e enviou-a a terra para seduzir os mortais e levá-los à perdição.<sup>14</sup> O castigo mítico antecipa o sofrimento histórico. E estabelece uma imagem da mulher que subsiste ainda, em essência, em várias tradições culturais. Se, por um lado, com o esclarecimento “o homem encontra facilidade em seu modo de viver”, autoconservando-se, por outro lado, isso se dá devido ao entrelaçamento entre mito, dominação e trabalho, pois “a essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu” (DE 43). Daí resultou o trabalho como uma forma de sofrimento, e

como o prazer, sob a pressão milenar do trabalho, aprendeu a se odiar, ele permanece, na emancipação totalitária, vulgar e mutilado, em virtude de seu autodesprezo. Ele permanece preso à autoconservação, para a qual o educara a razão entrementes deposta. Nos momentos decisivos da civilização ocidental, da transição para a religião olímpica ao renascimento, à reforma e ao ateísmo burguês, todas as vezes que novos povos e camadas sociais recalçavam o mito, de maneira mais decidida, o medo da natureza não compreendida e ameaçadora – consequência da sua própria materialização e objetualização – era degradado em superstição animista, e a dominação da natureza interna e externa tornava-se o fim absoluto da vida. (DE 43)

Assimilando os processos de conhecimento e controle dos processos naturais, o homem foi, gradativamente, transformando o espaço natural em espaço cultural e, ao mesmo tempo, constituindo seu eu conforme a mesma lógica de dominação, i.e., o esclarecimento. Nesse contexto, a violenta dominação da natureza se estende também sobre os homens, vistos pela tradição ocidental como “homens-natureza”, porque dotados de uma profunda

---

<sup>12</sup> O objetivo de Platão no diálogo entre Protágoras e Sócrates era sobre a diferença entre a sofística e a filosofia. Nessa passagem citada, Protágoras vale-se do mito da criação do homem para abordar a política, defendendo que todo indivíduo é capaz de participar das decisões políticas.

<sup>13</sup> SPALDING, T. O. Deuses e heróis da antiguidade clássica: dicionário de antropônimos e teônimos vergilianos. São Paulo: Cultrix, Brasília, INL, 1974, p. 231.

<sup>14</sup> Cf. Dicionário de mitologia greco-romana. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 143.

ligação à natureza<sup>15</sup>. Mais radicalmente ainda sobre “o mais numeroso contingente dos ‘homens-natureza’ [que – AC] é constituído pelas mulheres”<sup>16</sup>, por sua ambiguidade que oscila entre a sedução e perdição como já sugere a figura mítica de Pandora, a primeira mulher. Como Circe que

induz sedutoramente os homens a se abandonarem à pulsão instintiva: a forma animal dos seduzidos foi sempre relacionada com isso e Circe transformou-se no protótipo da hetaíra (...). A marca distintiva de Circe é a ambiguidade, ao aparecer na ação, sucessivamente, como corruptora e benfeitora (...). A hetaíra distribui a felicidade e destrói a autonomia de quem fez feliz, eis aí sua ambigüidade. (DE 72)

Ambiguidade presente também nas caracterizações da esposa, da prostituta e da amante. Tidas como pertencentes à natureza, mas com uma natureza diferente da dos homens, selvagem, não compreendida e ameaçadora,

não lhes fica bem ser uma natureza desenfreada: elas devem aparecer tão domesticadas quanto possível, pois “no protesto feminino” anuncia-se “um resto de natureza indômita”, que deve ser eliminado (MuMo 121). A servidão feminina se faz sentir não apenas nas agressões abertas, das quais as mulheres são sempre vítimas. Ela faz parte da essência de suas relações com os homens (...). A opressão das mulheres principia já na constituição de sua imagem: não elas, mas os homens determinam como elas devem aparecer, quais as reações que lhes são adequadas, o que elas podem desejar para si etc.: “O caráter feminino e o ideal da feminilidade, segundo o qual ele é modelado, são produtos da sociedade masculina” (MM 119).<sup>17</sup>

O termo esclarecimento, como é usado na *Dialética do Esclarecimento*, não é uma referência à época ou à filosofia das luzes. Apesar de ter certa relação com o que o conceito crítico e emancipador deste movimento postulou e significou, ele “resulta de um aprofundamento crítico que leva à desilusão de seu otimismo”.<sup>18</sup> A mudança de enfoque da ideia de Iluminismo se deu na década de 1940:

Em vez de ser o correlato cultural da burguesia ascendente, ela foi ampliada de maneira a abarcar todo o espectro do pensamento ocidental. “Iluminismo, aqui, é idêntico a pensamento burguês, ou melhor, pensamento em geral, uma vez que não há outro pensamento, propriamente dito, senão nas cidades”.<sup>19</sup>

Por isso, nos remete muito mais longe no passado, antes mesmo da história, ao mito. As aventuras de Ulisses, narradas por Homero na *Odisseia*, são “o protótipo dessa atividade

---

<sup>15</sup> Cf. DUARTE, R. A. P. *Mímesis e Racionalidade. A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993, p. 75.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Ibidem. p. 75-76, e seguintes até p. 81.

<sup>18</sup> ALMEIDA, Guido A. de. Nota Preliminar do Tradutor. In: ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 8

<sup>19</sup> MARTIN, Jay. *A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2008, p. 323.

esclarecedora que se confunde com o processo civilizatório”<sup>20</sup>. Então, diferentemente do mito que fala de um “presente” de Prometeu, o que temos é um longo processo – de experiências da diferenciação, de aprendizagem, de superação das limitações e desafios e dos fracassos, e de enrijecimento do ego que se constituiu no processo de diferenciação da natureza ao mesmo tempo em que se conteve –, que os nossos ancestrais enfrentaram para se constituírem como seres diferenciados de todos os outros da natureza, i.e., a trajetória do esclarecimento: a condição de autopreservação. Não tendo um corpo especializado como o dos animais que lhe possibilitasse, minimamente, atuar no mundo, estando, “do ponto de vista fisiológico e psicológico, desprotegido, privado de garantias perante as situações da natureza, ele não é posto em segurança no mundo, mas nele abandonado”<sup>21</sup>. Para subsistir, o hominídeo especializou-se no cérebro<sup>22</sup>. Um cérebro originalmente pequeno e limitado se comparado ao atual, mas que foi se desenvolvendo, nos nossos antepassados, em uma história de interações suficientemente recorrentes, envolventes e amplas, em que houve a aceitação mútua num espaço aberto às coordenações de ações que permitiu o surgimento da linguagem<sup>23</sup>. O que tornou possível ir além da sua condição puramente natural, tornando-se

---

<sup>20</sup> ALMEIDA, Guido A. de. Nota Preliminar do Tradutor. In: ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 8

<sup>21</sup> MONDIN, B. *O homem, quem é ele? Elementos de Antropologia Filosófica*. São Paulo: Paulinas, 1980, p. 30.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.31.

<sup>23</sup> Sobre a origem do humano estar relacionada ao desenvolvimento da linguagem: “Para explicar a origem do humano é preciso começar fazendo referência ao que ocorria há 3,5 milhões de anos. Sabemos, com base em registros fósseis, que há 3,5 milhões de anos havia primatas bípedes que, como nós, tinham um caminhar ereto e possuíam ombros. Mas eles tinham um cérebro muito menor – aproximadamente um terço do cérebro humano atual. Sabemos também que esses primatas viviam em grupos pequenos, como famílias constituídas de dez a doze indivíduos, que incluíam bebês, crianças e adultos. Examinando sua arcada dentária, sabemos que eram animais comedores de grãos, portanto colheitadores e, presumivelmente, caçadores apenas ocasionais. Tudo isso indica que esses nossos antepassados compartilhavam seus alimentos e estavam imersos numa sensualidade recorrente, com machos que participavam do cuidado das crias, em um modo de vida que funda uma linhagem que chega até o presente, e na qual, além disso, o cérebro cresce de aproximadamente 430 cm<sup>3</sup> a 1450 ou 1500 cm<sup>3</sup>. Tem-se dito, frequentemente, que a história da transformação do cérebro humano está relacionada com a utilização de instrumentos, principalmente com o desenvolvimento da mão em sua fabricação. Não compartilho dessa opinião, pois a mão já estava desenvolvida nesses nossos antepassados. Parece-me mais factível que a destreza e a sensibilidade manual que nos caracterizam tenham surgido na arte de descascar as pequenas sementes de gramíneas da savana, e da participação da mão na carícia, por sua capacidade de moldar-se a qualquer superfície do corpo de maneira suave e sensual. Ao contrário, eu defendo que a história do cérebro humano está relacionada principalmente com a linguagem. (...) O peculiar do humano não está na manipulação, mas na linguagem e no seu entrelaçamento com o

humano, ao criar a cultura e ser criado por ela, i.e., tornando-se, ao mesmo tempo, um ser biológico e cultural: biocultural. Um ser que vive sua natureza biológica mediada pela cultura. Controlada e reprimida pelo esclarecimento, assim como, também, o seu eu, pois, para escapar de seu desamparo frente a uma natureza desconhecida, encantada, cheia de poderes ocultos, desenvolveu sucessivamente o comportamento mimético, o mágico e o trabalho.

Inicialmente, em sua fase mágica, a civilização havia substituído a adaptação orgânica ao outro, isto é, o comportamento propriamente mimético, pela manipulação organizada da mimese e, por fim, na fase histórica, pela práxis racional, isto é, pelo trabalho. A mimese incontrolada é proscrita. (...) O rigor com que os dominadores impediram no curso dos séculos a seus próprios descendentes, como às massas dominadas, a recaída em modos de vida miméticos – (...) – é a própria condição da civilização. A educação social e individual reforça nos homens seu comportamento objetivamente enquanto trabalhadores e impede-os de se perderem nas flutuações da natureza ambiente. Toda diversão, todo abandono tem algo de mimetismo. Foi se enrijecendo contra isso que o ego se forjou. É através de sua constituição que se realiza a passagem da mimese refletora para a reflexão controlada. A assimilação física da natureza é substituída pela “reconhecimento no conceito”, a compreensão do diverso sob o mesmo, o idêntico. A constelação, porém, na qual a identidade se produz – a identidade imediata da mimese assim como a identidade mediatizada da síntese, a assimilação à coisa no ato cego de viver, assim como a comparação dos objetos reificados na conceitualidade científica – continua a ser a constelação do terror. (DE 168-169)

Assim se desenvolveu um processo de racionalização – o “desencantamento do mundo”<sup>24</sup> na expressão de Weber–, “pela assimilação dos processos de conhecimento e controle aos processos naturais”<sup>25</sup>, que tornaram possível a dominação da natureza. O pensamento permite aos homens o distanciamento da natureza, tornando-a presente de modo a ser dominada (Cf. DE 49). Mas,

A dominação da natureza, sem o que o espírito não existe, consiste em sucumbir à natureza. Graças à resignação com que se confessa como dominação e se retrata na natureza, o espírito perde a pretensão senhorial que justamente o escraviza à natureza. (DE 50)

---

emocionar.” In: MATURANA, H. Emoções e linguagem na educação e na política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.18-19.

<sup>24</sup> “O conceito de ‘desencantamento do mundo’ é fundamental para a visão de Weber do racionalismo ocidental. Na verdade, o termo alemão é *Entzauberung*, que significa ‘desmágicação’ e não desencantamento. Para Weber, a crescente racionalização do mundo – a partir do fato de que as antigas crenças e usos rituais e convencionais perdem força de convencimento e eficácia – permite compreender tanto a percepção do mundo quanto a ação humana dentro dele de modo radicalmente diferente. O ‘mundo desencantado’ é o mundo sem significados fixados tradicionalmente e tornados eternos pela superstição de caráter mágico. A ciência, com sua característica de ‘dúvida metódica’, por exemplo, só pode se desenvolver no mundo desencantado e secularizado.” SOUZA, Jesse. In: WEBER, Max. A gênese do capitalismo moderno. São Paulo: Ática, 2006, p. 119.

<sup>25</sup> ALMEIDA, Guido A. de. Nota Preliminar do Tradutor. In: ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. Dialética do Esclarecimento. RJ: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 8.

Então, se, “no sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores”, o que temos é que não somente “a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (DE 19), mas também o espírito se naturaliza negando a natureza no homem; pois exatamente a sua pretensão senhorial é o que o escraviza à natureza, que o regrida àquilo contra o qual lutou. Para não submeter-se à natureza, a razão como instrumento da autoconservação escolheu submeter a natureza ao eu, mas para alcançar seu intento teve que, ao mesmo tempo, estender o domínio da natureza exterior ao humano, à natureza interior humana: o ego se afirmou se contendo, enrijecendo-se, tornando-se duro, frio. Albrecht Wellmer se refere à análise desse processo desenvolvida na *Dialética do Esclarecimento* como “a dialética da subjetividade e da coisificação”<sup>26</sup>. A autoafirmação do eu é, ao mesmo tempo, uma autodenegação. Assim foi retratado por Homero na *Odisseia*, e continuou por toda a história da civilização. “Desse modo o eu cai precisamente no círculo compulsivo da necessidade natural ao qual tentava escapar pela assimilação” (DE 71). A dominação da natureza externa e interna que tornou possível seu surgimento, distinguindo-o da natureza, tem como consequência que “o eu integralmente capturado pela civilização se reduz a um elemento dessa inumanidade, à qual a civilização desde o início procurou escapar” (DE 42). O que nos remete à “tese fundamental da *Dialética do Esclarecimento*, de que o progresso unilateral da racionalidade redundava inevitavelmente numa forma de regressão”<sup>27</sup>.

A unilateralidade do processo do esclarecimento, a prioridade absoluta da autoconservação, a entronização dos meios como fins, impuseram a renúncia, o sacrifício para a consolidação de um eu que, para ser capaz de dominar a natureza e os outros

---

<sup>26</sup> WELLMER, Albrecht. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt (M), Suhrkamp, 1985, 10. In: DUARTE, R. A. P. Mímesis e Racionalidade. A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993, p. 14.

<sup>27</sup> DUARTE, R. Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 49.

homens, tem que negar a natureza em si, aprendendo também a se dominar. “A história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Ou, por outra, a história da renúncia” (DE 61), exposta com clareza nesta citação:

Na história das classes, a hostilidade do eu ao sacrifício incluía um sacrifício do eu, porque seu preço era a negação da natureza, em vista da dominação sobre a natureza extra-humana e sobre os outros homens. Exatamente essa negação, núcleo de toda racionalidade civilizatória, é a célula da proliferação da irracionalidade mítica. 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, e a entronização do meio como fim, que assume no capitalismo tardio o caráter de um manifesto desvario, já é perceptível na proto-história da subjetividade. O domínio do homem sobre si mesmo, em que se funda o seu ser, é sempre a destruição virtual do sujeito a serviço do qual ele ocorre; pois a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação, nada mais é senão o ser vivo, cujas funções configuram, elas tão-somente, as atividades da autoconservação, por conseguinte exatamente aquilo que na verdade devia ser conservado. (DE 60-61)

Podemos encontrar em toda a tradição do pensamento ocidental – que passa por Platão, pelo Cristianismo, por Descartes –, que teve como premissa básica opor o biológico ao não-biológico ou social, ou cultural, a nossa conhecida e problemática dualidade natureza x cultura, corpo x mente, razão x emoção, espírito x matéria<sup>28</sup> ou *res cogitans* x *res extensa*. Mais especificamente, Adorno se refere em “*Sujeito e Objeto*” sobre um erro da epistemologia contemporânea, que remonta a Descartes<sup>29</sup>, de ter como pressuposto fundamental a separação radical entre o sujeito e o objeto. Hostil a essa separação absoluta, localizava sua origem histórica, entretanto, quando da separação entre a mente e o mundo material: “Uma vez radicalmente separado do objeto, o sujeito já reduz este a si; o sujeito devora o objeto ao esquecer o quanto ele mesmo é objeto” (PS 183). Esse humanismo radical resultou na dominação da natureza que se estendeu às próprias relações humanas, pois, desde o início, interligou-se à hierarquia e ao controle social. O “pecado original”

---

<sup>28</sup> Cf. RABELO, A. Prefácio. In: MATURANA, H. Emoções e linguagem na educação e na política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 7.

<sup>29</sup> Horkheimer também rechaça a oposição dualista entre sujeito e objeto legada por Descartes. Conforme Martin Jay, “Se Horkheimer relutava em afirmar a identidade completa entre sujeito e objeto, mostrou-se mais seguro ao rejeitar sua estrita oposição dualista, legada por Descartes ao pensamento moderno. Estava implícita no legado cartesiano, afirmou, a redução da razão a sua dimensão subjetiva. Esse era o primeiro passo para que a racionalidade fosse afastada do mundo e deslocada para a interioridade contemplativa. Levava a uma eterna separação entre essência e aparência, que fomentava a aceitação acrítica do status quo.” In: MARTIN, Jay. A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro : Contraponto, 2008, p. 105.

seria a divisão entre trabalho intelectual e manual, e essa seria, também, a fonte última do processo de troca.<sup>30</sup>

Desde que o trabalho intelectual e o trabalho corporal cindiram-se sob o signo do domínio do espírito e da justificação do privilégio, o espírito cindido precisou reivindicar com o exagero da má consciência mesmo essa pretensão de domínio que ele deduziu da tese de que ele é o primeiro e originário, e, por isso, se não quiser se degenerar, deve se esforçar para esquecer de onde provém sua pretensão. (DN 153)

Temos, portanto, uma dualidade que distingue e separa, para valorizar como superiores o espírito, a cultura, a mente, a razão, e desvalorizar rebaixando, inferiorizando, a natureza, a matéria, o corpo, a emoção:

Sob a história conhecida da Europa corre, subterrânea, uma outra história. Ela consiste no destino dos instintos e paixões humanas recalçados e desfigurados pela civilização. (...) Essa espécie de mutilação afeta sobretudo a relação com o corpo (*Körper*). A divisão do trabalho, onde o desfrute foi para um lado e o trabalho para o outro, proscreeu a força bruta. Quanto menos os senhores podiam dispensar o trabalho dos outros, mais desprezível ele se tornava a seus olhos. Assim como o escravo, também o trabalho foi estigmatizado. O cristianismo louvou o trabalho, mas em compensação humilhou ainda mais a carne como fonte de todo mal. Ele anunciou a ordem burguesa moderna – em uníssono com o pagão Maquiavel – cantando o louvor do trabalho que, mesmo no Velho Testamento, era considerado como uma maldição. (...) O corpo explorado devia representar para os inferiores o que é mau e o espírito, para o qual os outros tinham o ócio necessário, devia representar o sumo bem. (...) O amor-ódio pelo corpo impregna toda a cultura moderna. O corpo se vê de novo escarnecido e repellido como algo inferior e escravizado, e, ao mesmo tempo, desejado como o proibido, reificado, alienado. É só a cultura que conhece o corpo como coisa que se pode possuir; foi só nela que ele se distinguiu do espírito, quintessência do poder e do comando, como objeto, coisa morta, “corpus”. Com o autorebaixamento do homem ao corpus, a natureza se vinga do fato de que o homem a rebaixou a um objeto de dominação, de matéria bruta. (DE 215-217)

Adorno e Horkheimer encontram já no mito, na *Odisseia* de Homero, na discriminação da mulher e do prazer, recalques e desfigurações impostos pela civilização. Circe, “para o prazer que concede estabelece como preço o desdém do prazer”, que os autores veem como uma contribuição para a “frieza burguesa”: “Seu comportamento pratica a proibição do amor que posteriormente se impôs tanto mais poderosamente quanto mais o amor teve, enquanto ideologia, de se prestar à tarefa de dissimular o ódio dos competidores” (DE 74-75). Unilateral, para a autoconservação que possibilita, o esclarecimento desmascara o amor

como regressão à idolatria. Não foi apenas o amor romântico entre os sexos que, enquanto metafísica, sucumbiu à ciência e à indústria, mas todo o amor em geral, pois nenhum prevalece diante da razão: nem o da mulher pelo homem nem o do amante pela amada, nem o dos pais nem o dos filhos. (DE 109)

---

<sup>30</sup> Cf. JAY, Martin. As ideias de Adorno. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1988, p.59-63.

Portanto, o amor é visto como algo distinto da razão, como a manifestação de uma “regressão à idolatria” e à natureza, que incomoda e ameaça a soberania da *res cogitans*, e que deve por isso ser por ela reprimido e desfigurado, ao mesmo tempo em que é instrumentalizado para dissimular o “ódio dos competidores”, sendo que o primeiro é o seu oposto, e o segundo, a competição, aquilo que o nega.<sup>31</sup> E nessa função que o esclarecimento dá ao amor no mundo administrado, temos já uma forte evidência de que neste mundo a vida possível é uma “vida danificada”, uma “vida empobrecida”, segundo Nietzsche. Esse é um dos motivos por que Adorno insistiu na utopia, dizendo ser possível vislumbrá-la na “*promesse de bonheur*” que acreditava encontrar-se na obra de arte autônoma, talvez a única a ainda resistir ao mundo administrado.

A dualidade sujeito e objeto é ideológica, pois

é verdade que não se pode prescindir de pensá-los como separados; mas o psêudos (a falsidade) da separação manifesta-se em que ambos encontram-se mediados reciprocamente: o objeto, mediante o sujeito, e, mais ainda e de outro modo, o sujeito, mediante o objeto. A separação torna-se ideologia, exatamente sua forma habitual, assim que é fixada sem mediação. O espírito usurpa então o lugar do absolutamente subsistente em si, que ele não é: na pretensão de sua independência anuncia-se o senhoril. (PS 183)

É importante lembrar que Adorno, mesmo denunciando que essa separação ocultava o domínio do objeto pelo sujeito, não propunha uma unidade perfeita entre eles, nem um retorno a uma unidade primitiva entre o homem e a natureza. Essa separação é um fato consumado e não há nenhuma forma de retorno possível, posicionando-se, inclusive, contra qualquer tentativa nesse sentido, pois considerava esse fato, em que pesem todos os danos, progressista.

Isso porque a obliteração da distinção entre sujeito e objeto significaria, efetivamente, a perda da capacidade de reflexão – que é resultado dessa obliteração, tanto quanto o é a alienação, lamentada por humanistas marxistas e não-marxistas.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> O significado do ódio é muito óbvio, mas o significado de competição encontra-se enredado pela ideologia, há tanto tempo, que nos habituamos a considerá-la positivamente como algo sadio e desejável, principalmente por causa da ideologia liberal, sob o eufemismo de mercado da livre e sadia competição. Para Humberto Maturana, “A competição não é nem pode ser sadia, porque se constitui na negação do outro. A competição sadia não existe. A competição é um fenômeno cultural e humano, e não constitutivo do biológico. Como fenômeno humano, a competição se constitui na negação do outro.” (MATURANA, H. Emoções e linguagem na educação e na política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.13)

<sup>32</sup> JAY, Martin. As ideias de Adorno. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1988, p.59-60.

Assim, ao mesmo tempo em que oculta, deslocando o foco para a distinção conceitual que se pretende que seja a expressão do real, é o discurso que legitima a dominação da natureza e dos homens “inferiores”. Isso pode ser constatado com o estudo e uma observação crítica da história, que revela um fato evidente e recorrente ao longo de todo o processo histórico:

o que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. (DE 20)

Para Horkheimer:

O ser humano, no processo de sua emancipação, compartilha o destino do resto do seu mundo. A dominação da natureza envolve a dominação do homem.<sup>33</sup>

Numa referência à origem de todos os bens culturais sobre a qual o materialista histórico não pode refletir sem horror, Walter Benjamin nos lembra que eles

devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.<sup>34</sup>

Encontramos também nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* de Marx, a consideração de que

o dinheiro é o proxeneta entre a necessidade e o objeto, entre a vida e os meios do homem. Mas o que me serve de meio para minha vida, serve também de meio para o modo de existência dos outros homens para mim. Isto é para mim o outro homem.

Que diabo! Claro que mãos e pés  
e cabeça e traseiro são teus!  
Mas tudo isto que eu tranquilamente gozo  
é por isso menos meu?  
Se posso pagar seis cavalos,  
não são minhas tuas forças?  
Ponho-me a correr e sou um verdadeiro senhor,  
como se tivesse vinte e quatro pernas.”<sup>35</sup>

Goethe, Fausto I, cena 4 (Mefistófeles)

O discurso que legitima a dominação já aparece na narrativa mítica quando essa identifica o conhecimento e a técnica, o presente de Prometeu como uma porção divina que os homens passam a possuir: uma porção que os torna semelhantes aos deuses, portanto,

---

<sup>33</sup> HORKHEIMER, Max. Eclipse da Razão. São Paulo: Centauro, 2002, p. 98.

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 225. – (Obras escolhidas; v. 1).

<sup>35</sup> MARX, Karl. Manuscritos Econômico-Filosóficos. In: Os Pensadores. Vol. XXXV. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 35.

seres especiais, superiores, o que os distingue de todos os animais, e da natureza, que percebem como algo fora deles. Algo inferior, mas poderoso e desconhecido, por isso mesmo percebido e sentido como ameaçador e que, portanto, deve ser dominado e transformado. Ao mesmo tempo, distingue também os homens entre si por sua excelência, *aristoi*, que está associada ao comando, à posse<sup>36</sup>, ao domínio que exerce sobre a natureza e sobre seus servos e escravos. Na *Odisseia* e na *Ilíada*, Homero, ao se referir aos heróis, distingue-os pela procedência nobre e pela semelhança e filiação aos deuses. O Livro I da *Ilíada*, assim começa: “Canta, ó Musa, a ira de Aquiles, filho de Peleu (...) a partir do dia em que se desavieram o filho de Atreu<sup>37</sup>, rei dos homens, e Aquiles, semelhante aos deuses.” Na *Odisseia*, por exemplo, no canto XVI 160-170, quando Palas Atena instrui Odisseu sobre Telêmaco:

Falou-lhe, então, Palas Atena:  
Filho de Laertes, de origem divina, Odisseu engenhoso,  
ora convém conversares o filho, sem nada ocultar-lhe,  
como deveis combinar a maneira do exício dos moços  
e dirigir-vos à muito famosa cidade. Por muito  
tempo não hei de ficar afastada, que anseio por lutas.

O que no mito da criação aparece como porção divina, nada mais é que o esclarecimento, o instrumento da autoconservação e de domínio – que a deusa conhecedora de sua essência, “a alternativa que torna inevitável a dominação”, e o que essa tem de engenho e astúcia, por isso sabe que “por muito tempo não (há) de ficar afastada, que (anseia) por lutas” – que possibilita aos homens sua hegemonia sobre o mundo e, para uns poucos, sua hegemonia sobre todos os outros homens. As lutas, i.e., o caráter brutal de toda dominação, são uma constante na história, a qual, segundo Hegel, assemelha-se a um matadouro.<sup>38</sup>

Não há história humana sem guerra. Se ela já era um fato constante antes do surgimento da propriedade privada, envolvendo grupos ou tribos rivais, depois desse evento, ela se

---

<sup>36</sup> “Com o fim do nomadismo, a ordem social foi instaurada sobre a base da propriedade fixa. Dominação e trabalho separam-se.” (DE 28).

<sup>37</sup> Agamenon, chefe dos gregos na expedição contra Troia.

<sup>38</sup> Cf. TERTULIAN, Nicolas. *Adorno-Lukács: polêmicas e mal-entendidos*. In: Revista Margem Esquerda, São Paulo: Boitempo, nº 9, Junho de 2007, p. 69.

tornou total, envolvendo todos, o tempo todo.

É na violência, por mais que ela se esconda sob os véus da legalidade, que repousa afinal a hierarquia social. A dominação da natureza se reproduz no interior da humanidade. (DE 104)

Na *Odisseia*, Ulisses, na proto-história da subjetividade, afirma-a na medida em que, com engenhosidade e astúcia, erige os meios em fins, conservando sua vida e, como na passagem do canto já sugere, preservando o poder soberano sobre seu reino e mulher, na medida em que o exerce de forma implacável contra os pretendentes.

Uma única distinção, a distinção entre a própria existência e a realidade, engolfa todas as outras distinções. Destruídas as distinções, o mundo é submetido ao domínio dos homens. Nisso estão de acordo a história judaica da criação e a religião olímpica. (...) O despertar do sujeito tem por preço o reconhecimento do poder como o princípio de todas as relações. Em face da unidade de tal razão, a separação de Deus e do homem reduz-se àquela irrelevância que, inabalável, a razão assinalava desde a mais antiga crítica de Homero. Enquanto soberanos da natureza, o deus criador e o espírito ordenador se igualam. A imagem e semelhança divinas do homem consistem na soberania sobre a existência, no olhar do senhor, no comando. O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. (DE 23-24)

Essa citação da *Dialética do Esclarecimento* não só resume muito do que até aqui apresentamos, como permite introduzir o tema seguinte sobre a Conaturalidade do mito e esclarecimento: “O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade”. Consideramos necessário explorar enfaticamente esse primeiro tema, “O controle e domínio da natureza externa e da natureza interna”, pois ele está relacionado à mudança de enfoque teórico da Escola de Frankfurt durante a década de 1940 quando, afastando-se do marxismo ortodoxo, substituiu o conceito de “luta de classe”,

pedra angular de qualquer teoria verdadeiramente marxista, por um novo motor da história. O foco passou a incidir sobre o conflito maior entre o homem e a natureza, tanto externa quanto internamente – um conflito cuja origem remontava a uma época anterior ao capitalismo e cuja continuação, ou até intensificação, parecia provável depois que o capitalismo chegasse ao fim.<sup>39</sup>

Isso devido à convicção de que “à medida que a realidade social mudava, argumentaram Horkheimer e seus colegas, também deveriam alterar-se os constructos teóricos gerados para compreendê-la”<sup>40</sup>. E essas mudanças estavam acontecendo cada vez mais rápidas e intensas, provocadas pela guerra e pelo fascismo, configurando uma nova realidade social em que a dominação assumia formas não econômicas cada vez mais diretas, o que exigia

---

<sup>39</sup> MARTIN, Jay. *A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2008, p. 321.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 318.

uma nova resposta teórica. A elas podemos acrescentar a desilusão dos membros da Escola de Frankfurt com a União Soviética, a desconfiança desses em relação à classe operária do Ocidente, e também o terror com que percebiam cada vez mais o poder integrador da cultura de massas<sup>41</sup>. Quanto a essa nova forma de poder, que se relaciona diretamente com nosso tema, afirmavam:

a dominação era agora mais direta e virulenta, sem as mediações características da sociedade burguesa. Em certo sentido, era a vingança da natureza pela crueldade e exploração que o homem ocidental lhe impusera durante gerações.<sup>42</sup>

Adorno, um dos membros mais proeminentes do Instituto, incorporou essa mudança de enfoque teórico tão profundamente que ela reaparece recorrentemente, implícita ou explícita, em praticamente todas as suas análises, e é o eixo a partir do qual este trabalho se estrutura para chegar à compreensão da crítica de Adorno ao naturalismo domesticado, ao pseudorealismo da indústria cultural.

## **2- Conaturalidade do mito e esclarecimento**

Percebendo que a existência humana, desde suas origens, estruturou-se por uma forma específica de ação em relação à natureza: a separação dela e a sua objetivação como objeto de domínio, de uma forma “em que os meios são passíveis de serem erigidos em fins, como uma possibilidade, uma potencialidade, de qualquer tipo de sociedade humana”<sup>43</sup>, Adorno, em parceria com Horkheimer, traçou esse longo percurso que começa no mito e manifesta-se, hoje, nas formas mais avançadas de ciência e tecnologia. As formas de dominação da natureza mudaram ao longo do tempo, como vimos na seção anterior, mas como o seu princípio permaneceu o mesmo – “o princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito” (DE 26) –, os autores partem da proposição de que há uma

---

<sup>41</sup> Ibidem, cf. p. 320-321.

<sup>42</sup> Ibidem, p 321.

<sup>43</sup> DUARTE, R. Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 45.

interpenetração entre mito e esclarecimento. Porém, cumpre notar, essa dominação torna-se progressivamente mais radical e insensível, quanto mais aumenta a distância que separa o sujeito do objeto, reduzindo tudo, natureza e humanidade ao número. “A multiplicidade das figuras se reduz à posição e à ordem, a história ao fato, as coisas à matéria” (DE 22). Adorno e Horkheimer atribuíram essa unificação à lógica formal, pois ela oferecia o esquema da calculabilidade do mundo aos esclarecedores. Localizaram nos últimos escritos de Platão, no equacionamento mitologizante das Ideias com os números o anseio de toda desmitologização, e o provável momento em que “o número tornou-se o cânon do esclarecimento” (DE 22).

Dizer que há uma conaturalidade entre mito e esclarecimento não significa que são exatamente a mesma coisa. Se no mito já encontramos uma forte intenção de “relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar” (DE 23), e nisso ele antecipa o esclarecimento porque a intenção de dominar coincide em ambos – “os mitos, como os encontraram os poetas trágicos, já se encontram sob o signo daquela disciplina e poder que Bacon enaltece como o objetivo a se alcançar” (DE 23) –, mas é na forma como a dominação foi feita que nos remete ao que há de peculiar a cada um. No início, a forma de escapar e dominar os perigos naturais que ameaçavam a existência humana foi a mimesis, a imitação pura e simples da natureza, que foi em seguida substituída pelo que Adorno e Horkheimer denominaram substitutividade específica, i.e., como opera a magia, o principal instrumento da consciência mítica. Nessa, “o que acontece à lança do inimigo, à sua cabeleira, a seu nome, afeta ao mesmo tempo a pessoa; em vez do deus, é o animal sacrificial que é massacrado” (DE 25). Mas, ao assim operar distanciando-se da prática anterior, com a substituição do sacrifício, sem que se altere ainda a característica básica do pensamento mítico, é dado um passo em direção à lógica discursiva.

Embora a cerva oferecida em lugar da filha e o cordeiro em lugar do primogênito ainda devessem ter qualidades próprias, eles já representavam o gênero e exibiam a indiferença do exemplar. Mas a sacralidade do *hic et nunc*, a singularidade histórica do escolhido, que recai sobre o elemento substituto,

distingue-o radicalmente, torna-o introcável na troca. É a isso que a ciência dá fim. Nela não há nenhuma substitutividade específica: se ainda há animais sacrificiais, não há mais Deus. A substitutividade converte-se na fungibilidade universal. (DE 25)

A magia, como a ciência, visa fins, mas é pela mimesis que busca concretizá-los. Nela, pensamento e realidade não estão separados. Devido ao caráter plurívoco do mito, as práticas do feiticeiro envolviam uma multiplicidade de sentidos e relações. A conjuração mágica que realizava se dirigia à diversidade dos elementos e espíritos, que a consciência mítica acreditava estar em profunda relação entre si.

Os ritos do xamã dirigiam-se ao vento, à chuva, à serpente lá fora ou ao demônio dentro do doente, não a matérias ou exemplares. Não era um e o mesmo espírito que se dedicava à magia; ele mudava igual às máscaras do culto, que deviam se assemelhar aos múltiplos espíritos. (DE 24)

A isso dá fim a ciência, pois nela, ao contrário, “o que seria diferente é igualado” (DE 26). Ela persegue seus fins pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto, e assim substitui as práticas localizadas do curandeiro pela técnica industrial universal, sendo mais astuciosa que a magia e capaz de uma dominação mais realista do mundo. Porém, isso tem um preço, que cresce na medida em que o aumento do poder de dominação do esclarecimento converte a natureza em mera objetividade.

O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu em-si torna-se para-ele. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. (DE 24)

Esse sentido de permanência na metamorfose, em que “a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação”, é fundamental para a compreensão de nossa investigação. Como também seus correlatos e derivados, a alienação, a arbitrariedade do poder, a manipulação, a produção de produtos culturais e do pseudorealismo, como inerentes à razão esclarecida, particularmente no que essa é expressão do caráter coercitivo da autoconservação, que pelo processo técnico elimina a plurivocidade do pensamento mítico reduzindo tudo à univocidade da função relativa a fins. O que, se por um lado, possibilitou um extraordinário poder de intervenção e dominação da natureza, por outro lado, representou considerável redução das potencialidades humanas.

Essas, reduzidas ao “*operation*”, ao procedimento eficaz (Cf. DE 20), perdem seu sentido de ser, e os homens, alienando-se “daquilo sobre o que exercem o poder”, perdem também “a noção de um telos, de um ponto de chegada, para cuja formulação a razão não pode ser posta de lado”<sup>44</sup>. Assim, segundo os autores:

O processo técnico, no qual o sujeito se coisificou após sua eliminação da consciência, está livre da plurivocidade do pensamento mítico bem como de toda significação em geral, porque a própria razão se tornou um mero adminículo da aparelhagem econômica que a tudo engloba. Ela é usada como um instrumento universal servindo para a fabricação de todos os demais instrumentos. Rigidamente funcionalizada, ela é tão fatal quanto a manipulação calculada com exatidão na produção material e cujos resultados para os homens escapam a todo cálculo. Cumpriu-se afinal sua velha ambição de ser um órgão puro de fins. A exclusividade das leis lógicas tem origem nessa univocidade da função, em última análise no caráter coercitivo da autoconservação. (DE 42)

Essa redução das potencialidades humanas e a consequente coisificação do sujeito que se estende à sociedade, à cultura e à política indica que o desenvolvimento unilateral do esclarecimento o desviou completamente de uma possível reconciliação dos homens com a natureza e com eles próprios.

Por uma espécie de “astúcia da desrazão”, o pensamento – para se tornar em ferramenta de sobrevivência da espécie humana na Terra – se degradou em mero processo técnico, no qual o sujeito acabou por se igualar às coisas submetidas a si, mediante a exclusão de sua consciência, no sentido enfático do termo. Com a extirpação da plurivocidade do pensamento mítico, meta preferencial do esclarecimento na sua marcha pelo “progresso”, desapareceram tendencialmente potencialidades da razão indispensáveis para uma felicidade humana futura, ocorrendo aqui uma verdadeira automutilação, pois “só é suficiente duro para romper os mitos o pensamento que pratica violência contra si mesmo”. E essa violência “metodológica” não é de modo algum restrita à imanência do psiquismo dos indivíduos da sociedade “moderna”, mas se expressa em acontecimentos sociais, políticos e culturais.<sup>45</sup>

Portanto, não o tornou melhor que o mito ao qual associou a barbárie, sendo, neste sentido, na sua regressão à mitologia, mais bárbaro que a barbárie mítica que combateu. “Tão fatal quanto a manipulação calculada com exatidão na produção material e cujos resultados para os homens escapam a todo cálculo”, como o foram as duas guerras mundiais, a experiência nazista do extermínio em massa de que Auschwitz ficou como modelo, e a questão da relação “entre a vida e a produção, que rebaixa realmente aquela a uma efêmera manifestação desta, é em tudo absurda. Meio e fim veem-se confundidos” (MM 7). Assim, e essa é a tese fundamental da *Dialética do Esclarecimento*, esse progresso unilateral da

---

<sup>44</sup> DUARTE, R. Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 46.

<sup>45</sup> Idem.

racionalidade, fatalmente reverte-se numa forma de regressão. Pois, “quanto mais a maquinaria do pensamento subjuga o que existe, tanto mais cegamente ela se contenta com essa reprodução. Desse modo, o esclarecimento regride à mitologia da qual jamais soube escapar” (DE 39).

Apesar das diferenças quanto aos procedimentos próprios ao mito e à ciência,

e de outras diferenças fundamentais, torna-se claro que foi a própria mitologia, enquanto protoforma da racionalidade dominadora da natureza, que “pôs em movimento o infundável processo do esclarecimento”, podendo isso ser constatado também pela permanência de elementos claramente vinculados ao mito na concepção corrente de ciência<sup>46</sup>.

E isso requer atentar não para o que está mais evidente na trajetória “da funda à bomba atômica” (DN 318), mas para a concepção que tornou possível a racionalidade instrumental desenvolver-se tão desmesuradamente como instrumento da autoconservação, sem, no entanto, lograr correspondente desenvolvimento humano, levando ao contrário, a um retorno ao mito e a regressão à barbárie uma humanidade que, efetivamente, deveria ajudar a preservar – como veremos na sequência deste trabalho, pois o naturalismo domesticado e o pseudorealismo são componentes da indústria cultural na administração dessa regressão no capitalismo tardio. Entre esses “elementos claramente vinculados ao mito na concepção corrente de ciência”, Adorno e Horkheimer destacam o mais evidente deles, o “princípio de imanência” – a explicação de todo acontecimento como repetição –, citado acima, e também que “no mito, tudo o que acontece deve expiar uma pena pelo fato de ter acontecido. E assim continua no esclarecimento: o fato torna-se nulo, mal acabou de acontecer” (DE 26). Na citação a seguir, fica muito claro que o sempre idêntico do mito continua sempre idêntico no esclarecimento:

A insossa sabedoria para a qual não há nada de novo sob o sol, porque todas as cartas do jogo sem-sentido já teriam sido jogadas, porque todos grandes pensamentos já teriam sido pensados, porque as descobertas possíveis poderiam ser projetadas de antemão, e os homens estariam forçados a assegurar a autoconservação pela adaptação – essa insossa sabedoria reproduz tão-somente a sabedoria fantástica que ela rejeita: a ratificação do destino que, pela retribuição, reproduz sem cessar o que já era. (DE 26)

---

<sup>46</sup> Ibidem, p. 49.

O que nos permite entender melhor a afirmação de que “do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia” (DE 26). E isso ficará ainda mais evidente se abordarmos, mesmo que resumidamente, aspectos da trajetória do esclarecimento que, ao buscar romper com sua origem destruindo o mito, nele mais se enreda.

Adorno e Horkheimer remontam aos primórdios da existência humana, quando está se desenvolvendo uma percepção ainda incipiente de si e do mundo, de uma forma que uma distinção entre o homem e o mundo começa a se evidenciar como coisas distintas e separadas, permanecendo, contudo, na separação, um vínculo que o liga àquilo de que se afasta, e o homem relaciona-se com a natureza, imitando-a. Não a compreende, ela é o enorme desconhecido com que se defronta, e a força da manifestação de seus elementos infunde o terror e o respeito<sup>47</sup>, pois frente a essas potências naturais extraordinárias se evidencia a fragilidade humana. Para continuar a existir no mundo, o homem teve que enfrentar o mundo com que se relacionava diretamente, mas com um corpo frágil e não especializado, as desvantagens eram enormes frente à especialização do corpo dos outros animais, adaptados àquela vida selvagem, como também frente à enormidade dos espaços naturais e à potência de seus elementos. Nesse contexto, a forma de enfrentamento que vai se configurando progressivamente evidencia uma profunda especialização no cérebro, na sua capacidade de abstração, na razão como instrumento de esclarecimento que permite produzir soluções que compensem a fragilidade e limitações do corpo, tendo como prerrogativa básica, fundamental, a preservação da vida, isto é, a autoconservação:

uma única distinção, a distinção entre a própria existência e a realidade, engolfa todas as outras distinções. Destruídas as distinções, o mundo é submetido ao domínio dos homens. (DE 23)

Para comprovar essa trajetória do esclarecimento, Adorno e Horkheimer interpretam a *Odisseia*, pois para eles “nenhuma obra presta um testemunho mais eloquente do

---

<sup>47</sup> “A duplicação da natureza como aparência e essência, ação e força, que torna possível tanto o mito quanto a ciência, provém do medo do homem, cuja expressão se converte na explicação”. (DE 29)

entrelaçamento do esclarecimento e do mito do que a obra homérica, o texto fundamental da civilização europeia” (DE 55). Nessa epopeia

os mitos se depositaram nas diversas estratificações do texto homérico: mas o seu relato, a unidade extraída às lendas difusas, é ao mesmo tempo a descrição do trajeto de fuga que o sujeito empreende diante das potências míticas. (DE 55)

Nas aventuras de Ulisses que vaga durante dez anos no seu retorno de Troia para Ítaca, “a oposição do ego sobrevivente às múltiplas peripécias do destino exprime a oposição do esclarecimento ao mito” (DE 55). Pois essa longa viagem é o caminho percorrido na pré-história e no mito por um eu fisicamente muito fraco frente aos elementos naturais, conforme tentamos sugerir acima, mas que vai se constituindo na consciência de si. Na sua errância

o naufrago trêmulo antecipa o trabalho da bússola. Sua impotência, para a qual nenhum lugar do mar permanece desconhecido, visa ao mesmo tempo a destituição das potências. Mas a simples inverdade dos mitos – a saber, que o mar e a terra na verdade não são povoados de demônios, efeitos do embuste mágico e da difusão da religião popular tradicional – torna-se aos olhos do emancipado um “erro” ou “desvio” comparado à univocidade do fim que visa em seu esforço de autoconservação: o retorno à pátria e aos bens sólidos. (DE 56)

Para se autoconservar ele aprende a se perder. É expondo-se a tudo o que é múltiplo, que desvia e ameaça, na experiência radical até mesmo da possível aniquilação, que se torna duro e forte. E o ego se constitui nessas experiências ao mesmo tempo em que aprende a se conter<sup>48</sup>: “Aguenta, coração!” exorta Ulisses no começo do vigésimo canto da *Odisseia*:

O sujeito, ainda dividido e forçado a usar de violência contra a natureza tanto dentro dele quanto fora dele, “pune” o coração exortando-o à paciência e negando-lhe – com o olhar posto no futuro – o presente imediato. (DE 243)

Mas a forma que lhe permite sobreviver aos perigos é a astúcia:

O recurso do eu para sair vencedor das aventuras: perder-se para se conservar, é a astúcia. O navegador Ulisses logra as divindades da natureza, como depois, o viajante civilizado logrará os selvagens oferecendo-lhes contas de vidro coloridas em troca de marfim. (...) Como sacrifício às divindades elementares, o presente é ao mesmo tempo um seguro rudimentar contra elas. (DE 57)

Assim, no sacrifício, há um logro e esse é o modelo da astúcia de Ulisses – sua fórmula “consiste em fazer com que o espírito instrumental, amoldando-se resignadamente à natureza, dê a esta o que a ela pertence e assim justamente a logre” (DE 63) – e o que o

---

<sup>48</sup> A nota 5 do Excurso I, DE, p. 243-244, apresenta uma descrição desse processo, numa admirável interpretação do vigésimo canto da *Odisseia*.

torna mais engenhoso, mas esse engenho consiste somente em elevar à consciência de si a parte do logro inerente ao sacrifício, e essa é talvez a razão mais significativa para o caráter ilusório do mito. Essa consciência do engano dos deuses com um propósito para a sua autoconservação é conseguida, como já mencionamos, ao preço de um autossacrifício do eu que, para existir, sacrifica o momento presente ao futuro (Cf. DE 58). Adorno e Horkheimer ainda chamam a atenção para o fato de que

a instituição do sacrifício é ela própria a marca de uma catástrofe histórica, um ato de violência que atinge os homens e a natureza igualmente. A astúcia nada mais é do que o desdobramento subjetivo dessa inverdade objetiva do sacrifício que ela vem substituir. (DE 59)

E que a racionalização do sacrifício é a interpretação mágica e coletiva que nega sua racionalidade totalmente, e essa racionalidade não desaparece junto com o antigo ritual sacrificial, pelo contrário, ela se transformou permitindo que o princípio do sacrifício perdurasse:

A substituição do sacrifício pela racionalidade autoconservadora não é menos troca do que fora o sacrifício. Contudo, o eu que persiste idêntico e que surge com a superação do sacrifício volta imediatamente a ser um ritual sacrificial duro, petrificado, que o homem se celebra para si mesmo opondo sua consciência ao contexto da natureza. (DE 60)

Como vimos na seção anterior, esse sacrifício ultrapassa o evento mítico e continua na história como uma constante: o sofrimento a que ela dá testemunho, o relato da barbárie é a evidência de sua renovação continuada. Daí os autores se referirem a história como a introversão do sacrifício, da renúncia (Cf. DE 61). Negar a natureza em si é dominar a natureza interna, e “exatamente essa negação, núcleo de toda racionalidade civilizatória, é a célula da proliferação da irracionalidade mítica” (DE 60). Aqui, à inverdade da astúcia, podemos associar a astúcia da razão instrumental que aparentemente torna possível o progresso, quando na verdade promove a regressão à barbárie e a eliminação do sujeito que deveria conservar:

A anti-razão do capitalismo totalitário, cuja técnica de satisfazer necessidades, em sua forma objetualizada, determinada pela dominação, torna impossível a satisfação de necessidades e impele ao extermínio dos homens – essa antirrazão está desenvolvida de maneira prototípica no herói que se furta ao sacrifício sacrificando-se. (DE 61)

É neste astucioso herói mítico que vamos encontrar, na *Dialética do Esclarecimento*, a profunda conexão com a condição dos homens no mundo administrado, o que aponta, também, para o entrelaçamento entre mito e esclarecimento, pois encontramos já na proto-história da subjetividade aquele sacrifício que volta a ser um fato dominante no capitalismo tardio, quando, como o próprio Ulisses – “o eu que está sempre a se refrear e assim deixa escapar a vida que salvou e que só recorda como uma viagem de erros” (DE 61) –, estão praticamente todos os sujeitos que juntos formam as massas enganadas pelo esclarecimento. Há, porém, uma diferença: Ulisses é o senhor que se enrijece na dominação de sua natureza interna e da natureza externa, e dos homens que comanda, como veremos na próxima seção, ao abordarmos o episódio das sereias na *Odisseia*, enquanto as massas são os comandados, os enganados, os sujeitos em processo de liquidação, mas ainda sujeitos para se sujeitarem.

Do medo do homem, do seu pavor primordial, originou-se a duplicação da natureza<sup>49</sup> como aparência e essência, ação e força, tornando possível tanto o mito como o esclarecimento (Cf. DE 29). Essa origem comum é mais um elo entre ambos e mais uma evidência da regressão do segundo ao primeiro, pois, na civilização moderna, é esse mesmo medo que acomete os homens para não se afastarem dos fatos, e que se manifesta, também, como medo de desvio social, tal como “desde a aurora da humanidade, já se encontrava a necessidade de repetição dos fatos sociais através das práticas ritualísticas fixas, de modo a permitir o controle das etapas e, principalmente, a explicação do desconhecido”<sup>50</sup>. Esse esforço para conhecer e dominar como resultado de uma angústia mítica é também o que mantém o esclarecimento preso ao mito do qual, na verdade, nunca conseguiu se libertar completamente. De modo que:

---

<sup>49</sup> Na próxima seção, A natureza doméstica e a rotina naturalizada, vamos explorar a problemática da duplicação da natureza pela indústria cultural com objetivos de dominação, a qual evidencia a mesma essência do que foi no mito, sendo mais um indício da regressão do esclarecimento ao mito.

<sup>50</sup> ZUIN, A. A. S., PUCCI, B. & RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.. Adorno . O poder educativo do pensamento crítico. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000, p. 48.

Do medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido. É isso que determina o trajeto da desmitologização e do esclarecimento, que identifica o animado ao inanimado, assim como o mito identifica o inanimado ao animado. O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica. A pura imanência do positivismo, seu derradeiro produto, nada mais é do que um tabu, por assim dizer, universal. Nada mais pode ficar de fora, porque a simples ideia do “fora” é a verdadeira fonte da angústia... (DE 29)

Nesse sentido, elegendo-se a autoconservação como a prioridade absoluta, os meios para sua consecução tornam-se os fins últimos a que se restringe a existência humana, e “o despertar do sujeito tem por preço o reconhecimento do poder como o princípio de todas as relações” (DE 24), sacrificando-se tudo mais a esse imperativo. O que resultou, segundo Adorno, na subjugação da natureza de uma forma tão unilateral que provocou o retorno a ela, na forma da naturalização da vida social e do homem, pois

toda tentativa de romper as imposições da natureza rompendo a natureza, resulta numa submissão ainda mais profunda às imposições da natureza. Tal foi o rumo tomado pela civilização europeia. (DE 27)

Aqui se encontra o pressuposto do tema deste trabalho, que se liga às formas de dominação da natureza desenvolvidas pelos homens e que é, ao mesmo tempo, a trajetória do esclarecimento. Esse, afetando toda a existência humana desde sua origem, estende-se até o presente, no mundo administrado, configurando as produções da indústria cultural na sua duplicação da realidade tal e qual se apresenta aos sentidos, o que será percebido e criticado por Adorno como uma forma de naturalismo domesticado, o pseudorealismo da indústria cultural.

Adorno e Horkheimer detalharam as consequências imprevistas de uma racionalização que tivera como objetivo a superação do pensamento mítico, mas que, na realidade, havia ajudado a repeti-lo. As implicações dessa “antropogênese regressiva”, como a denominou um comentarista, estavam evidenciadas no lamento amplamente citado de *Negative Dialectics*: “Nenhuma história universal leva da selvageria ao humanitarismo, mas há uma história universal que leva da funda à bomba atômica.”<sup>51</sup>

No lamento, a constatação de que o terror que deu origem ao mito, e contra o qual esse lutou, e depois o esclarecimento, continua a existir ampliado na ameaça de destruição total. “Da funda à bomba” é mais uma evidência de que mito e esclarecimento, apesar das particularidades de procedimentos abordadas, têm um objetivo comum, são conaturais, e no tempo que os separa está contida a “constelação do terror”, a história da dominação da

---

<sup>51</sup> JAY, Martin. As ideias de Adorno. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1988, p.97.

natureza e, inseparável dela, a dos homens pelos homens. Donde se depreende também que essa história não poderia levar “da selvageria ao humanitarismo”, pelo contrário, se os meios tornam-se fins, eles têm a primazia sobre o humano, paradoxalmente, quando deveriam garantir o humano, a sua autoconservação. Assim, o esclarecimento, ao dar continuidade ao desenvolvimento dos meios tomados como fins, iniciado no mito – no capitalismo tardio na forma da ciência e da tecnologia que torna a funda uma peça de museu –, nele permanece preso, e leva a uma “antropogênese regressiva”, uma humanidade que fez do esclarecimento um instrumento para escapar do mito e da natureza selvagem.

Portanto, segundo Adorno e Horkheimer, “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (DE 15). Essas são as duas teses enunciadas no prefácio e desenvolvidas no primeiro estudo da *Dialética do Esclarecimento*, “O conceito de esclarecimento”, fundamento teórico dos seguintes, que “procura tornar mais inteligível o entrelaçamento da racionalidade e da realidade social, bem como o entrelaçamento, inseparável do primeiro, da natureza e da dominação da natureza” (DE 15). A conaturalidade do esclarecimento e mito é a evidência da continuidade da concepção básica que orienta a práxis humana desde suas origens míticas, no que ela tem de intenção em relação à natureza e, principalmente, no entrelaçamento dessa racionalidade com a realidade social e dessa com a natureza. Sobretudo como instrumento de dominação que acaba por domesticar a natureza e naturalizar a sociedade, tema recorrente da análise que retomaremos na próxima seção, e que aqui apenas indicamos pela importância, de estar ligado ao princípio de troca, essência da atividade capitalista e remontar à eterna repetição mítica. Diferentemente de outros autores, que localizaram a origem do capitalismo na fase final do feudalismo europeu, Adorno e Horkheimer retrocederam aos primórdios da consciência mítica para localizar a origem do capitalismo juntamente com a do princípio de troca, quando se deu a divisão do trabalho, a qual relacionam à separação entre sujeito e

objeto, no momento em que se inicia a dominação da natureza. Na relação de troca, há o entrelaçamento entre a imutabilidade e o novo, manifestando-se

nas imagens do progresso sob o industrialismo burguês. Por isso, opera nelas o paradoxal de que sequer algo ainda se converta em diferença, que elas envelheçam – porque, em virtude da técnica – a imutabilidade própria do princípio de troca no campo da produção eleva-se à dominação da repetição. O próprio progresso vital paralisa-se na expressão do invariável: daí o impacto das fotografias no século dezenove e, ainda, no princípio do vinte. O contra-senso explode na afirmação de que acontece algo ali onde o fenômeno diz que nada mais pode acontecer; seu *'habitus'* torna-se horrível. No horror, o semblante do sistema condensa-se na aparência, a qual, quanto mais se expande, tanto mais se enrijece no que sempre foi. (PS 60)

Assim, o princípio de troca é mais um elemento que indica o entrelaçamento do mito e esclarecimento. A ideia de progresso a ele associada, ideologicamente, como realização do esclarecimento e evidência de seu desligamento do mito, é questionada por Adorno e Horkheimer, que apontam para o caráter antinômico do progresso: “A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão” (DE 46); sua capacidade de se voltar contra si mesmo regredindo ao mito, que, pode-se explicar em última instância, segundo Adorno,

pelo fato de toda a sociedade burguesa repousar sobre o princípio da troca, a forma racional da mesmice mítica. Sobre a base da igualdade das partes inseridas na relação de trabalho, que na realidade mostra-se enquanto desigualdade, enquanto vantagem para os detentores dos meios de produção, constrói-se a acumulação da riqueza, a qual serve de pressuposto material para o progresso: “a verdade da ampliação nutre-se da mentira da igualdade”.<sup>52</sup>

Essa relação permeia toda a vida no capitalismo tardio, religando-a ao mito, pois, como princípio da sociedade burguesa, a troca é, também, o princípio que legitima a dominação, e “enquanto houver dominação através da troca, também dominará o mito” (PS 60). Isso nos remete, também, ao entrelaçamento do pseudorealismo, o estilo da indústria cultural, com o esclarecimento, o que será tratado no próximo capítulo. Pois nas imagens do progresso e da duplicação da realidade tal qual é, produzidas e repetidas pela indústria cultural, o novo, “em virtude da técnica”, é a dominação pela repetição da “imutabilidade própria do princípio de troca na produção”. A racionalidade do esclarecimento é a racionalidade da dominação. Como no mito, a repetição que impede o novo e mantém a imutabilidade é, segundo os autores, semelhante à repetibilidade do experimento científico. E, no mundo

---

<sup>52</sup> DUARTE, R. *Mímesis e Racionalidade. A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993, p. 72.

esclarecido da cultura de massas, o que é novo é a exclusão do novo (Cf. DE 126). O aparato técnico-científico que o esclarecimento mobilizou e mobiliza contra a natureza é, também, mobilizado para o domínio dos homens. “A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital” (DE 20). Nesta “constelação do horror”, compreende-se por que “seu *‘habitus’* torna-se horrível” e por que “o semblante do sistema condensa-se na aparência, a qual, quanto mais se expande, tanto mais se enrijece no que sempre foi.” A natureza, que retorna irreconciliada na sociedade tornando-a semelhante a si, como também o são mito e esclarecimento. Se para a consciência mítica, imitar a natureza é uma forma de se subtrair ao seu poder e dominá-la, “identificando o inanimado ao animado”, para o esclarecimento, isso ocorre pelo conceito: “a universalidade dos pensamentos, como a desenvolve a lógica discursiva, a dominação na esfera do conceito, eleva-se fundamentada na dominação do real” (DE 28). A diferença está na forma: “O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas” (DE 40), identificando “o animado ao inanimado”.

Animar o inanimado e coisificar o animado, recursos do mito e do esclarecimento respectivamente, ao mesmo tempo algo que os distingue quanto aos procedimentos, assemelha-os quanto aos fins, os quais retornam no “mundo administrado” como meios de que se serve a indústria cultural para a consecução dos mesmos fins, na versão contemporânea da dominação. Numa clara referência ao que Marx chamou de fetichismo da mercadoria e reificação do trabalhador, esses procedimentos de humanizar as coisas e de coisificar o humano são retomados pelos autores nas suas análises do estado de coisas no capitalismo tardio. A esses conceitos também recorreremos no prosseguimento de nossa análise sobre o naturalismo domesticado, o pseudorealismo na crítica de Adorno à indústria cultural. Sua importância é enorme, e não podemos nos esquecer do alerta de que

“o industrialismo coisifica as almas”. E nem de que a causa da recaída do esclarecimento na mitologia está no próprio esclarecimento paralisado pelo temor da verdade (cf. DE 13), como assinalamos anteriormente, o que para este trabalho é de extrema importância, e aqui já introduz o tema da próxima seção, Natureza domesticada e rotina naturalizada – pois como veremos na citação abaixo, os conceitos de esclarecimento e verdade

devem ser compreendidos não apenas como histórico-culturais, mas como reais. Assim como o esclarecimento exprime o movimento real da sociedade burguesa como um todo sob o aspecto da encarnação de sua Ideia em pessoas e instituições, assim também a verdade não significa meramente a consciência racional mas, do mesmo modo, a figura que esta assume na realidade efetiva. O medo que o bom filho da civilização moderna tem de afastar-se dos fatos – fatos esses que, no entanto, já estão pré-moldados como clichês na própria percepção pelas usanças dominantes na ciência, nos negócios e na política – é exatamente o mesmo medo do desvio social. Essas usanças também definem o conceito de clareza na linguagem e no pensamento a que a arte, a literatura e a filosofia devem se conformar hoje. Ao tachar de complicação obscura e, de preferência, de alienígena o pensamento que se aplica negativamente aos fatos, bem como às formas de pensar dominantes, e ao colocar assim um tabu sobre ele, esse conceito mantém o espírito sob o domínio da mais profunda cegueira.(...) A falsa clareza é apenas uma outra expressão do mito. Este sempre foi obscuro e iluminante ao mesmo tempo. Suas credenciais tem sido desde sempre a familiaridade e o fato de dispensar do trabalho do conceito. (DE 13-14)

### **3- Natureza domesticada e rotina naturalizada**

Como já dedicamos uma longa seção ao controle e domínio da natureza, o qual faz desta uma natureza domesticada, mas irreconciliada, não cabe aqui repetir o que foi escrito, mas tê-lo em mente. É da compreensão dessa questão que depende o esforço que intentamos, pois a rotina naturalizada é uma continuidade, uma extensão, a outra face da natureza domesticada. Se na seção anterior abordamos a conaturalidade do mito e do esclarecimento, mostrando que o mito já é esclarecimento e o esclarecimento retorna ao mito do qual nunca conseguiu se libertar, essa mesma ideia orienta, de certa forma, nossa argumentação nessa seção, pois, como já vimos, foi aprendendo sobre os processos naturais que os homens conseguiram imitá-los e dominá-los. Mas ao fazê-lo, acabaram se tornando como eles, como nos adverte Guido de Almeida:

o conhecimento pela dominação da natureza tem lugar pela assimilação dos processos de conhecimento e controle aos processos naturais, e explica por que esse processo de dominação da natureza pode resultar paradoxalmente numa mais completa naturalização do homem totalmente civilizado. (DE 8)

O ego, para se constituir, separando-se da natureza, faz violência a si mesmo, enrijece-se nesta automutilação, e o humano já surge endurecido, semelhante à inumanidade de que tenta se diferenciar (Cf. DE 42). Reduzida a simples objetividade e agredida por um processo de dominação que visa fundamentalmente à autoconservação, “a natureza enquanto verdadeira autoconservação é atizada pelo processo que prometia exorcizá-la, tanto no indivíduo quanto no destino coletivo da crise e da guerra” (DE 42). Se, ao pensar, os homens se distanciam da natureza, para tê-la presente em sua consciência, e dominá-la, eles se tornam iguais a ela enquanto a incorporam, e aprendem com seus mecanismos de autoconservação, a se autoconservar, pois ao mesmo tempo em que essa compulsão de subordinar a vida inteira às exigências de sua conservação orienta a *praxis* humana, reproduz nos homens e na sociedade a mesma rigidez da natureza. De modo que, o pensamento,

incapaz de escapar ao envolvimento que o mantém preso à pré-história, ele consegue no entanto reconhecer na lógica da alternativa, da consequência e da antinomia, com a qual se emancipou radicalmente da natureza, a própria natureza irreconciliada e alienada de si mesma. O pensamento, cujos mecanismos de compulsão refletem e prolongam a natureza, também se reflete a si mesmo, em virtude justamente de sua consequência inelutável, como a própria natureza esquecida de si mesma, como mecanismo de compulsão. (DE 49)

Portanto, associada à dominação da natureza e extensão dela, a rotina naturalizada insere-se na vida social como parte da própria dinâmica do esclarecimento, em que a nova ideologia, do real tal qual é, reproduz esse imperativo que norteia o esclarecimento. Como

doravante, a matéria deve ser dominada sem o recurso ilusório a forças soberanas ou imanentes, sem a ilusão de qualidades ocultas. O que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento. (DE 21)

Relacionado a isso está o culto do fato, e a sua reprodução repetida intensamente até que se incorpore nas consciências, tornando-se o verdadeiro referencial existente, e o que com ele não concorda torna-se aquilo que deve ser evitado ou eliminado, pois é tido como desvio social e fonte daquele medo ancestral. Isso se tornou possível na forma como é feito pela indústria cultural, graças ao concurso da tecnologia desenvolvida pela racionalidade esclarecida, instrumento do esclarecimento para o domínio da natureza e dos homens: “A

civilização é a vitória da sociedade sobre a natureza, vitória essa que tudo transforma em pura natureza” (DE 173). A natureza domesticada é a natureza vencida e alienada de si mesma, mas que, assimilada pelos dominadores, reaparece na rotina social. Nesse processo, a tecnologia tem um papel destacado, tornando possível uma nova forma de ideologia, pois

a utilização dos meios tecnológicos para a confecção de produtos culturais significou uma grande transformação na própria concepção de ideologia: enquanto as formas ideológicas tradicionais eram veiculadas mediante interpretações da realidade, a nova ideologia tem por objeto o mundo enquanto tal, i.e., os meios de reprodutibilidade técnica permitem uma espécie de reconstrução do mundo, (...), dispensa interpretações – o que se vê e ouve é o que de fato existe: “Para demonstrar a divindade do real, a indústria cultural limita-se a repeti-lo cínicamente. Uma prova fotológica como essa, na verdade, não é rigorosa, mas é avassaladora” (DE 138).<sup>53</sup>

Mas é importante ressaltar que a tecnologia para Adorno é um instrumento para a indústria cultural, não sua causa; suas repetidas menções a um “véu tecnológico” apontam para sua função de ocultamento<sup>54</sup>, para o mesmo expediente que Ulisses usava para enganar as potências míticas: o logro, aquele artifício ardiloso que, na indústria cultural, visa iludir criando a pseudorrealidade; enquanto que

o que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. (DE 114)

Por isso, ele e Horkheimer consideram a racionalidade técnica a racionalidade da própria dominação. É o pensamento como instrumento de dominação da natureza e dos homens. O caráter compulsivo da racionalidade técnica reproduz nos homens a mesma compulsão da natureza: “Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (DE 114).

A valorização do fato não é exclusiva do esclarecimento, remonta ao mito a grande preocupação com o que a consciência percebe externamente a si, e introjeta em si. Como abordamos na seção anterior, isso está ligado, para os frankfurtianos, ao que há de comum entre mito e esclarecimento, e que mantém o esclarecimento preso aos mitos que combateu, pois

os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram o produto do próprio esclarecimento. No cálculo científico dos acontecimentos anula-se a conta que outrora o pensamento dera, nos mitos, dos

---

<sup>53</sup> DUARTE, Rodrigo. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 62-63.

<sup>54</sup> Cf. JAY, Martin. As ideias de Adorno. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 113.

acontecimentos. (...) Todo ritual inclui uma representação dos acontecimentos bem como do processo a ser influenciado pela magia. (DE 23)

Assim como no mito, no mundo administrado, há “uma representação dos acontecimentos bem como do processo a ser influenciado”, só que não mais por meio de um ritual mágico, mas mediado pela técnica que reproduz com extraordinária fidelidade a realidade aparente e a versão oficial dos acontecimentos. Tal capacidade supera em muito o ritual mágico não só em efeito representacional, como também na capacidade de influenciar o processo que se pretende controlar e dominar. Nisso a técnica é decisiva, pois permite representar o mundo o tempo todo, sem interrupção, enquanto o ritual mágico era um evento que ocorria com certa regularidade, mas em momentos específicos na rotina dos homens. E, ao mesmo tempo em que a representação é contínua, intensa, repetida, num fluxo inexorável de imagens e sons numa quantidade aparentemente sem fim, isso se dá não mais em um determinado lugar, mas é reproduzido e transmitido para o mundo inteiro, e introjetado por bilhões de consciências.

O que se repete monotonamente e pode ser previsível, portanto calculado e controlado no catálogo do que é útil, é o que é tolerado e incorporado como o real, reduzindo toda a multiplicidade do existente na unicidade de uma rotina semelhante aos ciclos da natureza, para que os homens a introjetem, uma vez que só veem e vivem isso, que é reforçado pelo ritmo da produção, tão semelhante na sua rigidez inexorável como os ciclos naturais: como “a máquina gira sem sair do lugar” (DE 126), a vida e a sociedade são forçadas à mesma cadência e repetibilidade. De modo que a máquina, o mecanismo da produção, ao determinar o consumo, descarta o risco que o novo representa (Cf. DE 126). Esse entrelaçamento da racionalidade do esclarecimento com a dominação da natureza, a qual domestica, e com os homens e a sociedade, que são naturalizados, é o eixo da discussão do

conceito de esclarecimento<sup>55</sup>. É o ponto de referência da crítica ao esclarecimento em que Adorno e Horkheimer se empenham, buscando com ela “preparar um conceito positivo do esclarecimento, que o solte do emaranhado que o prende a uma dominação cega” (DE 15).

Enquanto no ritual mítico há uma representação dos acontecimentos e do processo a ser influenciado pela magia, de acordo com o sentido que aquele mundo encantado tinha para os participantes do ritual, “no trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade” (DE 21). No mundo configurado pela ciência moderna, a infundável repetição da representação dos acontecimentos, vazios de sentido; pois são sempre os mesmos, se liga à fórmula, à regra a que tudo tem que corresponder. É a fórmula que, no lugar da magia, influencia o processo do pensamento que visa submeter a natureza e os homens; pois

na redução do pensamento a uma aparelhagem matemática está implícita a ratificação do mundo como sua própria medida. O que aparece como triunfo da racionalidade objetiva, a submissão de todo ente ao formalismo lógico, tem por preço a subordinação obediente da razão ao imediatamente dado. (DE 38)

Sobre essa questão da “subordinação obediente da razão ao imediatamente dado”, Rodrigo Duarte adverte que ela

pode ser entendida como uma das principais manifestações da chamada alienação na sociedade contemporânea, uma vez que – paradoxalmente – a consciência que se torna outra com relação a si própria, torna-se incapaz de vislumbrar toda e qualquer alteridade, enxergando na realidade empírica a forma acabada – e sempre a mesma – da realidade em geral.<sup>56</sup>

Na redução do pensamento à fórmula matemática, os autores veem a renúncia pela ciência do conhecimento teórico em favor da utilidade prática, porque, segundo eles,

compreender o dado enquanto tal, descobrir nos dados não apenas suas relações espaço-temporais abstratas, com as quais se possa então agarrá-las, mas ao contrário pensá-las como a superfície, como aspectos mediatizados do conceito, que só se realizam no desdobramento do seu sentido social, histórico, humano – toda a pretensão do conhecimento é abandonada. Ela não consiste no mero perceber, classificar e calcular, mas precisamente na negação determinante de cada dado imediato. Ora, ao invés disso, o formalismo matemático, cujo instrumento é o número, a figura mais abstrata do imediato, mantém o pensamento firmemente preso à mera imediatidade. O factual tem a última palavra, o conhecimento restringe-se à sua repetição, o pensamento transforma-se na mera tautologia. Quanto mais a maquinaria do pensamento subjuga o que existe, tanto mais cegamente ela se contenta com essa reprodução. (DE 38-39)

---

<sup>55</sup> Na DE, p. 15: “tornar mais inteligível o entrelaçamento da racionalidade e a da realidade social, bem como o entrelaçamento, inseparável do primeiro, da natureza e da dominação da natureza”

<sup>56</sup> DUARTE, R. Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 47.

E, se desse modo, o esclarecimento regride à mitologia, com ele os homens regridem à natureza, a ela retornam com o pensamento preso na imediatidade, contentando-se em reproduzir e ser o indiferenciado do qual o esclarecimento pretendeu libertá-los. Referindo-se ao capítulo da *Dialética do Esclarecimento* sobre a indústria cultural, em que Adorno e Horkheimer empregam uma combinação de aparentes contrários para descrever a linguagem ideológica e instrumental da cultura para as massas, Martin Jay adverte que:

A negação, e não a busca prematura de soluções, era o verdadeiro refúgio da verdade. De fato, a maior falha da mentalidade iluminista não era a incapacidade de criar condições sociais em que o nome e a coisa pudessem ser legitimamente unidos, mas a eliminação sistemática da negação na linguagem. Era essa a razão por que sua substituição de fórmulas por conceitos acabava sendo tão destrutiva. (...) Incapaz de expressar a negação, ela já não conseguia verbalizar o protesto dos oprimidos. Em vez de revelar sentidos, a fala passara a não ser nada além de um instrumento das forças dominantes da sociedade.<sup>57</sup>

Um exemplo dessa decadência da linguagem Adorno e Horkheimer vão buscar na *Odisseia*, no episódio em que, por meio de um artil, Ulisses engana o ciclope ao ser indagado sobre sua identidade; alterando “*Odisseus*”, seu nome, para “*Udeis*” (ninguém). Isso confunde o ciclope que, ao pedir ajuda aos outros ciclopes, grita que “Ninguém me está matando por astúcia; por violência não!”<sup>58</sup>; pois para a mentalidade primitiva de Polifemo, anterior à do Esclarecimento, a identidade era igual ao nome. Mas se o logro permitiu a fuga, a autoconservação, Ulisses, em última instância, foi o logrado, “já que o homem ocidental efetivamente perdeu sua identidade, pois a linguagem capaz de conceituação e negação foi substituída por uma linguagem capaz apenas de agir como instrumento do *status quo*”<sup>59</sup>. Nesse episódio, como em outros da *Odisseia* explorados na *Dialética do Esclarecimento*, reaparece também a regressão à natureza nos momentos iniciais da constituição do Eu, quando, precisamente, esse tenta se libertar da natureza:

Pois ao introduzir no nome a intenção, Ulisses o subtraiu ao domínio da magia. Mas sua autoafirmação é, como na epopéia inteira, como em toda civilização, uma autodenegação. Desse modo o eu cai

---

<sup>57</sup> MARTIN, Jay. A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro, Contraponto, 2008, p. 328.

<sup>58</sup> HOMERO, Odisséia. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p. 123.

<sup>59</sup> MARTIN, Jay. A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro, Contraponto, 2008, p. 328.

precisamente no círculo compulsivo da necessidade natural ao qual tentava escapar pela assimilação. Quem, para se salvar, se denomina Ninguém e manipula os processos de assimilação ao estado natural como um meio de dominar a natureza sucumbe à *hybris*. (DE 71)

Como já assinalamos antes, reaparece no exemplo acima e no do encontro de Ulisses com as sereias, que mencionaremos mais à frente, como também ao longo de toda a nossa discussão, a ideia defendida por Adorno e Horkheimer da história como renúncia, como introversão do sacrifício. Essa ideia é de extrema importância na crítica do esclarecimento e, portanto, também em nosso trabalho, porque já evidencia na proto-história da subjetividade, na negação inicial da unidade do homem com a natureza<sup>60</sup> – “exatamente essa negação, núcleo de toda racionalidade civilizatória, é a célula da proliferação da irracionalidade mítica” (DE 60) –, a interdição da promessa de felicidade; pois é contraditório o princípio que, ao mesmo tempo em que garante a autoconservação, a compromete:

O domínio do homem sobre si mesmo, em que se funda a seu ser, é sempre a destruição virtual do sujeito a serviço do qual ele ocorre; pois a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação, nada mais é senão o ser vivo, cujas funções configuram, elas tão-somente, as atividades da autoconservação, por conseguinte exatamente aquilo que na verdade devia ser conservado. (DE 61)

Assim, na “célula de proliferação da irracionalidade mítica” já se encontra o que Rodrigo Duarte chamou de “diagnóstico atemorizante” para a humanidade e seu futuro:

A racionalidade que aprendeu a se empobrecer, a se coisificar, a fim de se tornar instrumento de domínio da natureza, não consegue mais encontrar o seu caminho de volta a si, e a inconsciência, outrora característica apenas da natureza, toma de assalto o âmbito da cultura. Imediatamente, constata-se aqui uma perversa “naturalização” do pensamento na sua obsessiva restrição a uma logicidade meramente analítica.<sup>61</sup>

E é com esse tipo de racionalidade que os homens domesticam a natureza ao mesmo tempo em que vivem uma rotina em tudo semelhante à natureza; uma vez que

a contraparte objetiva dessa forma de reificação do pensamento é a instalação, no seio da complexa sociedade tardo-capitalista, de uma rigidez absoluta, que reproduz nela tanto traços da repetibilidade da natureza, quanto do fatalismo de modos de vida arcaicos.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Idem. Cf. p. 329.

<sup>61</sup> DUARTE, R. Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 49-50.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 50.

O esclarecimento, por meio do formalismo matemático, racionaliza a natureza, a produção, o trabalho e a sociedade, para poder dominá-los e aos homens. Estendendo e aprofundando essa dominação, a indústria cultural, “quem tudo administra e controla”<sup>63</sup> no mundo administrado, para melhor manipular os homens, usa de recursos técnicos sofisticados e de uma apropriação distorcida da arte, para apresentar uma reprodução tão evidente do que se vê e ouve, que essa cópia na qual veem representar a “realidade inescapável” parece inquestionável. A rotina é representada num processo elaborado, de acordo com o estilo da indústria cultural e do “ideal do natural neste ramo”; que

se impõe tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a obra produzida e a vida quotidiana. O paradoxo da rotina travestida de natureza pode ser notado em todas as manifestações da indústria cultural, e em muitas ele é tangível. (DE 120)

Essa produção e reprodução da “rotina travestida de natureza”, em escala planetária, caracteriza “a cultura contemporânea (*que – AC*) confere a tudo um ar de semelhança” (DE 113), com a intenção de não apenas representar o real, mas de substituí-lo, de uma forma tal, que essas reproduções se tornem os modelos únicos do que existe, moldando a sociedade e a vida dos indivíduos como natureza.

A cópia calcificada e reificada dos acontecimentos acaba, por assim dizer, por substituir estes mesmos. Os homens são rebaixados a atores de um monstruoso documentário, para o qual há mais espectadores, pois todos, até o último, tomam parte na ação que se passa na tela. É neste aspecto precisamente que se baseia a expressão *phony war*<sup>64</sup>. Decerto, ela tem sua origem na atmosfera espiritual fascista, que procura afastar de si a realidade do horror como “mera propaganda”, para que o horror se efetue sem protestos. (MM 46-47)

Nesta constelação do horror de dimensão mundial, para que o horror se realize sem protestos, a natureza é apresentada como o caos, e a síntese esclarecida que tudo reduz ao número, a salvação. Para que isso seja possível, “o mecanismo de reprodução da vida, de sua dominação e aniquilação, é imediatamente o mesmo e, em conformidade com ele, a indústria, o Estado e a propaganda se amalgamam” (MM 45). Cabe à indústria cultural “global”<sup>65</sup> nesse amálgama, administrar a regressão à natureza e ao mito com a reprodução

---

<sup>63</sup> RUSCHEL, M. H. In: Adorno, T. W. Palavras e sinais. Modelos críticos 2. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 240.

<sup>64</sup> Guerra falsa, imitação de guerra.

<sup>65</sup> Cf. DUARTE, R.. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 147.

e repetição do “sempre igual”, sendo meio de “esclarecimento como mistificação das massas”, ao mesmo tempo em que garante o *status quo*.

Sob o império da indústria cultural, portanto, o conceito de cultura não só perdeu seu sentido, como, na realidade, este foi invertido: ao invés de promover o espírito, os ditos meios de comunicação o que fazem é insuflar o espírito do senhor às massas; e o efeito mais sutil é que o senhor fica sempre invisível.<sup>66</sup>

O conceito adorniano de mundo administrado, inseparável dos conceitos de indústria cultural, de coisificação e de esclarecimento<sup>67</sup>, é uma referência a esse estado de coisas todo articulado de forma sistemática e em busca dos mesmos fins, e que nos permite entender que a indústria, o Estado e a propaganda estão em conformidade com o mecanismo de dominação, porque “somente uma regressão permanente torna as classes dominadas capazes de desempenhar as tarefas estuprificantes que a cultura da dominação delas exige” (MM 160). Ao que Adorno acrescenta um detalhe importante para a compreensão do processo de dominação que tende a se tornar absoluto, produzindo os indivíduos que precisa, padronizando-os, reduzindo-os a seres genéricos, à inumanidade que o esclarecimento tentou escapar:

Precisamente o que é informe nos dominados é produto da forma social. A produção de bárbaros pela cultura foi sempre utilizada por ela para manter viva sua própria essência bárbara. (MM 160)

Essa essência bárbara é o que há na sociedade e nos homens de assimilado à natureza irreconciliada. Irreconciliada porque domesticada, agredida, mutilada, transformada em simples objetividade para o exercício da dominação esclarecida. Como observa Adorno em sua crítica a Veblen: “Em uma sociedade onde o desenvolvimento e o bloqueio de suas forças são consequências inexoráveis do mesmo princípio, cada progresso técnico significa ao mesmo tempo uma regressão” (P 81-82). Acrescenta que essa regressão, numa referência a Freud, não pode ser determinada “no ‘Homem’ e em sua alma, objeto de toda história passada, mas sim no processo social real, sujeito inconsciente cuja naturalidade se revela no fato de que cada criação paga o preço de sua aniquilação” (P 271, Cf. nota 2).

---

<sup>66</sup> RUSCHEL, M. H. In: Adorno, T. W. Palavras e sinais. Modelos críticos 2. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 238.

<sup>67</sup> Ibidem, cf. p. 240.

Admitindo a intuição de Veblen desse processo, na discussão sobre “*o barbarian normal*”, argumenta que: “A barbárie é normal não porque consiste em meros resquícios, mas porque é continuamente reproduzida na mesma proporção da dominação da natureza” (P 82).

Como já vimos, o esclarecimento, entendido como processo de desencantamento do mundo é “dialético, pois produz o paradoxal efeito de uma naturalização do homem civilizado e uma mitologização do esclarecimento”<sup>68</sup>. Os autores consideraram o mito esclarecimento porque conseguiram ver, apesar das características próprias de cada um, o intento comum a ambos de explicar e controlar a natureza, intento que mantém o esclarecimento ligado ao mito que tentou destruir,

pois absolutizou-se tornando-se tão soberano sobre o homem quanto o fora anteriormente a natureza; pela sua recusa em afastar-se dos ‘fatos’ e por descartar tudo que não seja ‘claro e distinto’, o esclarecimento cristaliza-se pelo temor à verdade.<sup>69</sup>

Essa sua cristalização e rigidez, responsáveis tanto pelo seu retorno ao mito, quanto pela naturalização dos homens, são inerentes a sua essência: a alternativa que tornou inevitável submeter a natureza ao eu. Mas, ao submetê-la, ao domesticar a natureza selvagem, o esclarecimento controla suas características originais, adaptando-as aos interesses da dominação, fazendo com que se torne natureza irreconciliada. E é essa natureza irreconciliada que retorna naturalizando o homem civilizado, que se endurece como ela para dela se afastar, e sobre ela se impor. Pois “só o pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos” porque

o que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa. Sem a menor consideração consigo mesmo, o esclarecimento eliminou com seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência. (DE 20)

Esse tema é tão central na crítica da *Dialética do Esclarecimento*, que já aparece logo no início do livro a advertência de suas consequências: “a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (DE 19); e um pouco mais à frente (DE 43) e, ainda em relação à essência do esclarecimento, o fato de que

---

<sup>68</sup> Ibidem, cf. p. 248.

<sup>69</sup> Idem.

com a difusão da economia mercantil burguesa, o horizonte sombrio do mito é aclarado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gelados amadurece a sementeira da nova barbárie. Forçado pela dominação o trabalho humano tendeu a se afastar do mito, voltando a cair sob seu influxo, levado pela mesma dominação.

Na sequência dessa afirmação, ao reinterpretar o encontro de Ulisses com as sereias, no canto XII da *Odisseia*, Adorno e Horkheimer escrevem uma das mais belas<sup>70</sup> e eloquentes passagens da *Dialética do Esclarecimento*, “especialmente carregada de sentido simbólico”<sup>71</sup>. Nela se apresenta o entrelaçamento entre mito, dominação e trabalho, tema já mencionado e recorrente em nosso trabalho, e já introduz o tema da arte como conhecimento e seu lugar no mundo contemporâneo: o encontro de Ulisses com as sereias, interpretado como “uma alegoria da situação da cultura autônoma no “mundo adminstrado”<sup>72</sup>, o que abordaremos nos próximos capítulos, especialmente no capítulo VI. Há também, uma explicitação da relação entre a subjetivação unilateral e reificação<sup>73</sup> que, como tentamos demonstrar, está na base do processo de domesticação da natureza e naturalização da vida humana. “A sedução que (*as sereias – AC*) exercem é a de se deixar perder no que passou. Mas o herói a quem se destina a sedução emancipou-se com o sofrimento” (DE 43). Uma vez que “Ulisses, o ‘herói astuto’, o arquétipo da humanidade empreendedora e calculista, defende o seu ego da destruição acenada pelas sereias; mas se defende igualmente da felicidade”<sup>74</sup>. A introversão do sacrifício, a renúncia a uma promessa de felicidade, e a dominação da natureza e dos homens; aparecem na sequência do episódio quando Ulisses ordena que seus marinheiros tapem os ouvidos com cera para que não ouçam o canto das sereias, e remem até superar o perigo. “Tal como os

---

<sup>70</sup> Essa passagem é realmente de tão grande beleza, que consegue provocar um louvor em meio a uma crítica conservadora, como a de Merquior, que discorda em muitos pontos da *Dialética do Esclarecimento*. Cf.: MERQUIOR, J. G. Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 52.

<sup>71</sup> MARTIN, Jay. A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro, Contraponto, 2008, p. 329.

<sup>72</sup> DUARTE, R. Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 52.

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> MERQUIOR, J. G. Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 52.

trabalhadores modernos, eles recalçaram a satisfação para continuar a labuta.”<sup>75</sup>. Enquanto Ulisses,

o senhor de terras que faz os outros trabalharem para ele, (*escuta – AC*), mas amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar, exatamente como, muito depois, os burgueses, que recusavam a si mesmos a felicidade com tanto maior obstinação quanto mais acessível ela se tornava com o aumento de seu poderio. (DE 45)

Para ele, a beleza não é de todo indiferente, mas “logra enquadrá-la – à base do domínio sobre o trabalho alheio – dentro de limites que não comprometam sua autoconservação (inclusive como dominador)”<sup>76</sup>. Seu estratagema, ao mesmo tempo em que permite a ele e a seus trabalhadores escapar das sereias, já determina o preço a ser pago: mesmo que rogue para ser desatado, não o escutam, seus subordinados não conhecem a beleza, mas sabem do perigo, e continuam remando deixando-o atado:

Eles reproduzem a vida do opressor juntamente com a própria vida, e aquele não consegue mais escapar a seu papel social. Os laços com que irrevogavelmente se atou à *práxis* mantêm ao mesmo tempo as Sereias afastadas da *práxis*: sua sedução transforma-se, neutralizada num mero objeto de contemplação, em arte. (DE 45)

E esse não escapar a um papel social constitui uma segunda natureza, o que significa que, ao domar as potências míticas, os homens se tornam como elas, fadados a se repetirem inexoravelmente, em tudo semelhantes aos ciclos da natureza.

O servo permanece subjugado no corpo e na alma, o senhor regride. Nenhuma dominação conseguiu ainda evitar esse preço, e a aparência cíclica da história em seu progresso também se explica por semelhante enfraquecimento, que é o equivalente do poderio.(...) Graças aos modos de trabalho racionalizados, a eliminação das qualidades e sua conversão em funções transferem-se da ciência para o mundo da experiência dos povos e tende a assemelhá-los de novo ao mundo dos anfíbios. A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas. (DE 46-47)

A crença religiosa de que Deus controla o mundo reaparece numa versão laicizada na raiz do projeto de dominação iluminista, possibilitando uma confrontação do sujeito com o objeto natural como algo externo e inferior: o mundo passou a ser visto como composto de

---

<sup>75</sup> MARTIN, Jay. A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro, Contraponto, 2008, p. 329.

<sup>76</sup> DUARTE, R. Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 53.

átomos substituíveis e inertes.<sup>77</sup> Se o animismo dava à coisa uma alma, essa é coisificada pelo industrialismo (Cf. DE 40). Portanto: “O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo” (DE 40). Isso nos remete ao que Adorno denominou “vida danificada”, e à sua famosa reformulação da frase de Hegel: “O verdadeiro é o todo”, para: “O todo é o não-verdadeiro” (MM 42). Nesse sentido, para ele, não é possível a vida correta na falsa (Cf. MM 33); dado o diagnóstico, Adorno orienta a investigação, indicando a possibilidade de resistência:

Quem quiser saber a verdade acerca da vida imediata tem que investigar sua configuração alienada, investigar os poderes objetivos que determinam a existência individual até o mais recôndito nela. (MM 7)

Pensamos que, ao investigar o naturalismo domesticado, o pseudorealismo na crítica de T. W. Adorno à indústria cultural, estamos seguindo a sua indicação de investigar a configuração alienada da vida imediata, para, pelo menos, termos um vislumbre do que poderia ser a sua verdade. Nosso trabalho prossegue no próximo capítulo, na primeira seção, analisando a usurpação do esquematismo do entendimento pela indústria cultural: investigando um dos meios utilizados pelos poderes objetivos, de fundamental importância para tornar possível determinar a existência individual até o mais recôndito nela.

---

<sup>77</sup> Cf. MARTIN, Jay. A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro, Contraponto, 2008, p. 325.

## CAPÍTULO II

### O Naturalismo Domesticado e o Pseudorealismo da Indústria Cultural

#### 1- A usurpação do esquematismo do entendimento pela indústria cultural

Antes de abordar a usurpação do esquematismo do entendimento pela indústria cultural, consideramos necessário, primeiro, apresentar sucintamente a justificativa da escolha do termo “indústria cultural” por Adorno e Horkheimer, mas não definir o que é indústria cultural, pois a sua complexidade e importância no contexto do pensamento adorniano apontam exatamente para a sua apreensão no movimento da história, em que

sujeito e objeto são apreendidos por Adorno no processo de reprodução material-histórica da sociedade (...). O que está em causa é o processo de reprodução do capital, e, portanto, está em causa o fetiche do capital. A indústria cultural é o fetiche do capital no curso de sua autorreprodução, na plena dimensão do vislumbrado por Marx<sup>78</sup>.

Nesse sentido, na medida em que fomos nos referindo a ela na sequência da dissertação, esperamos fornecer subsídios necessários à apreensão do seu papel no capitalismo tardio para, com isso, tornar compreensível seu significado e em seguida nos determos no que Kant entendia por esquematismo do entendimento doutrina apropriada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* e indispensável à interpretação e crítica dos procedimentos da indústria cultural, que visam afetar e até mesmo anular a capacidade de julgar das massas.

No livro *Dialektik der Aufklärung*, publicado por Adorno e Horkheimer, em Amsterdã no ano de 1947, reaparece o conceito “indústria cultural”, usado pela primeira vez no texto *Arte nova e cultura de massas*, escrito por Horkheimer em 1941. A forma como introduzem o tema na seção que lhe é dedicada aponta para outra interpretação do problema daquilo que era designado como cultura de massa, como também para o papel decisivo que a novidade já evidenciava, ao desmentir a opinião dos sociólogos de que a dissolução do mundo pré-capitalista e, com ela, a ideologia que lhe dava sentido (a religião objetiva)

---

<sup>78</sup> MAAR, W. L. A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural. In: Revista Olhar, ano 2, nº 3, junho/2000, p. 7.

levariam a um caos cultural.

Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço. (DE 113)

Dessa forma, eles se referem não a uma cultura que surge espontaneamente, mas a um sistema totalmente integrado para a produção de cultura, que foi capaz de substituir com ainda mais eficácia a forma anterior de cultura e ideologia ao produzir uma nova e mais radical forma de heteronomia, com o

círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. (...) Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. (DE 114)

Segundo Adorno, ele e Horkheimer começaram empregando a expressão “cultura de massa”, mas a substituíram por “indústria cultural”, pelo motivo acima mencionado, de não ser uma cultura que surge espontaneamente, mas que é produzida sistematicamente com a função de integrar seus consumidores a partir do alto e, conseqüentemente, não ser uma forma contemporânea de arte popular.

Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente. Ao juntar elementos de há muito correntes, ela atribui-lhes uma nova qualidade. Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo. Os diversos ramos assemelham-se por sua estrutura, ou pelo menos ajustam-se uns aos outros. Eles somam-se quase sem lacunas para constituir um sistema. Isso, graças tanto aos meios atuais da técnica, quanto à concentração econômica e administrativa. A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo para ambos. (...) Na medida em que nesse processo a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. (IC 92-93)

Terminando a justificativa da escolha do termo “industrial cultural” com essa síntese exemplar feita pelo próprio Adorno, esperamos, também, alertar para o fato de que os autores se referem ao novo caráter da cultura no capitalismo tardio: ser produzida industrialmente segundo a lógica do valor de troca. Daí os autores se referirem a “produtos culturais” que, além de serem mercadorias, são também “cultura produzida”, i.e., meios para a indústria cultural, “inegavelmente, [especular – AC] sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige”, pois as massas são, como tudo

mais, “um elemento de cálculo; acessório da maquinaria” (IC 93). E a referência à especulação sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas nos remete, para entendê-la, seguindo as indicações de Adorno e Horkheimer, ao esquematismo kantiano, que abordaremos a seguir.

A abordagem por Kant “do esquematismo dos conceitos puros do entendimento” aparece na *Crítica da Razão Pura*, quando trata da Analítica Transcendental, no Livro Segundo: Analítica dos Princípios. Na introdução da Analítica dos Princípios, Kant faz considerações sobre a capacidade transcendental de julgar em geral para, em seguida, no capítulo primeiro, desenvolver suas investigações sobre o esquematismo dos conceitos puros do entendimento. Partindo de uma definição de entendimento como a faculdade das regras, considera que a “capacidade de julgar é a faculdade de subsumir sob regras, isto é, de distinguir se algo está sob uma regra dada (*casus datae legis*) ou não”<sup>79</sup>. Kant distingue entendimento de capacidade de julgar, ao mesmo tempo em que alerta para uma especificidade de ambos:

o entendimento é capaz de ser instruído e abastecido por regras, mas que a capacidade de julgar é um talento particular que não pode ser ensinado, mas somente exercitado. A capacidade de julgar, por conseguinte, é também o específico do assim chamado senso comum, cuja falta nenhuma escola pode remediar.<sup>80</sup>

Mas é importante deixar bem claro que, para Kant, a incapacidade de julgar é inerente à imbecilidade: “A carência da capacidade de julgar é o que propriamente se denomina estultícia, e contra uma tal debilidade não há remédio algum”<sup>81</sup>. E mais, que temos que ter isso muito claro na mente na sequência de nossa investigação, pois é de enorme importância para a compreensão da crítica de Adorno à indústria cultural e à radical situação de empobrecimento geral dos indivíduos, cada vez menos sujeitos, pois cada vez mais são produzidos pela indústria cultural no mundo administrado por um processo que Adorno designa como “semiformação”. Esse seria como uma sedimentação de

---

<sup>79</sup> KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 142.

<sup>80</sup> *Idem*.

<sup>81</sup> *Idem*.

(...) uma espécie de espírito objetivo negativo. A formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede. Deste modo, tudo fica aprisionado nas malhas da socialização. Nada fica intocado na natureza, mas, sua rusticidade – a velha ficção – preserva a vida e se reproduz de maneira ampliada. Símbolo de uma consciência que renunciou à autodeterminação, prende-se, de maneira obstinada, a elementos culturais aprovados. Sob seu malefício gravitam como algo decomposto que se orienta à barbárie. (TS 388)

Essa doutrina kantiana, portanto, apesar de pouco citada nominalmente na *Dialética do Esclarecimento*, tem uma importância fundamental para a estrutura geral da obra<sup>82</sup>, como podemos perceber já no subtítulo de “A Indústria Cultural” – um de seus textos principais – que deixa evidente o logro do entendimento: “O Esclarecimento como Mistificação das Massas”. Para entendermos como esse logro tornou-se possível, temos que atentar para o que ocorreu e está ocorrendo com a capacidade de julgar que se evidencia cada vez mais deficiente e, nessa investigação, como Adorno e Horkheimer, recorremos a Kant e a sua doutrina da capacidade de julgar.

Referindo-se ainda à insuficiência da capacidade de julgar, Kant chama a atenção para os exemplos que poderiam servir para exercitá-la, mas que acabam sendo “o andador da capacidade de julgar, o qual jamais pode ser dispensado por aquele ao qual falte talento natural para tal capacidade”<sup>83</sup>. Fernando Savater, estimulando a reflexão sobre ética, pergunta: “Sabe qual é a única obrigação que temos nesta vida? Não sermos imbecis. (...) a palavra imbecil é mais substancial do que parece. Ela vem do latim, *baculus*, que significa “bastão”, “bengala”: o imbecil é aquele que precisa de bengala para caminhar”<sup>84</sup>. As imagens usadas pelos dois filósofos, andador e bengala, são ilustrativas da deficiência da capacidade de julgar e, conseqüentemente, apontam para a impossibilidade de autonomia do sujeito. Isso nos remete a uma denúncia recorrente na obra de Adorno, qual seja, a eliminação do sujeito ou, pelo menos, a sua neutralização no mundo administrado, ao

---

<sup>82</sup> Cf DUARTE, Rodrigo. Esquema e forma. Percepção e experiência na Teoria Estética de Theodor Adorno. In: DUARTE, R., FIGUEIREDO, V. & KANGUSSU, I. *Theoria aesthetica*: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre; Escritos, 2005, p. 15.

<sup>83</sup> KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 143.

<sup>84</sup> SAVATER, Fernando. *Ética para meu filho*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 97.

mesmo tempo em que, talvez mais do que nunca, ser sujeito é a condição para enfrentar a tarefa que Adorno considera quase insolúvel: “A tarefa quase insolúvel consiste em não se deixar imbecilizar nem pelo poder dos outros, nem por nossa própria impotência” (MM 48). E aqui encontramos, aparentemente, duas questões fundamentais para entendermos a problematidade da existência humana no mundo administrado: o poder dos outros – e nos “outros” incluímos a indústria cultural –, e a nossa própria impotência, que está relacionada tanto com a nossa condição humana e com nossa formação, quanto, sobretudo, com o fato de nos defrontarmos com a indústria cultural, essa forma extraordinária de poder de administração e controle do mundo administrado<sup>85</sup>. Ou seja, essas duas questões são, na realidade, uma só, porque não dá para separar o poder dos outros de nossa impotência, ambos estão inter-relacionados: nós nos formamos ou nos “semiformamos” na relação com os outros, em uma dada cultura, que, ao mesmo tempo em que nos remete à sociedade, intermedeia essa e a formação ou semiformação. “Pois a formação nada mais é que a cultura tomada pelo lado de sua apropriação subjetiva. Porém a cultura tem um duplo caráter: remete à sociedade e intermedeia esta e a semiformação” (TS 389). Daí a necessidade de um sujeito – no sentido forte que o termo possa ter como consciência capaz de autodeterminação e não como consta na citação acima, como “uma consciência que renunciou à autodeterminação” (TS 388).

Se para Kant, a faculdade de julgar é a “nossa capacidade de subsumir casos específicos sob regras gerais”<sup>86</sup>, isso se deve ao fato básico de que o conhecimento humano é o resultado de um processo

no qual o sujeito do conhecimento é responsável pela unificação do múltiplo dado na intuição, uma vez que sua ‘ligação’ jamais poderia estar nas próprias coisas ou mesmo advir dos sentidos. Essa ligação, para Kant, encontra o seu fundamento na autoconsciência do sujeito mais precisamente no que aquele chama de ‘unidade sintética originária da apercepção’. O coração desta última é um ato reflexivo através do qual o ‘eu penso’ – uma espécie de cogito kantiano – funciona como centro nucleador a partir do qual

---

<sup>85</sup> Cf. RUSCHEL, M. H. In: Adorno, T. W. Palavras e sinais. Modelos críticos 2. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 240.

<sup>86</sup> DUARTE, Rodrigo. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 53.

as sensações de um indivíduo são primeiramente representadas como referentes a ele e a mais ninguém.<sup>87</sup>

Isso está ligado à “revolução copernicana” realizada por Kant, segundo a qual o fundamento do conhecimento do objeto está no sujeito e não, como se supunha antes dessa revolução, que o sujeito devia se regular pelo objeto.

Até agora se supôs que todo nosso conhecimento tinha que se regular pelos objetos; porém, todas as tentativas de mediante conceitos estabelecer algo *a priori* sobre os mesmos, através do que o nosso conhecimento seria ampliado, fracassaram sob esta pressuposição. Por isso, tente-se ver uma vez se não progredimos melhor nas tarefas da Metafísica admitindo-se que os objetos têm que se regular pelo nosso conhecimento, o que assim já concorda melhor com a requerida possibilidade de um conhecimento *a priori* dos mesmos que deve estabelecer algo sobre os objetos antes de nos serem dados.<sup>88</sup>

Portanto, não é mais a capacidade de conhecer que se regula pelo objeto, mas é o objeto que se regula pela faculdade de conhecer. Pensando, o sujeito constrói a ordem e a regularidade dos objetos da natureza. Como são doze as categorias da tábua de juízos da lógica convencional, ou seja, as formas de síntese do pensamento ou de unificação do múltiplo, elas pressupõem uma unidade originária que é a autoconsciência do sujeito ou o que Kant chama de “unidade sintética originária da apercepção”, cujo núcleo é o “Eu penso”.

O eu penso tem que poder acompanhar todas as minhas representações; pois do contrário, seria representado em mim algo que não poderia de modo algum ser pensado, o que equivale a dizer que a representação seria impossível ou, pelo menos para mim, não seria nada. (...) todo o múltiplo da intuição possui uma referência necessária ao eu penso, no mesmo sujeito em que este múltiplo é encontrado. Esta representação, porém, é um ato de espontaneidade, isto é, não pode ser considerada pertencente à sensibilidade. Chamo-a apercepção pura para distingui-la da empírica, ou ainda apercepção originária por ser aquela autoconsciência que ao produzir a representação eu penso que tem que poder acompanhar todas as demais e é uma e idêntica em toda consciência, não pode jamais ser acompanhada por nenhuma outra.<sup>89</sup>

Essa representação nos é dada pela intuição, que é “a representação que pode ser dada antes de todo pensamento”<sup>90</sup>. Isso porque, na nossa experiência, objetos nos são dados e a sensação que provocam em nós afeta nossa mente de certa maneira.

Seja de que modo e com que meio um conhecimento possa referir-se a objetos, o modo como ele se refere imediatamente aos mesmos e ao qual todo pensamento como meio tende, é a intuição. Esta,

---

<sup>87</sup> DUARTE, Rodrigo. Esquema e forma. Percepção e experiência na Teoria Estética de Theodor Adorno. In: DUARTE, R., FIGUEIREDO, V. & KANGUSSU, I. *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre; Escritos, 2005, p. 22.

<sup>88</sup> KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Traduzido do original alemão, 2ª edição (B) por Valerio Rohden e Udo Balduur Moosburguer. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 39. (Col. Os Pensadores)

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>90</sup> *Idem*.

contudo, só ocorre na medida em que o objeto nos for dado; a nós homens pelo menos, isto é por sua vez possível pelo fato do objeto afetar a mente de certa maneira. A capacidade (receptiva) de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos denomina-se sensibilidade. Portanto, pela sensibilidade nos são dados objetos e apenas ela nos fornece intuições; pelo entendimento, em vez, os objetos são pensados e dele se originam conceitos. Todo pensamento, contudo, quer diretamente (*directe*), quer por rodeios (*indirecte*), através de certas características, finalmente tem de referir-se a intuições, por conseguinte em nós à sensibilidade, pois de outro modo nenhum objeto pode ser-nos dado.<sup>91</sup>

A nossa sensibilidade, ao nos dar um objeto, permite-nos intuí-lo, mas não pensá-lo. Isso só é possível pelo entendimento que, para tal, utiliza-se de conceitos. A intuição é somente sensível: o intelecto não intui. Ambos são fundamentais para o conhecimento, pois se a representação sensível dada pela intuição não for acompanhada do “eu penso”, i.e. da capacidade de julgar, ela não será possível ou não será nada e, por outro lado, o “eu penso” deve acompanhar a representação sensível, porque sem ela não há o que pensar, consequentemente, não se processa nenhum conhecimento porque não há o que conhecer.

Pensar um objeto e conhecer um objeto não é, portanto, a mesma coisa. O conhecimento requer dois elementos: primeiro o conceito pelo qual em geral um objeto é pensado (a categoria), e em segundo a intuição pela qual é dado. Com efeito, se ao conceito não pudesse ser dada uma intuição correspondente, seria um pensamento segundo a forma mas sem nenhum objeto, através dele não sendo absolutamente possível conhecimento algum de qualquer coisa porque, por mais que eu soubesse, nada haveria nem poderia haver ao qual pudesse ser aplicado meu pensamento. Ora, toda intuição possível a nós é sensível (Estética); portanto, o pensamento de um objeto em geral mediante um conceito puro do entendimento pode tornar-se conhecimento em nós somente na medida em que tal conceito for referido a objetos dos sentidos. Intuição sensível é ou intuição pura (espaço e tempo) ou intuição empírica daquilo que, mediante a sensação, é representado imediatamente como real no espaço e no tempo.<sup>92</sup>

Mas, para que o conceito possa se referir ao objeto da intuição sensível, é necessário um esquema que torne possível a subsunção desse pelo conceito, porque eles são completamente heterogêneos entre si. Na solução encontrada por Kant nessa parte da doutrina transcendental da faculdade de julgar está a razão para o esquema do entendimento que torna possível a capacidade de julgar. Distintos e sem vínculos, ou seja, sem uma forma de mediação que torne possível uma relação e uma referência de um ao outro, os conceitos puros do entendimento (ou categorias) e os objetos externos ficariam, sem função os primeiros e, desconhecidos, os segundos. Portanto, para Kant, a “condição sensível unicamente sob a qual podem ser utilizados os conceitos puros do entendimento, isto é, o

---

<sup>91</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 128. Cf. também, p. 153.

esquematismo do entendimento”<sup>93</sup>, requer um terceiro elemento que tornaria possível essa mediação e, conseqüentemente, a subsunção do objeto a uma categoria. Isso porque “em todas as subsunções de um objeto a um conceito, a representação do primeiro deve ser homogênea à do segundo, isto é, o conceito precisa conter o que é representado no objeto a ser subsumido a ele, pois justamente isso significa a expressão: um objeto está contido sob um conceito”<sup>94</sup>. Assim, como nos referimos acima, devido à heterogeneidade de ambos, os conceitos puros do entendimento jamais podem ser encontrados em qualquer intuição, mas têm que ser aplicados aos fenômenos em geral, senão o “eu penso” não pode acompanhar todas as minhas representações, então resta o recurso a um terceiro elemento.

Ora, é claro que precisa haver um terceiro elemento que seja homogêneo, de um lado, com a categoria e, de outro, com o fenômeno, tornando possível a aplicação da primeira ao último. Esta representação mediadora deve ser pura (sem nada de empírico) e não obstante de um lado intelectual, e de outro sensível. Tal representação é o esquema transcendental.<sup>95</sup>

Na sequência do capítulo primeiro da Doutrina Transcendental da Capacidade de Julgar (ou Analítica dos Princípios), Kant apresenta o que entende por “esquema”, demonstrando como esse está vinculado às condições da possibilidade como objetos podem nos ser dados, i.e., espaço e tempo. O espaço como condição formal do múltiplo do sentido externo e o tempo como condição formal do múltiplo do sentido interno, o que faz com que o tempo seja a conexão de todas as representações e ainda conter na intuição pura um múltiplo a priori, pois uma vez captados, os fenômenos externos tornam-se internos para o sujeito. A temporalidade é, portanto, para Kant, a condição-chave para o esquema, pois é homogênea à categoria e ao fenômeno.

Ora, uma determinação transcendental do tempo é homogênea à categoria (que constitui a unidade de tal determinação) na medida em que é universal e repousa numa regra *a priori*. Por outro lado, a determinação do tempo é homogênea ao fenômeno, na medida em que o tempo está contido em toda representação empírica do múltiplo. Logo, será possível uma aplicação da categoria a fenômenos mediante a determinação transcendental do tempo que, como esquema dos conceitos do entendimento, media a subsunção dos fenômenos à primeira.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Ibidem, p. 144.

<sup>94</sup> Idem.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 145.

<sup>96</sup> KANT, I. Crítica da Razão Pura. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.145.

Como a intuição sensível nos dá uma representação, uma imagem, é preciso que essa imagem se torne comensurável a uma categoria (um conceito puro do entendimento) para que seja possível o entendimento do fenômeno e, também, a capacidade de julgá-lo. O esquema do entendimento é o método que torna possível essa relação. Para Kant, os “conceitos puros do entendimento” ou categorias já contêm uma referência aos objetos que nos são dados pela intuição empírica e são aplicáveis no plano do entendimento mediante as formas do sentido externo (espaço) e do sentido interno (tempo). A síntese da imaginação é responsável pela unificação das representações no âmbito do sujeito e a

A unidade sintética da consciência é, portanto, uma condição objetiva de todo o conhecimento, de que preciso não apenas para mim a fim de conhecer um objeto, mas sob qual toda intuição tem que estar a fim de tornar-se objeto para mim, pois de outra maneira e sem essa síntese o múltiplo não se reuniria numa consciência.<sup>97</sup>

Mas, por ser muito próxima da sensibilidade, a imaginação não consegue elevar essa síntese ao plano dos conceitos, tornando-se relevante o trabalho do entendimento para a legitimação do conhecimento realizado pelo sujeito, por meio da “unidade sintética originária da apercepção”, como já nos referimos acima. Apesar de certa afinidade entre a imagem e o “esquema”, Kant considera o segundo mais do que a primeira, distinguindo-o por ser exatamente a mediação que torna possível o entendimento, i.e., que faz com que a imagem (que nos é fornecida pela intuição empírica) ganhe significado para mim.

O esquema é em si mesmo sempre só um produto da capacidade de imaginação. Todavia, na medida em que a síntese desta não tem por objetivo uma intuição singular, mas só a unidade na determinação da sensibilidade, o esquema distingue-se da imagem.<sup>98</sup>

Kant denomina essa síntese *a priori* possível e necessária, do múltiplo da intuição sensível, de figurada (*synthesis speciosa*), distinguindo-a “daquela que seria pensada na mera categoria com respeito ao múltiplo de uma intuição geral e que se chama ligação do entendimento (*synthesis intellectualis*); ambas são transcendentais, não apenas porque elas mesmas procedem *a priori*, mas também porque andam *a priori* a possibilidade de outro

---

<sup>97</sup> Ibidem, p. 124.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 145-146.

conhecimento”<sup>99</sup>.

Apesar de todas essas considerações e quantas mais Kant fez na sua Doutrina Transcendental da Capacidade de Julgar (ou Analítica dos Princípios) sobre o esquematismo dos conceitos puros do entendimento, ele considera que

No tocante aos fenômenos e à sua mera forma, este esquematismo de nosso entendimento é uma arte oculta nas profundezas da alma humana cujo verdadeiro manejo dificilmente arrebataremos algum dia à natureza, de modo a poder apresentá-la sem véu.<sup>100</sup>

E depois de várias considerações, apresentando os esquemas transcendentais em geral de conceitos puros do entendimento, segundo a ordem das categorias e em conexão com elas, e de já se evidenciar que o esquematismo tem sua aplicação tanto para a cognição num sentido científico, quanto para a percepção de um modo geral, Kant faz uma colocação genérica, mas ilustrativa do que abordamos até agora neste capítulo, e que queremos ressaltar para enfatizar a expropriação do esquematismo do entendimento pela indústria cultural: “os esquemas dos conceitos puros do entendimento são as verdadeiras e únicas condições para proporcionar a estes uma referência a objetos, por conseguinte uma significação”<sup>101</sup>.

Referência a objetos que nos são dados pela intuição na medida em que afetam nossa sensibilidade e imaginação e a significação que esses possam vir a ter para nós, devido aos esquemas dos conceitos puros do entendimento, são, para Kant, as condições do conhecimento<sup>102</sup>. Pois, como já foi abordado, para Kant, intuição e conceito são elementos

---

<sup>99</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>101</sup> Ibidem, p. 148.

<sup>102</sup> Kant concebia o processo do entendimento – que se inicia na intuição sensível na experiência e ganha significação com o esquematismo dos conceitos puros do entendimento –, como uma atividade de um sujeito transcendental, abstraído das condições materiais de produção. Sob esse aspecto do caráter idealista da concepção kantiana há uma crítica de Horkheimer: “De acordo com a própria intuição kantiana, as partes principais da dedução e do esquematismo dos conceitos puros do entendimento aqui referidos trazem em si a dificuldade e a obscuridade, as quais podem estar ligadas ao fato de ele apresentar a atividade supra individual, inconsciente ao sujeito empírico, apenas na forma idealista de uma consciência em si, de uma instância puramente espiritual. De acordo com a visão teórica geral, possível em sua época, ele considera a realidade não como produto do trabalho social, caótico em seu todo, mas individualmente orientado para objetivos certos. Onde Hegel já vê a astúcia de uma razão objetiva, pelo menos ao nível histórico, Kant vê “uma arte oculta nas profundezas da alma humana (...)”. (HORKHEIMER, M. Teoria tradicional e teoria

fundamentais de todo conhecimento. E é exatamente aqui que ocorre a interferência da indústria cultural no sentido de, usurpando o esquema do entendimento, impedir que esse esquema que era interno e inerente ao sujeito não mais ocorra, de forma que, não havendo referência do conceito ao objeto, o sujeito não possa mais construir um significado próprio para o que percebe, sendo esse “antecipado no esquematismo da produção” (DE 117). Isso fica muito nítido na passagem que citaremos a seguir, como também o reconhecimento da atualidade da teoria kantiana, e sua enorme importância para a decifração dos procedimentos da indústria cultural ao interferir no processo de construção do conhecimento dos indivíduos, com vistas ao adestramento e controle desses (o que corrobora e amplia o que foi analisado no primeiro capítulo).

A verdadeira natureza do esquematismo, que consiste em harmonizar exteriormente o universal e o particular, o conceito e a instância singular, acaba por se revelar na ciência atual como o interesse da sociedade industrial. O ser é intuído sob o aspecto da manipulação e da administração. (...) Kant antecipou intuitivamente o que só *Hollywood* realizou conscientemente: as imagens já são pré-censuradas por ocasião de sua própria produção segundo os padrões do entendimento que decidirá depois como devem ser vistas. A percepção pela qual o juízo público se encontra confirmado já estava preparada por ele antes mesmo de surgir. (DE 83)

Nessa “referência a objetos”, portanto, vamos encontrar o ponto de partida da apropriação do conceito de esquematismo por Adorno e Horkheimer, com a intenção de mostrar como uma instância de controle exterior ao sujeito<sup>103</sup>, a indústria cultural, usa de todo seu aparato de produção de pseudocultura de massa – que na verdade trata-se de cultura para as massas, ou seja, do espírito que lhes é insuflado, i.e., a voz de seu senhor (Cf. IC 93) –, para produzir “o esclarecimento como mistificação das massas”, para o qual muito contribui a usurpação do esquematismo ao sujeito e a sua substituição pelo esquematismo que a indústria passa a executar como o primeiro serviço a seus clientes. Os estímulos sensíveis produzidos industrialmente e propagados por meio de imagens e sons

---

crítica. In: Textos Escolhidos. Col. Os Pensadores, Vol. XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 135.) Mas, na sequência do texto reconhece que a ambivalência da filosofia kantiana “reflete o próprio caráter ambíguo da atividade humana na sociedade ocidental moderna” (Cf. também a interpretação de DUARTE, R. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. In: *Studia Kantiana* 4(1):85-105, 2003, p. 96).

<sup>103</sup> Cf. DUARTE, R. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 54.

para as massas, principalmente pelos meios rádio, cinema e televisão, afetam o modo de formação da percepção dos receptores de uma forma que o percebido seja, ao mesmo tempo, um comando, instruindo-os como pensar e agir em relação aos objetos, às pessoas e ao mundo.

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. Ela executa o esquematismo como primeiro serviço a seus clientes. Na alma deveria funcionar um mecanismo secreto, o qual já prepara os dados imediatos de modo que eles se adaptem ao sistema da razão pura. O segredo foi hoje decifrado. Se também o planejamento do mecanismo por parte daqueles que agrupam os dados é a indústria cultural e ela própria é coagida pela força gravitacional da sociedade irracional – apesar de toda racionalização –, então a maléfica tendência é transformada por sua disseminação pelas agências do negócio em sua própria intencionalidade tênue. Para os consumidores nada há mais para classificar, que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. A arte para o povo desprovido de sonhos preenche aquele onírico idealismo, que para o criticismo ia longe demais. Tudo vem da consciência, em Malebranche e Berkeley da consciência de Deus; na arte para as massas, da consciência terrena das equipes de produção. (DE 117)

Como “nada há mais para classificar”, pois tudo é “antecipado no esquematismo da produção”, a aparência de realidade, produzida e mediada pela indústria cultural, é apresentada como o existente e tida como tal pelas massas: “(...) a indústria cultural como um todo (...) duplica na consciência dos homens o que existe” (S 230). Pois, como já abordamos antes, diferentemente das interpretações da realidade veiculadas pelas formas ideológicas tradicionais, “hoje ‘ideologia’ significa sociedade enquanto aparência” (P 21). E, para reproduzir essa “aparência”, a nova ideologia<sup>104</sup> “recorre ao culto do fato, limitando-se a elevar – graças a uma representação tão precisa quanto possível – a

---

<sup>104</sup> Referências a essa nova forma de ideologia aparecem em vários textos de Adorno, depois da *Dialética do Esclarecimento*. Além das já citadas nesta dissertação, há outras, mas consideramos oportuno mencionar a que se segue, por aparecer em uma discussão sobre educação – *Educação – para quê?* – em que Adorno deixa muito claro o caráter radical do processo a que se refere, o qual supera a própria educação como meio de formação dos homens: “a própria organização do mundo em que vivemos é a ideologia dominante – hoje muito pouco parecida com uma determinada visão de mundo ou teoria – ou seja, a organização do mundo converteu-se a si mesma imediatamente em sua própria ideologia. Ela exerce uma pressão tão intensa sobre as pessoas, que supera toda a educação. (...) [É necessário – AC] levar em conta o peso imensurável do obscurecimento da consciência pelo existente” (EE 143). Note-se que, aqui, Adorno está consciente de que é óbvio que “a realidade sempre é simultaneamente uma comprovação da realidade, e essa envolve continuamente um movimento de adaptação” (EE 143). Mas o que quer realçar, e aí está o caráter radical do processo, é que esse movimento normal de adaptação é agora controlado, produzido e intensificado ideologicamente pela propaganda a favor do mundo, mediante a “duplicação do mundo como construção que não pretende ser acreditada, isto é, que se sabe falsa, mas que mesmo assim – ou por causa disto – é aceita por oferecer algo no lugar do sentido que ela própria arrasou, é a reconstrução ‘cultural’ da sociedade pela indústria cultural” (MAAR, W. L. A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural”. In: Revista Olhar, ano 2, nº 3, junho/2000, p. 3.)

existência ruim ao reino dos fatos. Essa transferência converte a própria existência num sucedâneo do sentido e do direito” (DE 138). Assim, a representação do existente já dá o direito e o sentido que esse possa ter, poupando às massas o difícil, mas gratificante, esforço de pensar por si mesmo. Nesse sentido, ao fazer referência à ordem, está-se reforçando a ordem vigente, i.e., “a sociedade como um todo ‘construída’ sob a égide do capital”<sup>105</sup>. Isso Adorno deixa bem claro em “*Résumé über Kulturindustrie*”<sup>106</sup>, texto bem posterior à *Dialética do Esclarecimento*, que resultou de conferências radiofônicas proferidas em 1963, na Alemanha, em que resume e reafirma, em uma época em que está ainda mais maduro, as principais ideias do texto em conjunto com Horkheimer:

As ideias de ordem que ela [a indústria cultural – AC] inculca são sempre as do *status quo*. Elas são aceitas sem objeção, sem análise, renunciando à dialética, mesmo quando elas não pertencem substancialmente a nenhum daqueles que estão sob a sua influência. O imperativo categórico da indústria cultural, diversamente do de Kant, nada tem em comum com a liberdade. Ele enuncia: “tu deves submeter-te”, mas sem indicar a quê – submeter-se àquilo que de qualquer forma é e àquilo que, como reflexo do seu poder e onipresença, todos, de resto, pensam. Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência; jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens. (IC 97)

Como podemos constatar, mesmo sem nenhuma referência direta ao esquematismo, podemos apreendê-lo em todo o texto de duas formas: a primeira – próxima ao sentido original que lhe atribuiu Kant como condição para a capacidade de julgar –, na sua ausência nos sujeitos que se sujeitam “sem objeções, sem análise, renunciando à dialética”, a segunda – já relacionada ao sentido dado na apropriação deste conceito por Adorno e Horkheimer –, quanto à sua execução por uma instância exterior ao sujeito que “inculca” ideias que “não pertencem substancialmente a nenhum daqueles que estão sob sua influência”, mas que se submetem “àquilo que, como reflexo do seu poder e onipresença, todos, de resto, pensam”. De uma forma tão elaborada e contundente que “o conformismo substitui a consciência”. Conformar-se, i. e., “submeter-se àquilo que de qualquer forma é”,

---

<sup>105</sup> MAAR, W. L. Adorno, semiformação e educação. Educação e Sociedade. Campinas, vol. 24, n.83, p. 459-476, agosto 2003, p. 460.

<sup>106</sup> Traduzido por Amélia Cohn com o título de A indústria cultural, do qual extraímos a citação, e por Carlos Eduardo Jordão Machado com o título Résumé sobre a indústria cultural.

de acordo com o que vem “da consciência terrena das equipes de produção” (DE 117).

Dessa forma temos a “usurpação” do esquematismo, pois as interpretações são dispensadas porque já são oferecidas nas representações; conseqüentemente, o que se exige dos homens é apenas a intuição, dispensando-se os conceitos e o esquema que permite a esses se referirem aos objetos e dar-lhes significação. Não ocorre então o que Kant defendeu “como primeiro princípio de todo conhecimento: aos conceitos, intuições correspondentes, pois do contrário os conceitos são vazios e as intuições cegas, o que exclui qualquer possibilidade de conhecimento verdadeiro, sendo tudo o mais ou fé ou magia”<sup>107</sup>. Ao que podemos acrescentar em relação e como consequência da usurpação do esquematismo pela indústria cultural: ou semiformação. Pois, para os autores, diferentemente de Kant, “a imagem perceptiva contém, de fato, conceitos e juízos” (DE 116), e o indivíduo semiformado é aquele que forma sua percepção instruída por esses conceitos e juízos e, incapaz de “esquematizar”, torna-se incapaz de transpor por sua própria conta e risco o abismo que se estende entre o interior e o exterior, entre o verdadeiro objeto e o dado indubitável dos sentidos.

Para refletir a coisa tal como ela é, o sujeito deve devolver-lhe mais do que dela recebe. O sujeito recria o mundo fora dele a partir dos vestígios que o mundo deixa em seus sentidos: a unidade da coisa em suas múltiplas propriedades e estados; e constitui desse modo retroativamente o ego, aprendendo a conferir uma unidade sintética, não apenas às impressões externas, mas também às impressões internas que se separam pouco a pouco daquelas. (...) A profundidade interna do sujeito não consiste em nada mais senão a delicadeza e a riqueza do mundo da percepção externa. Quando o entrelaçamento é rompido, o ego se petrifica. Quando ele se esgota, no registro positivista de dados, sem nada dar ele próprio, se reduz a um simples ponto; e se ele, idealisticamente, projeta o mundo a partir da origem insondável de si mesmo, se esgota numa obstinada repetição. Nos dois casos ele sacrifica o espírito. (DE 176)

Com essa citação, queremos, também, apontar para a ligação que Adorno e Horkheimer estabelecem entre os procedimentos da indústria cultural e os dos regimes totalitários – para como ambos interferem nos esquemas do entendimento das pessoas –, sobretudo no elo de ligação que estabelecem da semiformação com a indústria cultural e antissemitismo, como podemos constatar, principalmente, no texto “*Teoria da Semicultura*”, no próprio texto

---

<sup>107</sup> BRAGA, Ruben. A apercepção originária de Kant na física do século XX. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1991, p. 24.

sobre a indústria cultural e no texto subsequente a esse, na *Dialética do Esclarecimento*: “Elementos do Antissemitismo: Limites do Esclarecimento”. O subtítulo já aponta para o que estamos nos referindo: Limites do Esclarecimento que, nesse caso, é elucidado pelos autores com o conceito de “falsa projeção”, a qual é facilitada pelo “mesmo tipo humano de ego enfraquecido, sem imaginação própria e incapaz de realizar a reflexão que a projeção correta pressupõe, [e que – AC] constitui a ‘clientela’ preferencial tanto dos projetos políticos autoritários quanto do supostamente democrático entretenimento administrado”<sup>108</sup>. E, no caso desse último, os limites são estabelecidos *a priori* pela indústria cultural ao configurar a consciência de seus clientes por meio de representações (produtos culturais) que, antes que sejam percebidas, já contêm como que gravado o significado pré-elaborado por ela.

A experiência é substituída pelo clichê e a imaginação ativa na experiência pela recepção ávida. (...) No mundo da produção em série, a estereotipia – que é seu esquema – substitui o trabalho categorial. O juízo não se apóia mais numa síntese efetivamente realizada, mas numa cega subsunção. (...) Na sociedade industrial avançada, ocorre uma regressão a um modo de efetuação do juízo que se pode dizer desprovido de juízo, do poder de discriminação. (...) O percebedor não se encontra mais presente no processo de percepção. (DE 187-188)

Ao usurpar o esquematismo ao sujeito e executar o esquematismo como primeiro serviço aos seus clientes, a indústria cultural interfere no processo da “apercepção pura”, pois está substituindo a função do “eu penso” kantiano, que “tem que poder acompanhar todas as minhas representações”<sup>109</sup> para que essas tenham significado para mim (para o sujeito), por procedimentos automatizados de identificação com a representação que dispensem o pensamento: assim “o pensar reifica-se num processo automático e autônomo, emulando a máquina que ele próprio produz para que ela possa finalmente substituí-lo” (DE 37). A isso se liga a despotencialização da temporalidade que, como vimos, “é uma representação necessária subjacente a todas intuições”<sup>110</sup>, para que o “eu penso” possa

---

<sup>108</sup> DUARTE, R. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. In: *Studia Kantiana* 4(1):85-105, 2003, p. 102.

<sup>109</sup> KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.121.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 77.

referir as categorias às intuições, dando-lhes significação. Temporalidade levada em consideração tanto na obra de arte tradicional como na vanguardista e praticamente eliminada nos produtos culturais. A esse respeito, é significativo que, ao tratar dos fenômenos estéticos contemporâneos na seção “A indústria cultural” do livro *Dialética do Esclarecimento*, os autores mantêm a distinção kantiana entre juízo de conhecimento e juízo estético, recorrendo ao juízo de gosto apenas para evidenciar sua impossibilidade em relação aos produtos culturais, uma vez que esses, antes mesmo de serem percebidos, já expressam o “juízo” da ordem dominante. Relacionado a essa problemática, eles rediscutem o ponto de vista de Marx sobre o “fetichismo da mercadoria” e, em uma referência ao § 11 da Crítica da Faculdade de Julgar, afirmam que “o princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado” (DE 148). Portanto, o fetichismo da mercadoria cultural refere-se ao valor de troca relativo ao *status* do consumo da arte, que substitui seu valor de uso, antes relacionado à verdadeira familiaridade com ela<sup>111</sup>.

Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. É assim que o caráter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente. (DE 148)

Ao desestimular o pensamento autônomo – o *sapere aude* exortado por Kant –, e impor a sua ideologia, a indústria cultural pensa pelo sujeito. Ela insufla o espírito do senhor às massas sem que estas o percebam<sup>112</sup>. Então, não sendo capaz de usar o próprio entendimento para perceber a si mesmo, o mundo, e a organização social heterônoma que o submete, quando o entrelaçamento entre o interior e o exterior é rompido e o ego se petrifica e “se reduz a um simples ponto” (DE 176), e como um ponto é igual a todos os

---

<sup>111</sup> Cf. DUARTE, R. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. In: *Studia Kantiana* 4(1):85-105, 2003, p. 98.

<sup>112</sup> Cf. RUSCHEL, Maria Helena. In: Adorno, T. W. *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 238.

outros pontos, há uma “homogeneização crescente da consciência das pessoas, análoga àquela dos produtos culturais”<sup>113</sup>, de uma forma tal que Adorno chega a dizer que “em muitas pessoas já é um descaramento dizerem ‘Eu’” (MM 42). E também fica evidente porque “o conformismo substitui a consciência” (IC 97).

Portanto, o simulacro, a pseudorealidade, passa a representar a realidade objetiva, pois é a sociedade que, como recriação da natureza, mas, corrompida e domada, é reproduzida ininterruptamente, repetitivamente como os ciclos da natureza e o giro da máquina que permanece no mesmo lugar (Cf. DE 126), fornecendo o modelo e o esquema da percepção e do entendimento para a consciência (con)formada pela produção que “se contenta com a reprodução do que é sempre o mesmo” (DE 126). De uma forma que, se “tudo vem da consciência”, e na aurora do mundo burguês ela ainda vinha da consciência de Deus, no capitalismo tardio, “na arte para as massas”, ela vem “da consciência terrena das equipes de produção”. Referindo-se a esse processo nas zonas rurais, consideradas por ele focos de semicultura, Adorno ressalta que

o mundo pré-burguês de ideias, essencialmente vinculado à religião tradicional, se rompeu ali subitamente, o que muito se deve aos meios de comunicação de massa, em especial o rádio e a televisão. O campo foi conquistado espiritualmente pela indústria cultural. No entanto, o *a priori* do conceito de formação propriamente burguês, a autonomia, não teve tempo algum de constituir-se e a consciência passou diretamente de uma heteronomia a outra. No lugar da autoridade da Bíblia, se instaura a do domínio dos esportes, da televisão e das “histórias reais”, que se apóiam na pretensão de literalidade e de facticidade aquém da imaginação produtiva. (TS 393-394)

Assim, se “o campo foi conquistado espiritualmente pela indústria cultural”, ele o foi depois da cidade. É dela que se irradia o sopro que insufla o espírito, “a voz de seu senhor” (IC 93), às massas. Pois é nela que a esfera da ação humana na sociedade moderna, designada por Weber, esfera do conhecimento e da técnica, mais se desenvolveu e se diferenciou das outras – a da ética fundada em princípios religiosos, e a da arte autônoma, que antes não se separavam entre si –, e no capitalismo tardio, tende cada vez mais a absorver as outras. E, nesse processo de desencantamento do mundo, a crítica à indústria

---

<sup>113</sup> GATTI, L. F. Theodor W. Adorno e a indústria cultural. In: *Mente, Cérebro & Filosofia*, nº 7, São Paulo: Duetto Editorial, 2008, p. 30.

cultural está, portanto, inserida na crítica ao Esclarecimento, no que se refere ao “processo de revogação da autonomia da arte através das estratégias da cultura de massa, totalmente tecnicizada, portanto igualmente submetida à esfera da racionalidade técnico-científica”<sup>114</sup>.

Com essa consideração encerramos essa seção, um pouco longa devido à sua enorme importância no pensamento adorniano – sobretudo para o que nos interessa aqui, a sua crítica à indústria cultural –, como também pela complexidade dos pensamentos envolvidos, visto que tivemos que nos referir ao que “Kant antecipou intuitivamente [*e ao – AC*] o que só *Hollywood* realizou conscientemente (...)” (DE 83), fundamentados tanto no criticismo kantiano, quanto na teoria crítica por Adorno e Horkheimer. Relembramos que não devemos confundir os diferentes registros, de Kant e de Adorno e Horkheimer sobre o esquematismo dos conceitos puros do entendimento. Enquanto para o primeiro, o esquematismo é condição para a constituição do objeto do conhecimento pelo sujeito transcendental, para os últimos, cientes desse processo, trata-se do modo de formação da percepção que, ao ser afetada pelo estímulo sensível, é por ele instruída quanto à atitude, i.e., maneira de pensar e agir em relação ao mundo e aos objetos. Mas, apesar das diferenças de pensamento, e até mesmo da crítica que Adorno e Horkheimer fazem a Kant, considerando-o continuador do programa do Esclarecimento, eles parecem concordar inteiramente com Kant quando este, após apresentar sucintamente “A história da razão pura”, conclui que “somente o caminho crítico ainda está aberto.”<sup>115</sup> Isso fica evidente com o posicionamento alternativo necessário de resistência e refutação ao estado de coisas que produz tudo o que aqui foi dito, como o conformismo, a adesão incondicional ao *status quo*, em grande parte responsável pelo atual estado acrítico das massas de consumidores. O que nos permite agora, conscientes do contexto teórico que é necessário ter em conta, referirmo-nos ao pseudorealismo: o estilo da indústria cultural.

---

<sup>114</sup> DUARTE, R. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. In: *Studia Kantiana* 4(1):85-105, 2003, p. 104.

<sup>115</sup> KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 504.

## 2- Pseudorealismo: o estilo da indústria cultural

O pseudorealismo é um produto cultural. Como todos os outros produtos culturais, ele é produzido pela indústria cultural. Mas, diferentemente dos outros, que são ao mesmo tempo uma coisa e uma ideia (uma *message*), sua singularidade se liga ao fato de que é só ideia (*message*<sup>116</sup>), é uma representação do mundo que faz reclame para o mundo, para vender um consentimento total e não crítico (Cf. IC 94) e assim “reproduzir o *status quo* no interior da mente dos indivíduos” (EDT 188) e remunerar o capital; é a própria ideologia da indústria cultural. Seu “realismo” está na repetição cínica do real, mas a insistência e intensidade com que realiza a repetição, o “reclame”, é de modo a tornar o real onipresente, legitimando-se a si mesmo, como algo divino, portanto, ideal, o que faz dessa prova “fotológica”, uma demonstração avassaladora (Cf. DE 138), indutora da adesão incondicional e conformista ao existente. E é aí, também, que encontramos o que há de “pseudo” nesse realismo, pois, ao apresentar o fenômeno como justificativa para ele mesmo, como seu próprio significado, dispensando a mediação do sujeito que o percebe, o faz de tal forma que os autores chegam a dizer que “o percebido não se encontra mais presente no processo da percepção” (DE 188). Instrumento do esclarecimento, sua racionalidade é a mesma da dominação da natureza que, aqui, consiste em estender essa dominação à sociedade, repetindo nela algo semelhante à essência do que foi dominado. Como a ciência positivista, a indústria cultural apega-se à evidência empírica, ao que se repete e pode ser percebido; usa a imagem fotográfica que duplica o real como argumento que dispensa qualquer justificativa e é facilmente comprovado e, nesse sentido, é um instrumento de dominação. Na sua clareza está a sua falsidade (Cf. MM 94, 125). Ao usar imagens de alta definição, tão perfeitas que passam mesmo pela realidade que reproduzem,

---

<sup>116</sup> Queremos com essa referência à expressão “*message*” indicar o sentido que lhe dá Adorno em *Minima Moralia*, no aforismo *Cinza e cinza*, p. 177-178. Que os produtos culturais transmitem uma mensagem inculcando a hierarquia de valores impostos, o que deve ser imitado e o que deve ser evitado. Que “ela reifica a resistência contra a reificação”.

ela [*a indústria cultural – AC*] se esgueira com mestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno omnipresente. A ideologia fica cindida entre a fotografia de uma vida estupidamente monótona e a mentira nua e crua sobre o seu sentido, que não chega a ser proferida, é verdade, mas, apenas sugerida, e inculcada nas pessoas. (DE 138)

Ao explicitar o “real-em-si”, como a “coisa-em-si”, e não como fenômeno, e fazer dele a evidência de si mesmo, i.e., a prova que justifica e legitima a si mesmo, a indústria cultural engana seus clientes, ao inibir o entendimento com a reprodução fiel do “fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento” e, ao mesmo tempo, sugerir e inculcar nessas pessoas “a mentira nua e crua sobre o seu sentido”, o que permite a ela poder erigi-lo em ideal.

Segundo Kant, não podemos conhecer a coisa-em-si, apenas percebemos o fenômeno na medida em que esse afeta a nossa sensibilidade<sup>117</sup>; portanto, é pela sensibilidade que um objeto (representação) nos é dado, mas é pelo entendimento que ele é conhecido<sup>118</sup>. Como vimos na seção anterior, para Kant, sem o esquema que permite subsumir um objeto a um conceito, não há o entendimento. Portanto, se expropriado dos esquemas do entendimento, o indivíduo só tem a representação, e essa, segundo Adorno e Horkheimer, já é produzida de modo a sugerir e inculcar o significado que o sujeito não pode produzir ou contestar por si mesmo. Assim, para insinuar-se no espírito das massas, gravando nele o comando do seu senhor (Cf. IC 93), a indústria cultural faz do pseudorealismo seu estilo. Mas um estilo que, como nos adverte Adorno e Horkheimer, é ao mesmo tempo a negação do estilo, e desloca o sentido do conceito de estilo autêntico para o equivalente estético da dominação (Cf. DE 122). Na arte, segundo Adorno,

as convenções, no estado do seu equilíbrio – por instável que seja – com o sujeito, chamam-se estilo. O conceito de estilo refere-se tanto ao momento englobante pelo qual a arte se torna linguagem – a substância de toda a linguagem na arte é o seu estilo – como os entraves que se aliam à particularização. (TE 232)

---

<sup>117</sup> Segundo Kant: “Quisemos, portanto, dizer que toda a nossa intuição não é senão a representação de fenômeno: que as coisas que intuimos não são em si mesmas tal qual as intuimos, nem que suas relações são em si mesmas constituídas do modo como nos aparecem e que, se suprimíssemos o nosso sujeito ou também apenas a constituição subjetiva dos sentidos em geral, em tal caso desapareceriam toda a constituição, todas as relações dos objetos no espaço e no tempo, e mesmo espaço e tempo”. In: KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 83.

<sup>118</sup> Cf. KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 67.

Temos no conceito de estilo, portanto, referência ao equilíbrio – mesmo que instável –, entre as convenções e o sujeito e à substância da linguagem da arte, que tem a ver com as restrições impostas pelo estilo. Ora, a tudo isso deu fim o estilo da indústria cultural. Como vimos, a produção do conformismo fez (e faz) do sujeito o sujeito que se sujeita, que se conforma, pois a dominação precisa de seu consentimento para dominá-lo. Portanto, não há mais nenhum equilíbrio entre as convenções e o sujeito, porque não há mais sujeito no sentido forte do termo, nem há mais as convenções como produto da cultura, porque a cultura também foi transformada integralmente em mercadoria. O que há é

o catálogo explícito e implícito, esotérico e exotérico, do proibido e do tolerado [*que – AC*] estende-se a tal ponto que ele não apenas circunscribe a margem de liberdade, mas também domina-a completamente. Os menores detalhes são modelados de acordo com ele. Exatamente como seu adversário, a arte de vanguarda, é com as proibições que a indústria cultural fixa positivamente sua própria linguagem com sua sintaxe e seu vocabulário. (DE 120)

Mas, aquela, ao contrário desta, serve à verdade (Cf. DE 121).

Diferentemente do verdadeiro estilo, o estilo da indústria cultural não tem que trabalhar nenhum material refratário, seu material é o mundo como tal, o qual duplica, pois está ligado à pura imanência, ao “ideal do natural, que já é por si mesmo uma peça chave da ideologia burguesa” (P 22, e DE 120). Ideologia conexas à lógica do Esclarecimento, que reproduz na sociedade a mesma rigidez da natureza<sup>119</sup>. Essa naturalização da sociedade produz o pseudorealismo, uma vez que esse ideal, estilizado, torna-se o padrão da produção da indústria cultural e “se impõe tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a obra produzida e a vida quotidiana” (DE 120). E nessa indistinção produzida entre o singular e o geral, por meio de uma reconciliação falsa, estilizada, que nega e suprime o “não-idêntico” ao mesmo tempo em que impõe o “sempre idêntico” pela sua repetição sem fim, dá-se a unificação da diversidade e assim:

a reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os polos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. (DE 122)

---

<sup>119</sup> Sobre essa questão, ver no capítulo I, a seção III: Natureza domesticada e rotina naturalizada.

Sem tensão não há distinção entre as partes e o todo, mas há a falsa universalidade que a tudo converte em um equivalente para que possa ser trocado. A estética serve ao valor de troca na “subsunção real da sociedade ao capital”<sup>120</sup>. Esse deslocamento estético que impõe o universal ao particular para que, ao final, tudo seja adequado “à relação de troca, que deforma igualmente homens e coisas” (MM 200), contribui para converter homens em massa, i.e., transforma-os indistintamente em um “universal abstrato e equivalente, tal como o valor de troca”<sup>121</sup> e a fungibilidade universal da ciência (Cf. DE 25). Sobre essa questão Adorno nos adverte no aforismo “Lojinha de brinquedo”, mostrando como a percepção infantil consegue, ainda, escapar a essa deformação, na medida em que a “sua percepção espontânea ainda apreende a contradição entre o fenômeno e a fungibilidade – que a percepção resignada dos adultos não alcança mais – e tenta a ela se subtrair” (MM 200). Essa questão é importantíssima, recoloca tudo o que abordamos até aqui e aponta para onde queremos chegar: ao potencial da arte autônoma para, ainda, representar essa contradição e manter viva a utopia de que a ela podemos nos subtrair. Pois é a autonomia da arte o que permite a essa escapar do esquematismo da produção, resistindo a ele exatamente onde *Hollywood* realizou conscientemente o que Kant antecipou intuitivamente (Cf. DE 83). Se a “forma equivalente deforma todas as percepções” (MM 199), ampliando o abismo entre o sujeito e o objeto, entre o interior e o exterior, “a arte restringe o fosso entre o sujeito e o objeto” (TE 290).

Ao reproduzir uma realidade aparente, falsa, a “propaganda a favor do mundo, mediante a sua duplicação” (P 25), logra as massas com uma conciliação sem tensão entre o existente e o vir a ser, entre o sujeito e o objeto, levando-as a condescender com a organização social heterônoma, reproduzindo-a. Ao produzir a indistinção entre os polos, o

---

<sup>120</sup> MAAR, W. L. A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural. In: Revista Olhar, ano 2, nº 3, junho/2000, p. 7.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 17.

estilo da indústria cultural torna tudo idêntico, sempre-idêntico; como os ciclos naturais, a sociedade, também, é sempre a mesma. Mas “a semelhança perfeita é a diferença absoluta” (DE 136) e, nesse sentido, a duplicação do mundo, o pseudorealismo, é “a mentira provocadora, que não pretende ser acreditada, mas que pede silêncio” (P 25). Elemento do Esclarecimento no processo de dominação da natureza, o naturalismo domesticado e seu correlato, o pseudorealismo, no capitalismo tardio, são produzidos com os recursos da própria ciência, uma vez que a racionalidade da técnica hoje é a própria racionalidade da dominação. “Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (DE 114). A rotina travestida de natureza, a alienação e a compulsão favorecem a identificação “automática” com o mundo como aparência para, ao mesmo tempo, evitar o estranhamento do mundo, a reflexão e a crítica, pois

as produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais também mercadorias, mas o são integralmente. Esse deslocamento é tão grande que suscita fenômenos inteiramente novos. Afinal, a indústria cultural não é mais obrigada a visar por toda parte aos interesses de lucro dos quais partiu. Esses objetivaram-se na ideologia da indústria cultural e às vezes se emanciparam da coação de vender as mercadorias culturais que, de qualquer maneira, devem ser absorvidas. A indústria cultural se transforma em *public relations*, a saber, a fabricação de um simples assentimento, sem relação com os produtores ou objetos de venda particulares. Vai-se procurar o cliente para lhe vender um consentimento total e não crítico, faz-se reclame para o mundo, assim como cada produto da indústria cultural é seu próprio reclame. (IC 93-94)

Entre os fenômenos inteiramente novos suscitados por um deslocamento tão grande como esse provocado pelo estilo da indústria cultural que reduz as produções do espírito integralmente a mercadorias, está outro deslocamento, o do discurso ideológico como interpretação da realidade para a imagem ideológica como reprodução do mundo como tal, para a qual foi decisiva a utilização dos meios tecnológicos para a confecção de produtos culturais. A reprodutibilidade técnica desses meios permite uma espécie de reconstrução do mundo na perfeição da fotografia e dos sons, ao mesmo tempo em que, com isso, é fabricado o assentimento das massas com a “*message*” inculcada juntamente com os poderosos efeitos sensíveis, que a união de imagem e sons provoca nas emoções e sentimentos. Como indicamos anteriormente na referência ao esquematismo kantiano, só há

a representação, não o entendimento, porque “o que se vê e ouve é o que de fato existe”<sup>122</sup>. É o que Adorno e Horkheimer chamam de prova fotológica avassaladora pela qual a indústria cultural demonstra a divindade do real, repetindo-o cinicamente (CF DE 138).

Se na produção artística “o estilo impregna a obra de arte de algo semelhante ao espírito objetivo; fez mesmo sobressair os momentos de especificação e exigiu-os para a sua própria realização” (TE 233), na produção da indústria cultural, ao contrário, o espírito objetivo que o estilo impregna no produto cultural é a voz de comando do senhor (Cf. IC 93), que faz sobressair, não “os momentos de especificação”, mas a indistinção entre o específico e o geral, ao reduzir a tensão entre a obra produzida e a vida cotidiana por meio da técnica aperfeiçoada. “A tradução estereotipada de tudo, até mesmo do que ainda não foi pensado, no esquema da reprodutibilidade mecânica supera em rigor e valor todo verdadeiro estilo (...)” (DE 120). Nesse sentido, ao eliminar a tensão entre os polos, elimina também o “conteúdo de verdade”, cuja presença na obra de arte serve à “reprodução ampliada do espírito”, enquanto sua ausência no produto cultural, serve à “reprodução simples do espírito”<sup>123</sup>. Um exemplo da intenção de reproduzir minimamente o espírito é a afirmação “dos produtores cínicos [*de Hollywood – AC*] que seus filmes devem dar conta do nível intelectual de uma criança de onze anos. Fazendo isso, eles se sentem sempre mais incitados a fazer de um adulto uma criança de onze anos” (IC 98). Por isso, o jargão, a linguagem corrompida pelo estilo da indústria cultural marca tudo o que é estendido ao público, para ser aprovado no primeiro olhar. A mesma rotina de sempre como as regularidades da natureza, os mesmos gestos, comportamentos e palavras, modelos culturais que se tornam hábitos espontâneos, naturais, tão semelhantes nas telas e na realidade;

eis aí o ideal do natural neste ramo. Ele se impõe tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a obra produzida e a vida quotidiana O paradoxo da rotina travestida de

---

<sup>122</sup> DUARTE, R. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 63.

<sup>123</sup> Esse tema será explorado no capítulo VI, seção 2, por isso nos restringimos aqui apenas à citação.

natureza pode ser notado em todas as manifestações da indústria cultural, e em muitas ele é tangível. (...) A compulsão do idioma tecnicamente condicionado, que os astros e os diretores têm que produzir como algo de natural para que o povo possa transformá-lo em seu idioma, tem a ver com nuances tão finas que elas quase alcançam a sutileza dos meios de uma obra de vanguarda, graças à qual esta, ao contrário daquelas, serve à verdade. A capacidade rara de satisfazer minuciosamente as exigências do idioma da naturalidade em todos os setores da indústria cultural torna-se o padrão de competência. (DE 120-121)

Referindo-se à televisão, um projeto ainda em desenvolvimento à época da redação do livro *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer antecipam muito do que é hoje corrente, ao perceberem que os meios técnicos tendem a uma uniformização. Isso lhes permitiu compreender que a televisão não só realizaria a síntese do rádio e do cinema como, também, suplantaria tudo o que era conhecido como meio de reprodução e divulgação de palavras, imagens e sons. Tanto no que se refere à capacidade de tudo isso reunir num só *medium*, quanto ao que se refere à ampliação extraordinária do poder de controle e domínio dos homens, devido à intensidade das repetições e ao impacto dos sons harmonizados com imagens cada vez mais perfeitas, com que se poderia apresentar a realidade duplicada, i.e., o pseudorealismo, para todos, o tempo todo, até mesmo na intimidade doméstica, domesticada como a natureza.

As formas do processo de produção repetem-se de um modo geral na vida privada ou nos domínios do trabalho que escapam àquelas formas. A vida como um todo deve parecer uma profissão, devendo dissimular através dessa semelhança o que ainda não está imediatamente consagrado ao lucro. (MM 121-122)

A extensão dessas formas do processo de produção a todos os âmbitos da existência acaba por produzir a já referida “subsunção real da sociedade ao capital, procurando recriar as condições da acumulação inclusive no plano da subjetividade”<sup>124</sup>. Na citação abaixo, Adorno e Horkheimer expõem de forma concisa esse processo ainda em gestação à época de sua redação.

Os próprios meios técnicos tendem cada vez mais a se uniformizar. A televisão visa uma síntese do rádio e do cinema, que é retardada enquanto os interessados não se põem de acordo, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da indústria cultural pode vir a triunfar abertamente já amanhã – numa realização escarvinha do sonho wagneriano da obra de arte total. A harmonização das palavras, da imagem e da música logra um êxito ainda mais perfeito do que no *Tristão*, porque os elementos sensíveis – que registram sem protestos, todos eles, a superfície da realidade social – são em princípio produzidos

---

<sup>124</sup> MAAR, W. L. A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural. In: Revista Olhar, ano 2, nº 3, Junho/2000, p. 7.

pelo mesmo processo técnico e exprimem sua unidade como seu verdadeiro conteúdo. Esse processo de elaboração integra todos os elementos da produção, desde a concepção do romance (que já tinha um olho voltado para o cinema) até o último efeito sonoro. Ele é o triunfo do capital investido. (DE 116-117)

Numa referência ao detalhe e à função que esse desempenhava na obra de arte com sua emancipação e rebeldia contra a organização – o que permitia a obra ser veículo da Ideia –, Adorno e Horkheimer mostram como a indústria cultural, ao contrário, submete o detalhe, os efeitos,

à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte. O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles; assim como na carreira de um homem de sucesso, tudo deve servir de ilustração e prova, ao passo que ela própria nada mais é do que a soma desses acontecimentos idiotas. A chamada Ideia abrangente é um classificador que serve para estabelecer ordem, mas não conexão. O todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação. Sua harmonia garantida de antemão é um escárnio da harmonia conquistada pela grande obra de arte burguesa. (DE 118)

Sobre isso, no aforismo “Intenção e cópia” (MM 124-125), Adorno argumenta que, se a reprodução da realidade pelo filme seguisse as exigências de Zola<sup>125</sup> de representar cegamente a vida cotidiana, seu resultado seria desarticulado, estranho aos hábitos visuais do público. Mas que, se orientada por intenções objetivas e comerciais, selecionar palavras e gestos (detalhes) dando-lhes um significado predeterminado, então essas palavras e gestos já legitimam “o mundo como sendo, ele próprio, igualmente dotado de sentido antes que o primeiro embuste planejado, a primeira distorção propriamente dita seja cometida. Ninguém fala assim, ninguém se move assim, enquanto o cinema procura sempre fazer crer que assim fariam todos” (MM 125). Portanto, a duplicação da realidade, a fidelidade literal da cópia já tem, *a priori*, na palavra – que não soa tão natural quanto ela – que dá o significado do todo e imprime no ouvinte o caráter de quem fala, a sua justificação e a armadilha conformista. De forma que, o pseudorealismo, o estilo da Indústria cultural, “vê-se imposto pelo princípio estilístico do próprio naturalismo”<sup>126</sup> (MM 124). É nesse sentido que Adorno e Horkheimer dizem que a indústria cultural filtra o mundo inteiro, porque “reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana tornou-se a norma da

---

<sup>125</sup> Como essa questão será explorada mais detidamente no capítulo III, e retomada na seção 2, do capítulo VI, restringimo-nos aqui apenas à menção.

<sup>126</sup> Sobre esse tema ver o excurso e o capítulo III.

produção” (DE 118). Quanto mais aprimoradas e sofisticadas se tornam as tecnologias de reprodução de imagens e sons<sup>127</sup>, mais capazes são de obter a ilusão de que não há ruptura entre o mundo exterior e o mundo que aparece no filme. “Quanto mais refinada a maquinaria, tanto mais pobres as operações da faculdade de imaginação (...)”<sup>128</sup>, mas, mais primoroso e convincente é o “realismo” do pseudorealismo. O distanciamento do espectador da obra, necessário para a contemplação e o julgamento, desaparece com a indistinção entre a vida e o filme. Algo semelhante ao sonho em que

o ingresso nesse estado estranho, no qual o indivíduo se vê abandonado sem nenhum distanciamento às sensações e impressões por ele fabricadas [*no filme, fabricadas pela indústria cultural – AC*], está sujeito a uma condição: o ego controlador, que regula o estado interior da alma e o seu comércio com o mundo exterior, deve ser reduzido até a borda da disfunção. (...) E é *reservatio mentalis*, esse resíduo de distância consciente que é atacado pelos novos meios de comunicação<sup>129</sup>.

Submetendo o espectador à sua constituição objetiva, o filme adentra-o exigindo, não o entendimento, mas a observação atenta das sequências rápidas dos estímulos que inundam sua mente se não quiser perdê-los. “A rua como um prolongamento do filme” (DE 118), é percebida, literalmente, no trânsito das grandes cidades onde veículos, imagens, pessoas, anúncios e objetos passam rapidamente num fluxo sem fim, exigindo nossa atenção, muito mais do que o nosso entendimento, se quisermos sobreviver naquele caos; sendo também inculcado aí o esforço da atenção em detrimento do pensamento. “A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas” (DE 119). A própria vivência no mundo contemporâneo é um ritual de adequação aos esquemas da produção, apresentada como um processo natural inerente à autoconservação, ocultando o fato de que “a adequação sempre foi também submissão às metas de dominação, e, nessa medida, sua

---

<sup>127</sup> Sobre esta questão, é facilmente constatável nos anúncios publicitários a preponderância absoluta dos produtos que são apresentados como as mais novas inovações tecnológicas para a melhor definição de sons e imagens. Concorrem entre si na disputa pelos consumidores oferecendo reproduções perfeitas de tudo o que existe, ao mesmo tempo em que tornam obsoletos não só os modelos anteriores, como também a empiria, porque o que é verdadeiro é o que se ouve e se vê nas telas dos cinemas, das TVs, dos computadores, dos celulares, dos DVDs, em todas as mídias existentes no mercado. Ocorre nessa inovação constante, frenética, aquilo que Marcuse chamou de “obsolescência programada”.

<sup>128</sup> TÜRCKE, Christoph. Prazeres preliminares – virtualidade-expropriação. Indústria cultural hoje. In: DUARTE, R & FIGUEIREDO, V. (Org.). As luzes da Arte. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 72-73.

<sup>129</sup> Ibidem, p. 57-58.

própria contradição” (DN 129).

O mundo interior se constitui a partir das mediações que o indivíduo consegue fazer com o mundo exterior: ou ele é sujeito e desenvolve sua autonomia fazendo essa mediação criticamente, ou se acomoda na relação heteronômica, orientando-se pelos esquemas da produção – aqui, introjetando o estilo pseudorrealista da indústria cultural –, não mediando, e o exterior é, sempre, o que se ouve e o que se vê. O pensamento (a mediação) é dispensado porque o sentido já está dado na percepção sensível. Segundo Horkheimer, as condições subjetivas da percepção humana se modificam historicamente no contexto onde ocorrem, percebendo objetos diferentes e os mesmos objetos de modo diferente, porque

os homens não são apenas um resultado da história em sua indumentária e apresentação, em sua figura e seu modo de sentir, mas também a maneira como veem e ouvem é inseparável do processo de vida social tal como este se desenvolveu através dos séculos. Os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo. Nem um nem outro são meramente naturais, mas enformados pela atividade humana, sendo que o indivíduo se autopercebe, no momento da percepção, como perceptivo e passivo<sup>130</sup>.

Aproveitando-se desse fato, a indústria cultural, com a intenção de administrar e controlar a subjetividade humana, entrou como um terceiro fator a pré-formar os fatos que os sentidos nos oferecem, subsumindo os dois primeiros ao seu estilo e regredindo a capacidade de juízo das massas a um ponto tal que impede o percebedor de estar presente no processo da percepção (Cf. DE 188). Apesar de que “o imitar é congênito no homem (...), e os homens se comprazem no imitado”<sup>131</sup>, e de que “em certo sentido, perceber é projetar” (DE 175), porque a projeção automatizou-se como um reflexo nos homens, permitindo a esses constituir seu mundo objetivo como um produto daquilo que Kant chamou de “arte oculta nas profundezas da alma humana”<sup>132</sup>, o que está em questão aqui é que o que era espontâneo e necessário aos homens foi transmutado pelo esquematismo da produção de uma forma tal que a rotina naturalizada se tornou a sua “segunda natureza”. O estilo da

---

<sup>130</sup> HORKHEIMER, M. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: Textos Escolhidos. Col. Os Pensadores, vol. XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 133.

<sup>131</sup> ARISTÓTELES. Poética 1448b 4.

<sup>132</sup> Cf. KANT, I. Crítica da Razão Pura. Tradução de Valerio Rohden e Udo Balduur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 146. Ver também a seção 1 do capítulo II, na qual abordamos essa questão.

indústria cultural, o pseudorealismo, ao contrário do estilo autêntico, ao se ater simplesmente à semelhança com o real, ao sucedâneo da identidade – como uma obra medíocre que imita outras –, aponta para o fato de que “a indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social” (DE 123).

Estamos agora em condições de passar à terceira seção, na qual trataremos da questão da cultura no capitalismo tardio como uma forma de adestramento e da diversão como uma forma de disciplina. Um pouco das duas coisas já transpareceu no que até aqui escrevemos, e o que vamos escrever é um complemento ao que já foi dito, tentando chamar a atenção para a função instrumental da cultura e da diversão no “mundo administrado”.

### **3- Cultura como adestramento, diversão como disciplina**

“A cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema” (DE 113). Com essa afirmação categórica, Adorno e Horkheimer, já nas primeiras linhas da seção “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, introduzem a questão do papel de adestramento da cultura e da função disciplinadora da diversão, de acordo com o que já está sugerido no título sobre o caráter de montagem da indústria cultural, de fabricação sintética e dirigida (Cf. DE 153) de cultura que agrega a suas mercadorias, transformando-as em produtos culturais, e do caráter de logro que reveste toda a sua relação com as massas que ilude ao adestrá-las para a forma dominante da consciência atual, i.e., a semiformação (Cf. TS 388-389), e para o desempenho do papel de meios que se tornaram, enquanto vende coisas e entretenimento como esclarecimento. Ao conferir um ar de semelhança a tudo, essa cultura produzida industrialmente, não está só reduzindo a pluralidade, a diversidade do existente a uma fórmula que a substitui pelo pseudorealismo, por um estilo que padroniza, que transforma

em clichês fungíveis toda a aparência sensível. Ao mesmo tempo, está impondo um esquema de percepção do mundo de uma forma tal que os sentidos são adestrados nessa repetição infinda a só captar as mesmas coisas e a subjetividade expropriada por esse esquema é esvaziada por meio da inundação do que é “sempre-idêntico”. É preciso perceber aqui certa ampliação da dominação na forma como ocorreu historicamente. A dominação dos homens pelos homens, que teve início com a dominação da natureza, originariamente era uma forma de controlar a produção e a expropriação do fruto do trabalho. Isso se deu em contextos agrários ou de economia mercantil rudimentar, onde foi possível uma arte popular porque, apesar de toda brutalidade e violência que caracterizaram as relações entre senhores e escravos e outras similares, essas relações foram “sob uma forma imediata, não objetivada de todo” (MM 179). As diferenças de classe marcam essas sociedades e também a sociedade industrial tardia; contudo “seus integrantes ainda não são prisioneiros da estrutura total, que reduz os sujeitos individuais a meros fatores de modo a reuni-los, impotentes e isolados, em um coletivo” (MM 179). No capitalismo tardio, com a ampliação das conquistas da civilização a um número cada vez maior de pessoas, a violência e a ameaça do inferno não são mais suficientes para garantir a dominação, tornou-se necessário expropriar determinadas conquistas culturais, “as que denominamos metaforicamente ‘olho interior’ e ‘escuta interior’, pois a faculdade de imaginação, exposta ao fogo cerrado audiovisual, perde a capacidade de absorver os estímulos que a inundam e transformá-los em fermentos da experiência própria”<sup>133</sup>. Com isso a dominação se aperfeiçoa, pois desvenda o segredo do mecanismo secreto da “arte oculta nas profundezas da alma humana”<sup>134</sup> (Cf. DE 117) para administrá-lo e conquistar o sujeito para que esse dê seu assentimento à sua sujeição. Nesse “fogo cerrado audiovisual”, inclui-se a diversão que

---

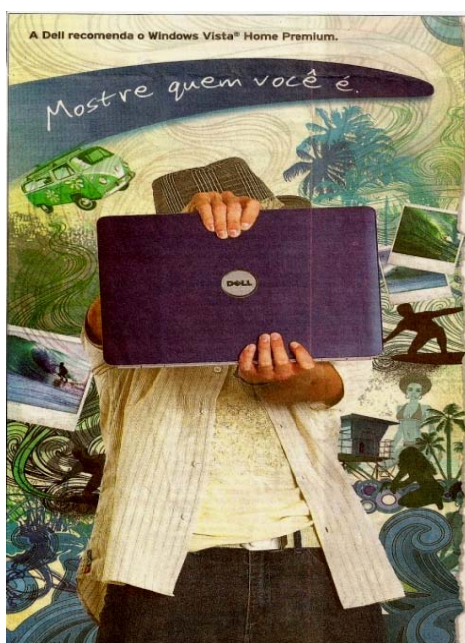
<sup>133</sup> TÜRCKE, Christoph. Prazeres preliminares – virtualidade-expropriação. Indústria cultural hoje. In: DUARTE, R & FIGUEIREDO, V. (Org.). As luzes da Arte. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 73.

<sup>134</sup> KANT, I. Crítica da Razão Pura. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.146.

reforça o adestramento pela disciplina a que submete as massas, fazendo do entretenimento o prolongamento do trabalho, repetindo o esquema de identificação e adesão incondicional e impedindo que os estímulos possam se transformar em fermentos da própria experiência. Na referência ao sistema está implícita a ideia de um todo articulado, em que “cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto” (DE 113). Isso aponta para o fato de que a indústria cultural assume esse papel de todo articulado, capaz de produzir a nova forma de cultura, de consciência, integrando as massas num mesmo universo duplicado e igual para todos, como também, disciplinando-as para uma vida tão idêntica a quase todas outras, e que se assemelham às mercadorias também idênticas que consomem junto às mesmas imagens a que estão associadas. “Nessa prisão ao ar livre em que o mundo está se transformando, já nem importa mais o que depende de quê, pois tudo se tornou uno. Todos os fenômenos enrijecem-se em insígnias da dominação absoluta do que existe (P 25).

Tamanho é o poder da indústria cultural de produzir, administrar e controlar a sociedade que, mesmo quando era fraca e dependente, se comparada com os setores mais poderosos da indústria – aço, petróleo, eletricidade, química –, tudo já estava “tão estreitamente justaposto que a concentração do espírito atinge um volume tal que lhe permite passar por cima da linha de demarcação entre as diferentes firmas e setores técnicos. A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política” (DE 116). A necessidade de classificação e organização inerente à administração e controle leva a distinções enfáticas entre filmes por categorias hierárquicas, como também a publicação de histórias em revistas com diferentes preços, que não têm nada a ver com o conteúdo, com a expressão estética propriamente dita, mas com a possibilidade de computação estatística dos consumidores. Para esses, classificados de acordo com as possibilidades que seus rendimentos lhes permitem, algo está previsto, e a difusão de distinções entre os produtos é parte do logro, pois é uma forma de açambarcar a todos os consumidores e, ao mesmo

tempo, transformá-los em mero material estatístico, quantificando-os completamente a partir da hierarquia de qualidades fornecida. Os tipos humanos com seus modelos de comportamento são padronizados nos produtos culturais e oferecidos no mercado como mercadoria. As imagens abaixo, de uma campanha publicitária da DELL, veiculada no jornal *Estado de Minas*, em setembro/outubro de 2008, ilustram essa passagem com perfeição.



Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*<sup>135</sup>, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. (DE 116)

Em todo esse processo se evidencia a já referida expropriação dos esquemas do entendimento, o sujeito enfraquecido e reduzido a consumidor ávido das mensagens que o inundam, deixando que essas o orientem sem objeções, com dificuldade de refletir criticamente sobre elas, não tendo “nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção” (DE 117). O logro dos produtos aparentemente diferenciados, em uma sociedade irracional apesar de toda racionalização, aparece como o sábio desígnio das agências do capital que, com isso, ocultam o fato de que “o

---

<sup>135</sup> Nível.

esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa” (DE 116). Mas não só isso, uniformizando os meios de propagar as mensagens, i.e., comandos – como na já referida síntese que a televisão faz do rádio e do cinema –, criando a possibilidade técnica para as pervertidas obras de arte total (*Gesamtkunstwerken*) com a intenção de envolver totalmente o espectador e ou o ouvinte<sup>136</sup>, a indústria cultural produz o “contexto geral de ofuscamento” (*Verblendungszusammenhang*)<sup>137</sup>: “A rede total de conexões da indústria cultural, que nada deixa de fora, é o mesmo que a ofuscação social total” (MM 180).

Com relação a isso, numa referência às massas terem na condição de clientes alguma influência sobre o cinema, i.e., indústria cultural, Adorno alude que essa permanece abstrata e está “inserida na desproporção entre poder concentrado e impotência dispersa” (MM 179), o que nos remete a uma passagem da *Dialética do Esclarecimento* em que, após ser demonstrada a positividade da obra de arte total para o triunfo do capital investido, é definida a função adestradora e disciplinadora do cinema, “*medium* drástico da indústria cultural” (MM 178), nas mensagens e modelos culturais que, absorvidos na diversão, conseguem “transformar os sujeitos, de uma forma tão indiferenciada, em funções sociais, que as vítimas, não se lembrando mais de nenhum conflito, comprazem-se com sua própria desumanização como algo humano, uma felicidade aconchegante” (MM 180). A cultura, em vez de contribuir para a excelência formativa dos sujeitos, ao contrário, pelo processo de semiformação, reduz o potencial dos sujeitos e os adentra de uma forma tão radical que

---

<sup>136</sup> Cf. DUARTE, R. Cognição, crítica e utopia: elementos estéticos da Dialética do esclarecimento. In: DUARTE, R. & FIGUEIREDO, V. (Orgs.). As luzes da arte. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 36.

<sup>137</sup> Optamos aqui pela tradução de Maria Helena Ruschel do texto de Adorno “Palavras e Sinais: modelos críticos 2” (Petrópolis, RJ: Vozes, 1995), que expressa mais claramente o sentido que aqui tentamos realçar, como se pode constatar no glossário da referida tradução (p. 243), em que ela justifica a sua escolha: “Optamos pela expressão contexto geral de ofuscamento, porque o termo ofuscar tem um sentido tanto de ocultar/encobrir, quanto de toldar/turvar (a vista, mas também a razão) e ainda o de deslumbrar – remete diretamente a encantamento, à ideia que perpassa toda obra de Adorno, a de que a humanidade está sob o encantamento ou feitiço do esclarecimento, o que faz com que permaneça subjugada e não senhora de si; assim o termo escolhido aproxima-se da multivocidade da palavra alemã *Verblendung*, a qual significa: cegueira, deslumbramento, desvairamento, obcecação e revestimento”.

esses confundem as funções sociais para as quais são disciplinados com sua humanidade, e se comprazem com isso. Por isso, a indústria cultural pode

gravar sua onipotência no coração dos esbulhados que se tornaram candidatos a *jobs* como a onipotência de seu senhor, eis aí o que constitui o sentido de todos os filmes, não importa o *plot* escolhido em cada caso pela direção. (DE 117)

Os detalhes tornados fungíveis, clichês que aparecem em todas as obras, ora num lugar, ora noutro, de acordo com sua finalidade no esquema, adestram as percepções dos espectadores a perceberem sempre as mesmas coisas, i.e., a mesma realidade, os mesmos valores e modelos de conduta; produzindo a exclusão do “não-idêntico” pela afirmação unicamente da identidade, do que é “sempre-idêntico”, nas mensagens repetidas permanentemente, insistentemente. O efeito é tão avassalador, a interiorização é tão profunda, que ela se constitui em algo como que uma “segunda natureza” dos homens.

Os processos naturais recorrentes e a repetitividade técnica não se distinguem mais, parecem uma única coisa a impor o que se repete como o padrão do que é salutar (Cf. DE 139), e a falsa totalidade (Cf. MM 42) configura o mundo e a existência. Com relação a isso, são muito exploradas as recorrentes tendências conservadoras observadas nas massas que se deve geralmente à sua instável localização na estrutura social<sup>138</sup>, o que reforça o logro do mito do sucesso, fazendo com que as massas acreditem mais nele do que os bem-sucedidos. Elas não só têm o desejo desses últimos como perseveram na ideologia que as escraviza com amor funesto pelo mal que a elas se faz, chegando mesmo a se antecipar à astúcia da indústria cultural (Cf. DE 125). A repetição dá o modelo.

A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco. (...) Pois só a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte. (DE 126)

A percepção de todos os processos como repetição fica tão automatizada na consciência que os espectadores, desde o início do filme, já sabem como ele termina, anseiam por isso, e ficam gratificados por serem capazes de adivinhar o desenvolvimento do tema musical

---

<sup>138</sup> Cf. DUARTE, Rodrigo. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 58.

desde as primeiras notas, sem se dar conta de que tudo isso é possível devido ao treinamento intensivo a que são submetidos na rotina do trabalho que se estende ao lazer na forma da diversão que os disciplina para voltar para o trabalho.

O filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. (...) Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. (...) Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo. (DE 119)

Há aqui uma intenção de garantir e manter a reprodução simples do espírito ao mesmo tempo em que é impedida a reprodução ampliada do espírito<sup>139</sup>, pois todos os setores da produção espiritual atuam em conformidade com o único objetivo de ocupar os sentidos dos homens da saída do trabalho no fim do dia ao seu retorno ao trabalho no dia seguinte, disciplinando-os com a marca do que devem voltar a fazer todos os dias, sempre de acordo com os esquemas da produção (Cf. DE 123). Eles inundam a consciência das massas com suas mensagens exatamente quando elas buscam o escape da rotina do trabalho, fazendo com que o escape tão esquematicamente igual à produção seja a preparação para voltar à rotina de trabalho e a indução ao conformismo que impede a resistência à reificação.

Nada mais prático do que a evasão, nada mais intimamente esposado pela empresa: somos levados para bem longe apenas para, à distância, nos fazerem entrar na consciência, as leis de um modo de vida empirista, sem que desvios empíricos nos perturbem. A *escape* está carregada de *message*. E tal é também a cara da *message*, o contrário, que pretende fugir da fuga. Ela reifica a resistência contra a reificação. (MM 177)

Com relação ao conceito de estilo, Adorno e Horkheimer chamam a atenção para o fato de a indústria cultural ser uma sobrevivência do capitalismo liberal inserida no capitalismo monopolista. Ela seria o mais inflexível de todos os estilos e meta do liberalismo que é censurado pela falta de estilo.

Não somente suas categorias e conteúdos são provenientes da esfera liberal, tanto do naturalismo domesticado quanto da opereta e da revista: as modernas companhias culturais são o lugar econômico onde ainda sobrevive, juntamente com os correspondentes tipos de empresários, uma parte da esfera de circulação já em processo de desagregação. (DE 123)

A ironia desse fato, de a indústria cultural necessitar economicamente da dinâmica instável

---

<sup>139</sup> Tema que trataremos na seção 2 do capítulo VI.

entre a oferta e a procura, da ideia de livre concorrência numa sociedade de mercado, quando a livre concorrência no mercado é mais uma ideologia no capitalismo monopolista do que uma realidade, expressa muito do caráter ideológico da questão: a manipulação das aparências para o controle das consciências. Pois, se “a formação nada mais é do que a cultura tomada pelo lado de sua apropriação subjetiva” (TS 389), e a cultura apropriada subjetivamente sendo a que foi reduzida à mercadoria, objeto de monopólio, então a análise de Tocqueville estava certa. “Sob o monopólio privado da cultura ‘a tirania deixa o corpo livre e vai direto à alma’<sup>140</sup>” (DE 125). A cultura mercantilizada dá espírito mercantil à consciência das massas, inculca na consciência o valor de troca, subsumindo-a ao capital.

A vida, modelada até suas últimas ramificações pelo princípio da equivalência, se esgota na reprodução de si mesma, na reiteração do sistema, e suas exigências se descarregam sobre os indivíduos tão dura e despoticamente, que cada um deles não pode se manter firme contra elas como condutor de sua própria vida, nem incorporá-las como algo específico da condição humana. (TS 400)

Dessa forma, essa cultura realiza seu duplo caráter: remete à sociedade duplicada de acordo com o estilo da indústria cultural e intermedeia essa e a semiformação (Cf. TS 389). Assim essa cultura consegue a identificação conformista e a adesão incondicional à organização social heterônoma, que chega a se manifestar como uma forma de resignação, de masoquismo, que se revela na disposição das massas de consumir compulsivamente tudo aquilo que acreditam escolher e de que julgam necessitar, mas que não passam de porcarias ratificadas com refinada astúcia como aquilo que elas demandam, inaugurando a harmonia total (Cf. DE 125) e a lucratividade do sistema. Nesse processo, as massas são adestradas, elas são semiformadas. O espírito é “conquistado pelo caráter de fetiche da mercadoria”.

Mas

“a semiformação não se confina meramente ao espírito, adultera também a vida sensorial. E coloca a questão psicodinâmica de como pode o sujeito resistir a uma racionalidade que, na verdade, é em si mesma irracional”. (TS 400)

Sobre essa questão de resistir ao paradoxo da racionalidade em si mesma irracional, há, no aforismo “*Reprodução Piper*” (MM 181-182), uma reflexão sobre essa dificuldade

---

<sup>140</sup> Cf. nota in: DE 252: TOCQUEVILLE, A. de. De la Démocratie en Amérique. Paris, 1864. Vol. II, p. 151.

mesmo para aqueles, como os intelectuais, que têm argumentos políticos para combater a ideologia burguesa. A questão já está colocada no título, a ideia de reprodução: refere-se às reproduções de quadros famosos editadas na Alemanha pela *Piper Verlag*, querendo aludir com isso à reprodução da sociedade pela indústria cultural; uma e outra são falsas, por mais perfeitas que sejam são apenas cópias, mimesis vazia de conteúdo e significação porque não são mais nem mesmo uma recriação da realidade como na literatura<sup>141</sup>, mas imitação pura, absoluta, reduzida a um estilo que revela sua submissão à hierarquia social (Cf. DE 123). E a sociedade reproduzida vela para que essa submissão seja também absoluta, pois

a sociedade é integral, antes mesmo de ser governada de um modo totalitário. Sua organização envolve mesmo aqueles que a combatem e impõe normas à sua consciência. Mesmo os intelectuais que têm à mão todos os argumentos políticos contra a ideologia burguesa sucumbem a um processo de estandardização, que – não obstante um conteúdo crassamente oposicionista –, pela disposição a também se acomodarem de sua parte, de tal maneira os aproxima do espírito predominante, que seu próprio ponto de vista se torna objetivamente cada vez mais contingente, dependendo apenas de frágeis preferências ou de sua avaliação de suas próprias chances. (MM 181)

Com essa reflexão, Adorno nos dá um vislumbre da dimensão profunda da hegemonia da sociedade e de seus mecanismos de administração e controle, dos quais ninguém escapa totalmente. O adestramento e a disciplina necessários ao desempenho das funções sociais são ministrados a todos e o resultado aparece no conformismo e na padronização que, para manter o “realismo” do pseudorealismo ao reproduzir a sociedade dividida em classes, apresenta as diferenças percebidas na experiência social por meio de diferentes modelos de estandardização associados às funções. “Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas” (DE 116). No exemplo dos intelectuais, Adorno demonstra como o que subjetivamente eles consideram radical obedece àquilo que no esquema está reservado para eles. Que até quando investem contra o *kitsch* oficial suas convicções estão orientadas por clichês que, de acordo com o padrão distinguido e difundido da função que exercem, são “clichês da ojeriza ao clichê” (MM 181). E termina o aforismo com a conclusão de que “a precondição subjetiva para a oposição, o juízo não

---

<sup>141</sup> Essa questão será abordada no excurso e nos capítulos III, IV e V.

enquadrado em normas, está em extinção (...). Basta Stalin pigarrear, e eles atiram Kafka e Van Gogh na lata de lixo” (MM 182). As verdadeiras produções do espírito, as que não se submeteram a juízos enquadrados em normas, tornaram-se objetos de decoração que servem para distinguir os enquadrados em esquemas normativos. Basta o esquema mudar, como na moda muda o que distingue o indivíduo estandardizado, i.e., a função padronizada (Cf. MM 180).

A indústria cultural alega guiar-se pelas necessidades dos consumidores quando, na verdade, todo seu poder está relacionado à identificação com a necessidade produzida (Cf. DE 128). Ela não se adapta às reações dos clientes, ela as produz ao fingir ser um deles, induzindo-os à imitação do modelo por ela criado que faz aparecer como algo já existente e aprovado. Adorno é muito claro sobre isso no aforismo “Serviço ao cliente”, no livro *Minima Moralia*.

Ela as inculca neles ao se comportar como se ela própria fosse um cliente. (...) A indústria cultural modela-se pela regressão mimética, pela manipulação de impulsos de imitação recalçados. Para isso ela se serve do método de antecipar a imitação dela mesma pelo espectador e de fazer aparecer como já subsistente o assentimento que ela pretende suscitar. Ela consegue fazê-lo tanto melhor quanto mais, em um sistema estabilizado, ela pode contar de fato com tal assentimento, precisando muito mais repeti-lo de maneira ritual do que, a rigor, produzi-lo. O que ela produz não é um estímulo, mas um modelo para maneiras de reagir a estímulos inexistentes. (MM 176)

Pela regressão mimética, a indústria cultural progressivamente torna a imitação um absoluto, ao mesmo tempo em que zela criteriosamente para que não haja nenhuma ligação lógica nos produtos que possa provocar esforço intelectual. Nos sinais colocados nos produtos, está o comando (Cf. DE 128), o “modelo para maneiras de reagir a estímulos inexistentes”. Segundo Adorno, a indústria cultural escolhe para os filmes o som “da bruxa que traz a refeição para a criança que ela pretende enfeitiçar ou devorar, murmurando com ar sinistro: ‘Sopinha boa, não é gostosa a sopinha? Ela vai te fazer bem, vai fazer bem’” (MM 176). Os objetos e corpos repetitivamente massacrados e despedaçados nos filmes cômicos e de terror expressam o que é feito com o pensamento que, nesse estado, pode assistir ao seu dilaceramento sem dele ter consciência e, ainda, divertir-se com isso: “a

quantidade da diversão organizada converte-se na qualidade da crueldade organizada” (DE 129), inculcando o desgaste contínuo e o esmagamento de toda resistência individual como a condição de vida na sociedade capitalista tardia. Assistindo à sova que o *Pato Donald* recebe nos *cartoons* e os miseráveis na vida real, os espectadores se acostumam com a que eles também recebem (Cf. DE 130) como se fosse algo comum, natural, portanto, inevitável, mas, sobretudo, uma vez que aparece como natural, não é vinculada à organização social heterônoma que assim permanece oculta, mas é quem de fato oprime. O logro é uma constante nas promessas da indústria cultural a tal ponto que os autores comparam o *show business* com o ritual de Tântalo e afirmam que: “maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio” (DE 130-131). E tudo isso nos leva à essência dessa cultura industrializada: a ameaça de castração. Um conceito psicanalítico fundamental para explicar a “liberdade de expressão” concedida aos cidadãos no capitalismo tardio, que tolera muito bem as críticas às suas instituições e até mesmo as difunde, porque, para Adorno e Horkheimer, essas críticas não chegam a tocar nos fundamentos da exploração, enquanto não se referem à ameaça de castração tacitamente percebida por todos<sup>142</sup>.

Contrariamente ao que se passa na era liberal, a cultura industrializada pode se permitir, tanto quanto a cultura nacional-popular (*völkisch*) no fascismo, a indignação com o capitalismo; o que ela não pode se permitir é a abdicação da ameaça de castração. Pois esta constitui a sua própria essência. (DE 132)

Essa ameaça que se confunde com a história do patriarcalismo está tão profundamente internalizada nos indivíduos que tem uma estreita relação com a função interditória e normativa<sup>143</sup> e, portanto, com a renúncia imposta às pessoas pela civilização. O que “cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar, de maneira inequívoca” (DE 132), mas para isso ela tem que prender o consumidor, não deixar que ele

---

<sup>142</sup> Cf. DUARTE, R. A. P.. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 60-61.

<sup>143</sup> Cf. LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. B. Vocabulário da psicanálise / Laplanche e Pontalis. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 73.

tenha sequer o pressentimento da resistência (CF. DE 132-133). Daí o caráter disciplinador da diversão ao não dar folga às pessoas, fazendo dos momentos não dedicados ao trabalho a preparação para o trabalho, reforçando a adestração para a função a que foram reduzidas. Importa lembrar que a diversão nem sempre teve essa função e que os autores não se posicionam contra a diversão em si, mas contra essa forma típica de diversão a que nos referimos. Antes de passarmos ao excuro e aos capítulos seguintes, sobre o naturalismo e o realismo no contexto específico da literatura, em que, ao contrário, houve uma séria e honesta busca da verdade, produzindo obras que se alinham entre os bens superiores, grandes realizações do espírito, cabe lembrar ainda que o logro, segundo Adorno e Horkheimer:

não está em que a indústria cultural proponha diversões, mas no fato de que ela estraga o prazer com o envolvimento de seu tino comercial nos clichês ideológicos da cultura em vias de se liquidar a si mesma. (...) A diversão se alinha ela própria entre os ideais, ela toma o lugar dos bens superiores, que ela expulsa inteiramente das massas, repetindo-os de uma maneira ainda mais estereotipada do que os reclames publicitários pagos por firmas privadas. (DE 134)

## Excursão

### O Naturalismo e o Realismo na Literatura

Esta seção não pretende ser um estudo do realismo e do naturalismo na literatura, mas apenas busca de referências da mimesis da realidade segundo o estilo realista e o estilo naturalista, para contrapô-las à mimesis da realidade pelo estilo da indústria cultural, o pseudorealismo. Não nos aprofundaremos na investigação dos dois estilos literários e de seus representantes, o que ultrapassaria em muito as possibilidades desta seção. Escolhemos como referência da literatura naturalista “*Germinal*” de Émile Zola, na França, e “*O Cortiço*” de Aluísio Azevedo, no Brasil. Como referência da literatura realista “*Madame Bovary*” de Gustave Flaubert, na França, e “*Quincas Borba*” de Machado de Assis, no Brasil. Para o Realismo na concepção marxista no período entre as duas guerras mundiais, o texto de que partimos é “*Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 -1940)*”<sup>144</sup>. As opções são bastante óbvias uma vez que não será uma investigação dos referidos estilos, mas apenas a busca de referências; para maior objetividade, partimos de autores e obras consagradas e reconhecidas como representantes significativas desses estilos. A escolha da França e do Brasil deve-se também a essa opção: a primeira, por sua enorme importância como o lugar onde esses estilos surgiram na sua forma contemporânea e atingiram altíssimo nível de elaboração, enquanto que o segundo, por ser o lugar de onde falamos, a nossa realidade imediata. Para o Realismo na concepção marxista a opção pela polêmica indicada deve-se ao fato de que esse tema não se restringiu à estética, à representação da realidade na literatura, mas foi pensado também como um modelo inserido numa perspectiva ideológica para uma revolução social então em curso.

Para Adorno, “a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social” (TE 289): é sob essa

---

<sup>144</sup> LUKÁCS, Georg et alli. Realismo, materialismo, utopia. Uma polêmica 1935 – 1940. Seleção, introdução e notas aos textos de João Barrento. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

perspectiva que abordaremos tanto o realismo como o naturalismo. Horkheimer e Adorno procuraram a origem do esclarecimento no mito, a primeira forma de conhecimento humano e, ali, na narrativa mítica, já se desenvolvia também a arte poética. Homero pesquisou os mitos do seu mundo para compor a sua obra e nela procurou representar a realidade o mais realisticamente possível para a sua época, quando a literatura ocidental estava surgindo. Segundo Auerbach,

o mais primordial deve residir no próprio impulso fundamental do estilo homérico: representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. O mesmo ocorre com os processos psicológicos: também deles nada deve ficar oculto ou inexpresso. Sem reservas, bem dispostos até nos momentos de paixão, as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo a que o leitor o saiba<sup>145</sup>.

No alvorecer da humanidade, a arte já é um meio de conhecimento da realidade que ela busca representar fielmente, mas não copiar perfeitamente como o faz o estilo da indústria cultural. A obra de arte tenta o desvelamento da realidade, estimulando o seu entendimento; a segunda, o encobrimento da realidade e o impedimento do esforço intelectual que poderia pelo menos vislumbrá-la. Nesse sentido, começam a se delinear diferenças profundas entre obra de arte e mercadoria cultural. Enquanto a mercadoria cultural é uma promessa de prazer que induz o consumo imediato e infundo como também a regressão do espírito, como vimos anteriormente, a obra homérica é uma grande produção do espírito que influencia o ocidente há praticamente três mil anos, nos mais diversos âmbitos do conhecimento. A reinterpretção do encontro entre Ulisses e as sereias, no canto XII da *Odisseia*, por Adorno e Horkheimer, é, segundo Merquior<sup>146</sup>, a mais bela passagem da *Dialética do Esclarecimento*. Livro que se tornou um marco da filosofia do século XX e que, segundo Adorno, tem um local privilegiado no conjunto da sua obra, devendo seus melhores escritos

---

<sup>145</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 4.

<sup>146</sup> MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 52.

posteriores ser vistos como desdobramento desse livro<sup>147</sup>.

O realismo e o naturalismo, como estilos literários com características próprias, como movimentos com suas concepções filosóficas e estéticas definidas num programa, são produtos do século XIX, surgindo na sua segunda metade e prolongando-se no século XX. Situam-se no contexto das profundas transformações que ocorrem na sociedade europeia nesse período, como as relacionadas à revolução francesa, à revolução industrial e ao extraordinário impacto no mundo e na existência das pessoas provocado pelo rápido desenvolvimento da ciência, alterando o espaço, os objetos, as percepções e as maneiras de viver, relacionar e pensar. As cidades crescem rapidamente se transformando em grandes concentrações humanas, a população mundial se multiplica aceleradamente, as formas de produção mudam e com elas a mão de obra (i.e., o proletariado); aumenta a divisão do trabalho, novas camadas sociais aparecem no contexto ampliado de antagonismos sociais e a linguagem também muda, amplia-se para nomear as novidades que surgem e marcam profundamente o novo cenário como a que se refere à nova configuração da maioria dos homens nesse mundo: massas. Essas massas são investigadas e depois representadas sob a perspectiva do naturalismo em *Germinal*, de Zola, e aparecem também em *O Cortiço*, de Azevedo. Mas o realismo também é o resultado de uma longa evolução da literatura ocidental no sentido da incorporação gradativa da realidade<sup>148</sup>, surgindo sempre que o espírito une-se à vida numa objetiva representação dessa<sup>149</sup>, enquanto o naturalismo “existe sempre que se reage contra a espiritualização excessiva, como em certas expressões do erotismo barroco ou na ficção naturalista do século XIX”<sup>150</sup>. Durante o século XIX, ocorrem diversas manifestações estéticas e literárias e é muito difícil delimitar com

---

<sup>147</sup> Cf. SELIGMANN-SILVA, M. Adorno. São Paulo: Publifolha, 2003 – (Folha Explica), p. 44-45.

<sup>148</sup> Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

<sup>149</sup> Cf. COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999, p. 4.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 4-5.

precisão suas fronteiras, sendo comum a interpenetração das tendências e mudanças na forma da representação no curso de sua evolução literária. O Romantismo ainda persiste e será prolongado pelo Simbolismo no processo de interiorização – de levar a literatura a penetrar a intimidade humana –, que vem se processando na literatura; e o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo, próximos entre si, mesmo que reagindo contra o Romantismo, dele recebem elementos e influências. Por outro lado, muito ligado ao Romantismo, o Simbolismo, na defesa do indivíduo contra a sociedade, opõe-se à objetividade realista e naturalista, valorizando a subjetividade. O mundo e as formas de vida se transformam radicalmente, numa intensidade e velocidade jamais vivenciadas por nenhum ser humano e a arte também muda nessa metamorfose sem fim que tenta conhecer e representar. É importante lembrar que é também nessa época que surgem as ciências humanas e sociais: a ciência amplia seu campo de investigação e o deslocamento é tão profundo que até o sujeito do conhecimento se transforma em objeto do conhecimento. Esse novo objeto do conhecimento para o qual a literatura já tinha voltado seu olhar desde Homero, passa a ser visto literariamente com espírito de observação e de rigor típico da ciência. A visão materialista é adotada e com ela a convicção de que a natureza é regida por leis mecânicas e universais, portanto pode ser conhecida e explicada. Essa mecanização da natureza estende-se ao trabalho e ao pensamento e suas consequências se fazem sentir na vida material e nas ciências. A literatura, que ajudou a divulgar a ciência sob a influência iluminista no combate à ignorância e às superstições, nesse momento recorre à ciência para aumentar a objetividade de seu olhar para a representação da realidade. A convergência da sociologia com a biologia, fez com que no estudo da sociedade essa fosse vista como um organismo (Organicismo) em evolução (Darwinismo), mas de uma forma determinista, natural, como estava em voga na época. Resumidamente,

esse foi, pois, o *zeitgeist*, o espírito da época, a concepção geral da vida que a dominou e lhe deu fisionomia espiritual típica: culto da ciência e do progresso, evolucionismo, liberalismo, iluminismo, determinismo, positivismo, contra-espiritualismo, naturalismo<sup>151</sup>.

Sob a influência desse espírito da época, o naturalismo deu forma literária a essas teorias, seu feito influenciado pelo cientificismo aparece nas obras de Zola e Azevedo. As obras de Flaubert e de Machado, apesar de não se conformarem a um padrão básico uma vez que ao realismo é impossível dar uma definição completa, pois esse é antes uma tendência, um estado de espírito que se manifesta quando o autor, encarando os fatos, deixa que a verdade dite a forma, subordinando os sonhos ao real<sup>152</sup>, participam

do mesmo espírito de precisão e objetividade científica, de exatidão na descrição, de apelo à minúcia, de culto do fato, de rigor e economia de linguagem, de amor à forma, e só distingue o Realismo do Naturalismo o aparato cientificista deste último, sua união à biologia e ao determinismo da herança e do ambiente<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>152</sup> Cf. Ibidem, p. 9-10.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 8-9.

### Capítulo III

#### O Naturalismo na obra de Émile Zola e Aluísio Azevedo

##### 1- O Naturalismo na literatura

Antes de avançarmos na busca de referências da mimesis da realidade nas obras naturalistas indicadas, vejamos primeiro a definição do termo por sua enorme relevância para o estilo em questão e, também, como referência para a distinção entre o naturalismo, que aqui se investiga, e o pseudorealismo abordado na seção dois do segundo capítulo.

A palavra naturalismo é formada de natural + ismo, e significa, em filosofia, a doutrina para a qual na realidade nada tem um significado supernatural, e, portanto, as leis científicas, e não as concepções teológicas da natureza, é que possuem explicações válidas; em literatura, é a teoria de que a arte deve conformar-se com a natureza, utilizando-se dos métodos científicos de observação e experimentação no tratamento dos fatos e das personagens.<sup>154</sup>

Nessa definição encontramos uma diferença importante em relação ao realismo na literatura: a utilização de "métodos científicos de observação e experimentação no tratamento dos fatos e das personagens", que também distingue a mimesis da realidade produzida pelo naturalismo e a mimesis da realidade produzida pelo estilo da indústria cultural. No naturalismo há uma preocupação semelhante à preocupação científica de investigar a natureza para conhecer as leis que regem seus fenômenos, de acordo com a formulação positivista de Comte de "conhecer para prever, prever para controlar", pois o escritor naturalista (e aqui o modelo é Zola) tem uma preocupação de, com seu trabalho, contribuir para o aperfeiçoamento positivo da sociedade, para a sua organização racional, até mesmo com uma preocupação socialista. Concebendo a sociedade como um organismo vivo, sob a profunda influência das ciências da natureza, especialmente a biologia, pretendem conhecer a patologia social (anomia, segundo Durkheim) e denunciá-la, para que possa ser tratada. Essa característica da preocupação naturalista a faz inconfundível. Posterior ao realismo, nele se inspira, mas o ultrapassa com essa preocupação e entusiasmo

---

<sup>154</sup> Ibidem, p. 11.

cientificista que aparece nos textos como um relatório, como se o escritor estivesse fazendo uma experiência<sup>155</sup>, como se ele estivesse defendendo uma tese,<sup>156</sup> tendo como referencial a visão predominante na ciência da época: o positivismo, o determinismo, o cientificismo. A busca da exatidão na descrição pelos escritores naturalistas leva-os a fundamentar as observações criteriosas com as leituras de tratados de Ciências Naturais, de Fisiologia, de Medicina. Os trabalhos de Darwin e de Claude Bernard atraem esses literatos, influenciando-os, como também a crítica do filósofo, historiador e ensaísta Hippolyte Taine, com sua mentalidade positivista, e a sua “teoria dos três fatores – raça, meio e momento – em que ele se baseia para tentar explicar cientificamente o fenômeno artístico literário”<sup>157</sup>. Por outro lado, como já abordamos anteriormente, o estilo da indústria cultural utiliza-se da tecnologia mais avançada produzida pela ciência como meio para a “mistificação das massas”, pois sua preocupação não está ligada ao desenvolvimento de um conhecimento que possa contribuir para a compreensão do real e para a emancipação dos homens como foi a preocupação de Zola. A organização racional da sociedade aqui é de acordo com a razão instrumental, a priorização dos meios em detrimento de fins, a instrumentalização de homens reduzidos a funções na organização social heterônoma que os escraviza, “nessa prisão ao ar livre em que o mundo está se transformando (...)” (P 25).

## 2 - O Naturalismo no *Germinal* de Émile Zola

*Germinal* foi publicado em 1885, quase trinta anos após a publicação de *Madame Bovary* (1856 – 1857) de Gustave Flaubert. Posterior ao realismo, o naturalismo de certa

---

<sup>155</sup> Cf. CARONI, Italo. Introdução. In: ZOLA. E. O romance experimental e o naturalismo no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 20.

<sup>156</sup> Cf. BERRETTINI, Célia. Introdução. In: ZOLA. E. O romance experimental e o naturalismo no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 83.

<sup>157</sup> Cf. CARONI, Italo. Introdução. In: ZOLA. E. O romance experimental e o naturalismo no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 14.

forma é um prolongamento desse na medida em que o afirma e o exagera<sup>158</sup>. Mas não é um simples exagero, “é o Realismo fortalecido por uma teoria peculiar, de cunho científico, uma visão materialista do homem, da vida e da sociedade”<sup>159</sup>. Um exemplo desse exagero aparece na formulação teórica de Zola sobre o método experimental aplicado ao romance, o seu estudo sobre *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*<sup>160</sup>, que chega a adotar literalmente quase tudo o que diz Claude Bernard em sua *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*.

Farei aqui tão-somente um trabalho de adaptação, pois, o método experimental foi estabelecido com uma força e uma clareza maravilhosa por Claude Bernard (...). Este livro, de um cientista cuja autoridade é decisiva, vai servir-me de base sólida. (...) pretendo, em todos os pontos, entrincheirar-me atrás de Claude Bernard. No mais das vezes, bastará substituir a palavra “médico” pela palavra “romancista”, para tornar claro o meu pensamento e conferir-lhe o rigor de uma verdade científica.<sup>161</sup>

Essa tentativa de adaptação para a literatura do método experimental proveniente das ciências da natureza, aplicado usualmente aos “corpos brutos”, que Bernard queria estender aos corpos vivos e Zola, por ele influenciado, queria estender aos homens, marcou profundamente a sua obra naturalista. “Se o método experimental conduz ao conhecimento da vida física, ele deve conduzir também ao conhecimento da vida passional e intelectual”<sup>162</sup>. Relacionada essa convicção e fundamentando-a, estava a certeza, produzida

---

<sup>158</sup> Cf. COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999, p. 70.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>160</sup> Esse texto provocou muita polêmica e recebeu muitas críticas. Ainda hoje, mesmo com a crescente simpatia por Zola e a constatação de sua permanente atualidade, o julgamento sobre ele permanece desfavorável. Caroni argumenta que “simplista e ingênuo seria pretender que Zola confunde literatura com ciência. Ele nunca disse que o romance é uma experiência, nem que o romancista devesse trabalhar num laboratório. Como bem sublinhou Aimé Guedj, o termo experimental assume, no texto de Zola, um valor metafórico. Trata-se de um à maneira de; o escritor deve compor sua obra, como se estivesse fazendo uma experiência. Assim o fez Zola; e, assim cabe analisar sua obra bem como a adequação entre sua teoria e sua prática literárias”. Cf. CARONI, Italo. Introdução. In: ZOLA, E. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 18-20. Moreira de Faria diz que “cabe acrescentar que Zola, com suas desenvolvidas capacidades de observação e análise dos diversos aspectos encontrados na região das minas, não realiza em *Germinal* uma aplicação mecânica de seu método naturalista de trabalho literário, mas, sim, uma articulação entre seu método literário enquanto escritor e sua sensibilidade política enquanto intelectual” In: MOREIRA DE FARIA, A. A. *Sobre Germinal: interdiscurso, intradiscurso e leitura*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do grau de Doutor em Letras (Área de Semiótica e Linguística Geral). Orientador: Prof. Dr. José Luiz Fiorin. 1999, p. 151. Cf. cópia registrada na biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG, com nº 843.7 Z86.yf- 1999 T.

<sup>161</sup> ZOLA, E. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 25-26.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 26.

pela ciência da época como verdade incontestável, de que “há um determinismo absoluto nas condições de existência dos fenômenos naturais, tanto para os corpos vivos, quanto para os corpos brutos”<sup>163</sup>. Visão determinista que orientará o trabalho do romancista visto por Zola – de acordo com o método proposto por Bernard – como um observador e experimentador, para, pela observação, ver o que aparece na realidade e, pela experimentação, instruir-se sobre ela, preocupado sempre com o como e nunca com o porquê das coisas. Considerando morto o homem metafísico e preocupado com o homem fisiológico<sup>164</sup>, Zola propõe que no romance o escritor apresente

os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver. Depois, o experimentador surge e institui a experiência, quer dizer, faz as personagens evoluírem numa história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual a exige o determinismo dos fenômenos estudados.<sup>165</sup>

Analisar os fatos e dominá-los é a lógica da experiência que extrairá a verdade da realidade que, melhor conhecida, servirá de orientação para uma maior racionalidade na organização da sociedade com vistas ao seu aprimoramento e melhoria das condições de vida dos homens. Acreditando profundamente na capacidade da ciência de, no seu desenvolvimento, chegar ao conhecimento profundo da realidade, Zola entende que o romance experimental é uma consequência da evolução científica que ele continua e completa. “Ao estudo do homem abstrato, do homem metafísico, ele (*o romance experimental* – AC) opõe o estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio”<sup>166</sup>. De forma que, com os conhecimentos dos corpos brutos, dos corpos vivos e dos homens e da sociedade, esta e os homens poderiam ser melhorados. Entusiasmado com o objetivo da Fisiologia e da Medicina Experimentais: “tornar-se mestre da vida para dirigi-la”<sup>167</sup>, Zola declara que um objetivo semelhante tem o romancista experimental que aplica seu método ao estudo natural e social do homem: “ser mestres dos fenômenos dos

---

<sup>163</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>164</sup> Cf. ibidem, p. 75.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 48.

elementos intelectuais e pessoais, para poder dirigi-los”<sup>168</sup>. Imbuído de uma visão moral e humanitária por um lado e, de outro, por uma esperança no progresso qualitativo – para os homens e a sociedade – das ciências, dizia fazer sociologia prática, e que o seu trabalho e o dos outros romancistas como ele, auxiliam as ciências políticas e econômicas. Apesar de todo o seu cientificismo, Zola deixa escapar aqui a sua utopia:

Ser mestre do bem e do mal, regular a vida, regular a sociedade, resolver com o tempo todos os problemas do socialismo, e, sobretudo, trazer bases sólidas para a justiça, resolvendo pela experiência as questões de criminalidade, não é ser os operários mais úteis e mais morais do trabalho humano?<sup>169</sup>

Zola insiste em afirmar que o naturalismo não é uma escola, e que nada mais é do que a aplicação do método experimental ao estudo da natureza e do homem<sup>170</sup>. Com isso, ele estende o método à forma, ao estilo, criticando a preponderância dada à forma na sua época e defendendo que

o método atinge a própria forma, e que a linguagem nada mais é do que uma lógica, uma construção natural e científica. Escreverá melhor, não aquele que galopar estouvadamente através das hipóteses, mas aquele que caminhar direto no meio das verdades. (...) O grande estilo é feito de lógica e clareza.<sup>171</sup>

E como o método atinge a forma, o estilo, ele traz consigo a dúvida, de onde nasce todo o trabalho do romancista naturalista quando se coloca diante de verdades mal conhecidas e de fenômenos inexplicados, que despertem a ideia que institui a experiência para analisar os fatos e dominá-los<sup>172</sup>. Portanto, é na dúvida, na problematização da realidade, e não a aceitando simplesmente como aparece, que vamos encontrar a origem da busca da verdade para os naturalistas. Esse dado aponta para o cerne da diferenciação que aqui intentamos entre o estilo naturalista e o estilo da indústria cultural, para o conteúdo de verdade do primeiro e o conteúdo de logro do outro, o seu pseudorealismo.

Zola recorre à mistura de estilos na tentativa de tratar de forma séria qualquer objeto, mesmo o mais baixo, como o quarto estado, aquelas camadas mais baixas da população, as

---

<sup>168</sup> Idem.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 49, e cf. p.53 e p. 60.

<sup>170</sup> Cf. ibidem, p. 66.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>172</sup> Cf. ibidem, p. 35-36.

massas trabalhadoras, que quase não apareciam nem mesmo nas obras dos primeiros grandes realistas do século como Stendhal, Balzac e Flaubert. E, quando apareciam, não eram vistas a partir dos seus próprios pressupostos na sua própria vida, mas de cima<sup>173</sup>, do lugar e do ponto de vista do observador-escritor. Se, por um lado, a mistura realista de estilos não é nova, fora imposta anteriormente por Stendhal e Balzac, ela, agora, com Zola, presta-se também à abordagem de argumentos político-sociais e científicos, abrangendo toda a realidade da cultura contemporânea de uma forma crítica. Influenciado por esses escritores realistas que o antecederam, entre os quais se incluem os irmãos Goncourt, como eles atraído pela estética do feio e do patológico, mas deles se destacando energicamente porque vai além do realismo estético, foi um dos poucos escritores do século XIX a construir sua obra a partir dos grandes problemas de seu tempo<sup>174</sup>. Zola se tornou um especialista em todos os temas que enfrentou na sua enorme produção literária, penetrando tanto na estrutura social quanto na técnica<sup>175</sup>.

Apresentadas genericamente, as ideias de Zola sobre o romance experimental, vamos a ver na sua obra, *Germinal*, como, após a dúvida e a observação criteriosa, ele constrói a experiência que confirmará ou não a sua hipótese de trabalho. Abordando a vida numa comarca carvoeira do norte da França, o escritor trata, sobretudo, do problema social central daquele tempo: o conflito entre o capital industrial e a classe operária<sup>176</sup>. Na passagem a seguir, que retrata um baile de encerramento de uma quermesse de domingo, após um dia inteiro de jogos, bebedeiras e espetáculos, encontramos uma amostra do inconfundível estilo de Zola e do conteúdo de verdade de sua arte.

Ficou-se até as dez. Continuavam a chegar mulheres, para juntar-se e para levar embora os seus homens; bandos de crianças seguiam-nos; e as mães não faziam cerimônia, punham para fora mamas longas e loiras como sacos de aveia, borravam de leite os seus bebês bochechudos; enquanto os pequenos que já andavam, empanturrados de cerveja e de quatro sob as mesas, aliviavam-se sem vergonha. Era

---

<sup>173</sup> Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 446.

<sup>174</sup> Cf. *ibidem*, p. 454, 455, 460.

<sup>175</sup> Cf. *ibidem*, p. 462.

<sup>176</sup> Cf. *ibidem*, p. 459.

uma maré alta de cerveja, os tonéis da viúva Désir estripados, a cerveja arredondando as panças, correndo em toda parte, do nariz, dos olhos e de outras partes. Estavam tão inchados e enroscados que cada um tinha um ombro ou um joelho que entrava no seu vizinho, todos alegres, expansivos por se sentirem assim acotovelados. Um riso contínuo mantinha todas as bocas abertas, fendidas até as orelhas. Fazia um calor de forno, cozinhava-se, ficava-se à vontade, a carne de fora, dourada na espessa fumaça dos cachimbos; e o único inconveniente era o de se incomodar, uma moça levantava-se de vez em quando, ia até o fundo, perto da bomba, arregaçava-se, depois voltava. Sob as guirlandas de papel pintado os dançarinos não mais se viam, de tanto que suavam; o que encorajava os rapazes serventes nas minas a derrubar as rastilheiras ao acaso das nadegadas. Mas quando uma rapariga caía com um rapaz por cima dela, o pistão cobria a sua queda com o seu ressoar irado, o movimento dos pés os rolava, como se a dança tivesse desabado por cima deles.

Alguém de passagem advertiu Pierron que sua filha Lydie dormia à porta, atravessada na calçada. Havia bebido sua parte da garrafa roubada, estava bêbada, e ele teve que carregá-la nos ombros, enquanto Jeanlin e Bébert, mais sólidos, seguiam-nos de longe, achando tudo muito engraçado. Foi o sinal da partida, famílias saíram do Bon-Joyeux, os Maheu, e os Levaque decidiram-se a voltar ao vilarejo. Nesse momento, o compadre Bonnemort e o velho Mouque deixavam também Montsou, no mesmo passo de sonâmbulos, obstinados no silêncio das suas lembranças. E voltavam todos juntos, e atravessou-se pela última vez a quermesse, as frigideiras que se endureciam, as tavernas onde os últimos chopos escorriam como riachos, até o meio da estrada. A tempestade ameaçava sempre, risadas subiram, logo que se deixou para trás as últimas casas iluminadas, para perder-se no campo escuro. Um sopro ardente subia dos trigais maduros; deve-se ter feito muitas crianças, nessa noite. Chegaram debandados ao vilarejo. Nem os Levaque nem os Maheu cearam com apetite, e estes dormiam enquanto terminavam com o cozido da manhã.

Etienne tinha levado Chaval para beber ainda no Rasseneur.

– “Estou nessa!” disse Chaval, quando o camarada acabou de lhe explicar o caso da caixa de providência. “Toca aí, você é dos bons!”

Um começo de embriaguez fazia chamejar os olhos de Etienne. Gritou:

– Sim, de acordo ... Você vê, eu, deixaria tudo pela justiça, a bebida e as moças. Só há uma coisa que me entusiasma, é a ideia de que vamos varrer os burgueses.<sup>177</sup>

Aí está algo que, se aos nossos olhos, hoje, não é totalmente inédito, quando da sua publicação no final do século XIX, provocou repulsa, horror, mas também admiração. Esses sentimentos já apontam para a capacidade da obra de provocar, de incomodar, de confrontar o leitor com aspectos profundos, decisivos da realidade contemporânea de milhões de pessoas, mas que desconhecidos de muitos, ou para os quais não haviam voltado o olhar como Zola o faz em *Germinal*. Não é só a expressão estética do grosseiro, do feio e do patológico, nem a exploração e ou apelo impactante de uma orgia das camadas mais baixas da população. Tudo isso aí está, o feio, o grosseiro, o patológico e a orgia, mas não mais vistos do lugar e do ponto de vista de quem está fora, acima, contemplando aquilo que lhe parece exótico. Zola imita a realidade que vivenciou durante sua estada investigativa no seio de uma comunidade de mineiros franceses, em cujos cortiços morou e com quem bebeu cerveja; conheceu as condições de trabalho, descendo ao fundo das minas de carvão,

---

<sup>177</sup> ZOLA, Émile. *Germinal*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 146-148.

familiarizou-se com as condições de vida daquela população, o meio, as limitações dos baixos salários, as moradias pequenas e apertadas onde viviam e dormiam amontoados, como expressa à perfeição a passagem abaixo.

“Diacho!” respondeu Maheu, “se a gente tivesse mais dinheiro, a gente estaria mais folgado... Mesmo assim, é bem verdade que isso não faz bem a ninguém, isto de viver uns sobre os outros. Isso acaba sempre em homens bêbados e moças grávidas.”<sup>178</sup>

Isso não é um desregramento caótico que tipificaria as camadas populares, o povão, como bestas, animais sem refinamento civilizatório, entregues aos instintos. São seres humanos vivendo seus poucos e pequenos momentos de diversão nos breves intervalos do trabalho que, esse sim, os reduz à condição de bestas, negando-lhes toda a humanidade e lhes impondo uma vida miserável. E é essa vida miserável que ali aparece com toda sua nudez e o que mais excitava os leitores

era muito mais a circunstância de que Zola não apresentava a sua arte, de forma alguma como sendo de “estilo baixo” ou cômico; quase cada uma das suas linhas delatava que tudo era considerado da forma mais séria e moralista possível; que o conjunto não seria um divertimento ou um jogo artístico, mas um retrato verdadeiro da sociedade contemporânea tal como ele, Zola, a via; tal como também o público era intimado, nestas obras, a vê-la.<sup>179</sup>

Note-se que a imitação da realidade não é uma apologia desta nem uma aceitação resignada e ratificadora da organização social excludente e opressora como vimos ser a do estilo da indústria cultural. É uma denúncia das condições miseráveis de existência de homens, mulheres e crianças submetidos a uma exploração implacável, que impede qualquer desenvolvimento humano, restringindo suas vidas à quase que apenas ao exercício de suas funções nas minas, estragando vidas e corpos desde a infância. A primeira frase, “ficou-se até as dez”, aponta para disciplina imposta pela produção e faz parecer estranha a orgia que tem hora para acabar. Muitos deles começam a trabalhar às quatro horas da manhã e quando chegam em casa o cansaço e o sono fazem com que comam adormecidos os restos do “cozido da manhã”. E na breve diversão sem fartura, quase que só cerveja e,

---

<sup>178</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>179</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 458.

depois, para os mais jovens, o sexo no meio do trigo maduro, o retrato da alegria miserável e desconsolada dessa gente. Dificilmente uma frase que diz que “um riso contínuo mantinha todas as bocas abertas, fendidas até as orelhas” pode evocar a imagem de felicidade e deleite. E muito menos ainda se ela for a pintura de um detalhe de um quadro que representa a embriaguez e a compulsiva excitação do encontro em que todos estão muito juntos, “enroscados”, “expansivos por se sentirem assim acotovelados”, falando alto, com o pistão a “ressoar irado”, o forte calor e a nudez da carne “dourada na espessa fumaça dos cachimbos” e as mães que sem cerimônia “punham para fora mamas longas e loiras como sacos de aveia” para aleitar seus bebês, enquanto as outras crianças empanturradas de cerveja aliviavam-se sob a mesa. O grosseiro, o feio e o patológico aí estão nessa mistura de estilos que não se evidencia como um “estilo baixo” ou cômico e nem como uma visão elitista que os apresenta como inerentes à plebe, àqueles seres brutos e dominados pelos instintos naturais; apresenta-os como componentes da realidade da classe operária das minas de carvão e, portanto, um segmento da sociedade francesa, denunciando o profundo abismo que separa as classes sociais. Desnuda a estrutura político-social, o conflito entre o capital e o trabalho e a tensão prestes a explodir, apontando para a necessidade de reforma social, tanto ao mostrar as mazelas de uma sociedade que condena a maioria de seus membros a uma “vida danificada” desde a infância, quanto ao anunciar a sua intenção no ódio revolucionário dos operários mais ativos e conscientes (Etienne): “Só há uma coisa que me entusiasma, é a ideia de que vamos varrer os burgueses”.

A respeito dessa mimesis zolaniana da realidade, do conteúdo de verdade de sua arte, é difícil melhorar a interpretação de Auerbach:

Alegrias pobres e grosseiras; corrupção prematura e rápido desgaste do material humano; embrutecimento da vida sexual e, em relação às condições de vida, natalidade demasiado elevada, pois a cópula é o único deleite gratuito; por trás disto, no caso dos mais enérgicos e inteligentes, ódio revolucionário, que se apressa para a eclosão: estes são os motivos do texto. Eles são postos em evidência sem reбуços, sem medo diante das palavras mais claras, nem diante dos acontecimentos mais feios. A arte do estilo renunciou totalmente a procurar efeitos agradáveis, no sentido tradicional; serve à verdade desagradável, opressiva, desconsolada. Mas esta verdade serve simultaneamente como incitação para uma ação no sentido da reforma social. Não mais se trata, como no caso dos Goncourt, do atrativo

sensorial do feio; trata-se, sem qualquer dúvida, do cerne do problema social do tempo, da luta entre o capital industrial e a classe operária.<sup>180</sup>

Mas, mesmo sem a ajuda de Auerbach, é difícil não perceber a realidade que Zola está imitando. Ele não enfeita e nem procura agradar, usa as palavras adequadas para deixar claro o que está representando e se o que vê é feio, desagradável, opressivo, desconsolado, ao servir a verdade, ele não poderia, ao mesmo tempo, poupar o leitor do encontro com toda aquela miséria, pelo contrário, a ideia de reforma social é conexa com a denúncia dos profundos problemas sociais. Aqui, a preocupação de Zola com o conteúdo de verdade e reforma da sociedade também se liga ao fato de acreditar que o romancista experimental faz sociologia prática e que seu trabalho auxilia as ciências políticas e econômicas: “Não conheço, repito-o, trabalho mais nobre nem de aplicação mais vasta”<sup>181</sup>.

Aparece, ao contrapormos a obra de arte zolaniana com os produtos da indústria cultural, uma inversão de extremos que apontam para objetivos diferentes. Nesses últimos, encontramos uma glamorização, uma primorosa duplicação da realidade, que esta aparece estilizada de tal forma que até o feio, bonito parece. A inverdade do seu estilo triunfa “na perfeição da fotografia da choça miserável de um camponês” (DE 122). Essa é uma das características do pseudorealismo ao duplicar a realidade, fazer parecer, com a cópia, que a realidade não é tão ruim, e que devemos aceitá-la tal como é apresentada. Recorrendo ao culto do fato e à sua representação precisa, eleva a existência ruim ao reino dos fatos: “Essa transferência converte a própria existência num sucedâneo do sentido e do direito. Belo é tudo que a câmara reproduza” (DE 138). Portanto, a indústria cultural embeleza seus produtos para seduzir e aprisionar o espírito, para adestrá-lo e discipliná-lo, reduzindo-o a uma função na manutenção da organização social que o oprime. Ela promete e frustra. Já em Zola encontramos um acentuado foco no feio, mas o que pretende é a beleza. O feio é

---

<sup>180</sup> Ibidem, p. 459.

<sup>181</sup> ZOLA, E. O romance experimental e o naturalismo no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 49.

um fato social que pode ser pelo menos amenizado por uma administração e organização mais racional da sociedade, por uma sociedade mais justa. Na sua denúncia do feio está, também, o protesto pela ausência do belo, por uma humanidade mais cultivada ao invés daquela danificada e corrompida. Ao longo das páginas de *Germinal*, encontramos repetidamente referências em relação à classe operária, à feiúra do corpo e do espírito como consequências da miséria, do meio, da forma de trabalho que bestializa os homens desde a infância. Em relação à burguesia, referências à “frieza burguesa” e seus correlatos, como podemos perceber nas duas passagens abaixo.

– Pão! Pão! Pão!

– Imbecis! – repetiu o senhor Hennebeau. – Acaso sou eu feliz?

Indignava-o uma cólera contra aqueles miseráveis que não o compreendiam. Os seus grandes ordenados, de boa mente ele lhes daria, para ter, como eles, a casca grossa, e coito fácil e sem amolações. Não poder ele sentá-los à sua mesa, recheá-los com seu faisão, mas ser mais feliz!

Daria tudo, a sua educação, o seu bem-estar, o seu luxo, o seu poder de diretor, se durante um dia pudesse ser o último dos miseráveis que lhe obedeciam, livre da sua carne, bastante poderoso para bater na mulher. E desejava também morrer à míngua, andar de barriga vazia, com estômago anavalhado de câibras e o miolo em vertigens; talvez assim matasse a eterna dor. Ah! Levar uma vida de bruto, não ter nada de seu, correr os trigais com a gradadora mais feia, mais suja, e ser capaz de se contentar com ela!

– Pão! Pão! Pão!

Então ele zangou-se e berrou no meio do barulho:

– Pão! Pois é bastante isso, suas bestas?

Aí estava, ele comia, e contudo morria a fogo lento de sofrimento. O seu lar devastado, toda a sua vida magoada lhe subiam à garganta num ímpeto de morte. Nem por haver pão as coisas corriam às mil maravilhas. Quem era o idiota que punha a felicidade deste mundo na partilha da riqueza? Esses revolucionários, esses visionários podiam à vontade demolir a sociedade e reconstruir outra a que não acrescentariam uma onça de alegria à Humanidade, nem um dissabor lhe tirariam cortando a cada um sua fatia. Aumentaria mesmo a desgraça da terra, fariam um dia uivar de desespero os próprios cães quando os arrancassem à tranquila satisfação dos instintos para elevá-los aos insaciados das paixões. Não, o único bem era o ser, e, sendo, ser a árvore, ser a pedra, menos ainda, o grão de areia, que não pode derramar sangue sob o tacão dos transeuntes.<sup>182</sup>

(...)

Neste íterim, descia o senhor Hennebeau do segundo andar. Tinha visto a cena, e vinha receber os seus convidados com o seu modo habitual, frio e polido. Só a palidez do rosto confessava as lágrimas que o tinham agitado. O homem estava domado, apenas restava nele o engenheiro, o administrador correto, resolvido a cumprir seu dever.<sup>183</sup>

Estamos na quinta parte, no fim do capítulo V e começo do capítulo VI. Após quase dois meses de greve, a tensão acumulada explode em violência; deixando um rastro de destruição nas minas que atacam, os grevistas, gritando por pão, chegam a Montsou e cercam a casa do administrador das minas. Dentro da casa se encontra o administrador, o

---

<sup>182</sup> ZOLA, Émile. *Germinal*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 306-307.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 309.

senhor Hennebeau, que acaba de descobrir mais um adultério de sua mulher, agora com o seu sobrinho. Está desconsolado, atormentado, tendo que administrar, ao mesmo tempo, a sua dor e a pressão dos grevistas. De uma janela observa a movimentação da multidão ameaçadora que grita por pão e exclama: “Acaso sou eu feliz?”. E chega mesmo a invejar os trabalhadores, sua miséria, rusticidade e sexualidade “instintiva”, fácil e sem amolações, contanto que fosse mais feliz. Uma exclamação que pode parecer um simples desabafo na sequência dos acontecimentos, mas que ganha outra conotação com a exclamação seguinte: – “Pão! Pois é bastante isso, suas bestas?” –, e as considerações interiores. A “vida danificada” não é só a das pessoas das classes inferiores, é a de todos. Para os que passam fome, ter o pão é uma necessidade tão objetiva, que passa por felicidade, enquanto que os que se alimentam bem, já descobriram que “nem por haver pão as coisas corriam às mil maravilhas”. As duas exclamações se complementam; a enunciação da infelicidade é seguida da constatação de que as coisas materiais não são suficientes para a felicidade, e que o sonho de pão, que naquele momento embala os grevistas, mesmo realizado, não trará a almejada felicidade e a infelicidade retornará de outra forma. E aí entra a segunda passagem que contrapõe à agitação furiosa dos famintos, aquilo que Adorno e Horkheimer consideraram “o princípio fundamental da subjetividade burguesa e sem a qual Auschwitz não teria sido possível” (DN 300): a “frieza burguesa”, i.e., o modo habitual, frio e polido do burguês; se os primeiros são selvagens e representam ainda as forças da natureza não totalmente domesticadas, o último está domado, restando nele apenas o engenheiro, o administrador, a função a que ficou reduzido. E esse, mesmo no momento de maior desespero ao perceber a sua inexorável miséria existencial, persiste na redução absoluta como se ela fosse uma segunda natureza, o ego endurecido na renúncia da felicidade pela autoconservação e pronto a defender tudo aquilo que o priva dessa felicidade, pela qual, no momento anterior, daria tudo. O seu adestramento funcional o disciplinou para aquele

momento, repetidamente incutiu nele a verdade de que “no mundo da troca, quem está errado é quem dá mais” (DE 75), que entregar-se ao sentimento amoroso é ser incapaz de dominar a si mesmo e aos outros, e isso não é tolerado. Mas, ao ser forçado a tamanha frieza para abrir um caminho para o outro, o amor se destrói ao se realizar e a sociedade amplifica e reproduz a solidão (Cf. DE 75). A organização social heterônoma corrompe todos. “Não há vida correta na falsa” (MM 33).

A falsa totalidade cria a sua própria imagem que seus arautos apresentam como a verdade de uma forma tal que quer excluir qualquer outra. Mas a ela Zola contrapõe a outra imagem que resiste à exclusão e tenta se afirmar, fazendo com isso aparecer a múltipla dimensão da realidade que apresenta ao entendimento do leitor, como podemos perceber na passagem abaixo, na imitação que ele faz do confronto entre o capital (representado pelo senhor Hennebeau, diretor de uma empresa produtora de carvão) e o trabalho (representado por uma comissão de operários grevistas ).

– Pois muito bem... Ao que parece os senhores se revoltaram... (...) – Sentem-se, estou disposto a conversar. (...)

– Senhor diretor, (...) não se trata de uma revolução de desordeiros, de más pessoas que procuram instaurar a anarquia. Queremos apenas justiça, estamos cansados de andar morrendo de fome e parecem-nos que chegou a hora de um entendimento para que ao menos tenhamos pão todos os dias. (...)

– **Vamos, confessem a verdade, vocês estão obedecendo a motivos detestáveis. É uma peste que atualmente sopra sobre todo o operariado e que corrompe mesmo os melhores... (...) estão sendo arregimentados para essa malfadada Internacional, para esse exército de malfetores, cujo sonho é a destruição da sociedade... (...) A companhia é uma mãe para os seus empregados, fica-lhes mal ameaçá-la. Só este ano ela gastou trezentos mil francos na construção de aldeias operárias, que não lhe rendem nem dois por cento, isso sem falar nas aposentadorias que dá, no carvão, nos medicamentos... (...)**

– (...) *Infelizmente, nosso desejo é que a companhia se ocupe menos de nós, e que, em vez de representar o papel de mãe, se mostre apenas justa, dando-nos aquilo que é nosso, isto é, nosso ganho, que ela reparte consigo própria. Então é honesto, a cada crise, deixar morrer de fome os trabalhadores para salvar os dividendos dos acionistas? (...)*

– **Ah, chegamos onde eu queria! (...) Como pode dizer semelhantes bobagens, você, que devia saber dos riscos enormes que correm os capitais na indústria, nas minas, por exemplo? (...) Quase metade das sociedades carboníferas da França estão quebrando... O que vem a ser uma estupidez acusar de crueldade as que continuam abertas. Quando seus operários sofrem, elas também sofrem. (...)**<sup>184</sup>

Assim, para fazer aparecer o que a cortina ideológica dissimula, Zola simula em *Germinal* um confronto intradiscursivo entre o discurso proletário e o burguês. Faz uma mimesis da

---

<sup>184</sup> Ibidem, p. 194-198.

realidade com as suas diferentes vozes e imagens e, nesse sentido, sua obra é um romance de tese polifônico<sup>185</sup>. Segundo Moreira de Faria, “*Germinal* defende uma tese, a substituição do poder burguês pelo poder operário; e para defendê-la, não silencia a voz discursiva burguesa, mas a coloca em confronto com a voz discursiva proletária”<sup>186</sup>. Tentamos delinear um pouco esse confronto com as passagens escolhidas entre as muitas que aparecem no texto, que tentam imitar aquele mundo nos seus mais variados aspectos.

Diferentemente da indústria cultural, Zola não força a conciliação do universal e do particular, a identidade do trabalhador com o capital, apresenta-os na sua diversidade e em confronto. Ele aponta para o conflito e para a mudança que pode vir do seu acirramento desde o título da obra. *Germinal* é o nome do primeiro mês na primavera – compreendendo o final de março e quase todo abril – no calendário originado do discurso republicano em oposição ao discurso do Antigo Regime, estabelecido após a Revolução Francesa<sup>187</sup>. Ele já evoca simbolicamente o processo biológico da germinação vegetal e o processo radical de mudança social e política desencadeado pela Revolução de 1789, “já que o século não podia terminar sem outra revolução, desta vez a dos operários, uma revolução devastadora que varreria a sociedade de alto a baixo para reconstruí-la a seguir mais decente e justa”<sup>188</sup>. Portanto, se os produtos da indústria cultural induzem ao conformismo, à resignação, apresentando tudo pronto e com o sentido dado, sempre igual e sem exigir nada do entendimento, *Germinal*, ao apresentar um retrato verdadeiro da sociedade contemporânea tal como Zola a via, intima o leitor a também vê-la, estimulando e exigindo o esforço do

---

<sup>185</sup> “*Germinal* é um romance de tese polifônico, pois em seu interdiscurso há quatro vozes, quatro formações discursivas: a naturalista e a romântica, no campo discursivo literário; a proletária e a burguesa, no campo discursivo político. Na simulação do inter no intradiscorso, é apagada a voz romântica”. Essa é uma das hipóteses discutidas na tese de Moreira de Faria, in: MOREIRA DE FÁRIA, A. A. Sobre *Germinal*: interdiscurso, intradiscorso e leitura. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do grau de Doutor em Letras (Área de Semiótica e Lingüística Geral). Orientador: Prof. Dr. José Luiz Fiorin. 1999, p. 13. Cf. cópia na biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG, nº 843.7 Z86.yf- 1999 T.

<sup>186</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>187</sup> Cf. ibidem, p. 26, 49-51.

<sup>188</sup> ZOLA, Émile. *Germinal*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.133.

entendimento.

Ou seja: só haverá plena compreensão do texto pelo enunciatário efetivo, pelo leitor, caso este consiga realizar todas as operações semânticas realizadas pelo enunciatário instituído; o que, se é uma evidente possibilidade no plano teórico, no plano da prática de leitura nos parece impossível em textos como *Germinal*, dada a complexidade de sua rede de relações discursivas – haja vista a quantidade, assim como a qualidade, dos estudos acerca desse romance, que todavia estão longe de esgotar sua compreensão, suas possibilidades de leitura (...)<sup>189</sup>

Zola incomoda o leitor, desafia-o a entender o que escreve, não faz concessões com uma linguagem fácil que comunica aquilo que o adestramento já incutiu; ao contrário, provoca o estranhamento, não a identificação. Nesse sentido, ele não relaxa no seu ofício de escritor, dando maior atenção à comunicação do que ao comunicado, evitando o que, segundo Adorno, muito contribui para a desmoralização do intelectual (Cf. MM 88). Essa capacidade de não repetir aquilo que é alienado, “a palavra cunhada pelo comércio” (MM 88), que é capaz de tocar os leitores como algo familiar, é comum também a Flaubert, Machado de Assis e Azevedo, principalmente os dois primeiros. Para Adorno,

a expressão vaga permite àquele que a ouve representar-se aproximadamente o que lhe convém e que ele de todo modo já tem em mente. A rigorosa impõe uma compreensão inequívoca, um esforço conceitual, do qual as pessoas perderam deliberadamente o hábito, exigindo delas diante de todo conteúdo a suspensão dos juízos habituais e, deste modo, um certo afastamento, a que elas resistem violentamente. (MM 88)

O que nos remete diretamente à distinção que aqui intentamos entre as obras de arte e as mercadorias culturais: típica dessas últimas, a expressão vaga, sem sentido, permite a quem a ouve representar o que lhe convém, e que é geralmente a mesma coisa que convém à indústria cultural, porque o que tem em mente é, quase sempre, o que ela nele inculcou. Por outro lado, a obra de arte, devido à sua autonomia, não abre mão da expressão rigorosa que requer o esforço conceitual, exigindo a suspensão de juízos habituais, o estranhamento da realidade e o afastamento para melhor percebê-la e pensá-la. Se a indústria cultural adestrou e disciplinou seus clientes a evitar o esforço conceitual e a resistir violentamente à

---

<sup>189</sup> MOREIRA DE FARIA, A. A. Sobre *Germinal*: interdiscurso, intradiscurso e leitura. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do grau de Doutor em Letras (Área de Semiótica e Linguística Geral). Orientador: Prof. Dr. José Luiz Fiorin. 1999, p. 42. Cf. cópia na biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG, nº 843.7 Z86.yf- 1999 T.

suspensão dos juízos habituais – por ela esquematicamente fornecidos em conformidade com a reprodução do existente –, a obra de arte parece contribuir para reversão dessa situação ao exigir o que o adestramento ensinou a evitar, ou, se não for assimilada, pelo próprio fato de ser diferente do habitual, estranha, perturba a resignada acomodação produzida industrialmente, e não reforça ainda mais o adestramento com as fórmulas prontas, os clichês.

Zola não abandona a expressão escrita rigorosa nem quando poderia ser tentado a fazê-lo, recorrendo a dialetos operários para imitar a fala deles, o que pode ser constatado nos diálogos citados e em tantos outros que aparecem no livro, como os diálogos à noite na casa do Maheu: “O chato, vejam, é quando a gente pensa que isto não pode mudar... Quando a gente é jovem, a gente imagina que virá a felicidade, a gente espera coisas; e depois, a miséria sempre recomeça de novo, a gente fica preso lá dentro...”<sup>190</sup>. Se atendo às exigências do seu objeto artístico e da verdade, Zola evitou a atitude reacionária, segundo Adorno, de lançar mão dos dialetos dos operários contra a língua escrita. Essa exigência é importante para Adorno porque, como ele argumenta,

o ócio e até a soberba e a arrogância conferiram ao discurso das classes superiores uma certa independência e auto-disciplina. Através disso ele é levado a opor-se à sua própria esfera social. Ele volta-se contra os dominantes, que dele abusam para comandar, pretendendo comandá-los e recusando-se a continuar a serviço de seus interesses. Na linguagem dos oprimidos, porém, resta apenas a expressão da dominação, que também a privou daquela justiça que a palavra autônoma, não-mutilada, promete a todos aqueles que são livres o bastante para dizê-la sem rancor. A linguagem proletária é ditada pela fome. (...) Se a língua escrita codifica a alienação das classes, então esta última não pode ser revogada pela regressão à língua falada, mas apenas na coerência da mais rigorosa objetividade linguística. Somente a fala que suprassume [*aufhebt*] em si a escrita liberta o discurso humano da mentira de que ele já é humano. (MM 88-89)

Conhecendo a fome e a pobreza operária, Zola sabia também que essa pobreza se refletia na fala e na consciência limitada pelo que as poucas palavras conhecidas poderiam abranger. Quem trabalhava muito e em condições tão difíceis, e comia tão pouco, “justinho o necessário para sofrer sem morrer”<sup>191</sup>, dificilmente poderia desenvolver um vocabulário

---

<sup>190</sup> ZOLA, Émile. *Germinal*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 151.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 151.

que não fosse algo semelhante, “justinho o necessário...”. Portanto, para fazê-los falar, Zola recorre à língua escrita que “codifica a alienação das classes” e se mantém “na coerência da mais rigorosa objetividade linguística”. O que, como assinalamos, aponta para o conteúdo de verdade de *Germinal* e contrasta com o procedimento contrário da indústria cultural, de insistentemente fornecer o significado do mundo, que repete numa linguagem familiar de fácil assimilação e indutora de identificação imediata, que evita o esforço do trabalho conceitual. Segundo Adorno,

a menor densidade do poder de cópia na literatura naturalista ainda deixava espaço para as intenções: na estrutura sem lacunas da duplicação da realidade pelo aparato técnico cinematográfico, toda intenção, ainda que ela seja a própria verdade, transforma-se em mentira. A palavra que se destina a imprimir no ouvinte o caráter de quem fala ou mesmo o significado do todo não soa “natural” em comparação com a fidelidade literal da cópia. Ela já legitima o mundo como sendo, ele próprio, igualmente dotado de sentido antes que o primeiro embuste planejado, a primeira distorção propriamente dita seja cometida. (MM 125)

### 3 - O Naturalismo em *O Cortiço* de Aluísio Azevedo

Influenciado pelo naturalismo francês, principalmente pelas obras de Zola, o naturalismo brasileiro não diverge da forma original. Diferente é a realidade social que imita. Enquanto na França, no final do século XIX, um processo de industrialização transformava rápido e profundamente sua sociedade, afetando de forma inexorável a existência humana – e disso, como vimos, dá-nos testemunho a obra de Zola, que une qualidade literária à esmerada reconstituição histórica –, no Brasil, ao contrário, as mudanças são ainda muito lentas, e o país continua predominantemente monarquista, agrário e escravocrata. Nesse contexto, na provinciana São Luís, no Maranhão, encontramos Aluísio Azevedo ainda jovem, mas já manifestando seu inconformismo com o conservadorismo e a influência da Igreja<sup>192</sup> na vida social, participando do jornal anticlerical *O Pensador*, que ajuda a fundar, e justifica: “O presente jornal tem um fim:

---

<sup>192</sup> Sobre essa questão de Aluísio se envolver ainda tão jovem num confronto polêmico com a Igreja e o conservadorismo, com a intenção de contribuir para a revisão dos valores sociais de seu tempo: “O primeiro reparo a acentuar, no panorama do Naturalismo brasileiro, é que três problemas interessaram mais de perto suas figuras de maior expressão: a luta contra a Igreja, a reação ao preconceito de cor e a questão sexual”. In: COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999, p. 74.

combater esse espírito sacerdotal que tanto sangue tem custado à humanidade. (...) Pensar é o contrário de crer”<sup>193</sup>. E também suas preocupações com a realidade brasileira que começam a aparecer no seu primeiro romance naturalista, *O mulato* – publicado em 1881, em São Luís –, melhor elaboradas e desenvolvidas a partir da “observação e análise dos agrupamentos humanos”<sup>194</sup> em *Casa de pensão e O cortiço*: partir da realidade objetiva, concreta, observável que registra influenciado pela visão científica europeia de sua época, por Zola e Eça de Queirós. Dessas influências, a tentativa de demonstrar o princípio naturalista de que o meio, mais forte do que o homem, condiciona-o, aparece com força em *O cortiço*:

Pombinha, só com três meses de cama franca, fizera-se tão perita no ofício como a outra; a sua infeliz inteligência, nascida e criada no modesto lodo da estalagem, medrou logo admiravelmente na lama forte dos vícios de largo fôlego; fez maravilhas na arte; parecia adivinhar todos os segredos daquela vida; seus lábios não tocavam em ninguém sem tirar sangue; sabia beber, gota a gota, pela boca do homem mais avarento, todo o dinheiro que a vítima pudesse dar de si. (...) Pombinha abria muito a bolsa, principalmente com a mulher de Jerônimo, a cuja filha, sua protegida predileta, votava agora, por sua vez, uma simpatia toda especial, idêntica à que noutro tempo inspirara ela própria à Léonie. A cadeia continuava e continuaria interminavelmente; o cortiço estava preparando uma nova prostituta naquela menina desamparada, que se fazia mulher ao lado de uma infeliz mãe ébria.<sup>195</sup>

Muitos são os personagens do livro, mas o grande personagem é o próprio cortiço.<sup>196</sup> É nessa obra que Aluísio, após explorar e desenvolver a técnica do tipo – inerente à concepção naturalista da personagem –, e montar o enredo em função de pessoas, como fez em *O Mulato*, acerta com a fórmula adequada ao seu talento, atendo-se “à sequência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários fazem, no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do nosso romance naturalista. Existe o quadro: dele derivam as figuras”.<sup>197</sup> No capítulo III, encontramos um claro exemplo dessa fórmula, começando por apresentar o início do dia e das atividades no cortiço para, em seguida, apresentar as personagens – os tipos – que ali vivem e trabalham:

---

<sup>193</sup> Cf. FARACO, Carlos. Vida & Obra de Aluísio Azevedo – O povo como personagem. In: AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 2008, p. 6.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>195</sup> AZEVEDO, Aluísio, *O cortiço*. São Paulo: Ática, 2008, p. 201.

<sup>196</sup> Cf. FARACO, Carlos. Vida & Obra de Aluísio Azevedo – O povo como personagem. In: AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 2008, p. 16.

<sup>197</sup> Cf. BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 212.

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. (...) A roupa lavada, que ficara de véspera nos coradouros, umedecia o ar e punha-lhe um farto acre de sabão ordinário. (...) Entretanto, das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; começavam as xícaras a tilintar; o cheiro quente do café aquecia, suplantando todos os outros; trocavam-se de janela para janela as primeiras palavras, os bons-dias; reatavam-se conversas interrompidas à noite; a pequenada cá fora traquinava já, e lá dentro das casas vinham choros abafados de crianças que ainda não andam. (...) Daí apouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. (...) O rumor crescia, condensando-se; o zunzum de todos os dias acentuava-se; já se não destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço. (...) O zunzum chegava ao seu apogeu. (...) A primeira que se pôs a lavar foi a Leandra, por alcunha a “Machona”, portuguesa feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos, anca de animal do campo. (...) Augusta Carne-Mole, brasileira, branca, mulher de Alexandre, um mulato de quarenta anos, soldado de polícia, pernóstico, de grande bigode preto, queixo sempre escavado e um luxo de calças brancas e botões limpos na farda, quando estava de serviço.<sup>198</sup>

E segue toda uma caracterização de tipos como a Leocádia, portuguesa pequena e socada, de carnes duras e com fama de leviana; a Paula, uma cabocla velha, meio idiota, extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados à navalha, a quem chamavam “Bruxa”; Dona Isabel, uma pobre mulher comida de desgostos, e sua filha Pombinha, a flor do cortiço; o Albino, um lavadeiro afeminado, fraco, cor de aspargo cozido; a Rita Baiana, a que parece ter fogo no rabo. Enfim, toda uma variedade de tipos tem suas vidas ligadas ao cortiço.

Para o que aqui intentamos fazer, também é interessante o fato de que, para viver como escritor, Aluísio Azevedo se viu “obrigado a atender ao gosto do público”<sup>199</sup> leitor tão escasso no Brasil de fins do século XIX, produzindo obras populares (romances-folhetins), como novelas românticas e de aventuras, com os ingredientes típicos do gênero, “pastelões melodramáticos de ‘pura inspiração industrial’, no dizer de José Veríssimo”<sup>200</sup>. Elas eram escritas para ganhar dinheiro sob a pressão das necessidades de sobrevivência, não tinham qualidade literária, e o escritor sabia da não-qualidade dessas obras como relata numa carta a Coelho Neto, manifestando seu desejo por um emprego público com vencimentos certos: “Repito: seja lá o que for – tudo serve; contanto que não tenha eu de fabricar *Mistérios da*

---

<sup>198</sup> AZEVEDO, Aluísio. O Cortiço. São Paulo: Ática, 2008, p. 35-38.

<sup>199</sup> COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999, p. 78.

<sup>200</sup> BOSI, A. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 210.

*Tijuca* e possa escrever *Casas de pensão*”<sup>201</sup>. Desde o seu advento, e cada vez com mais eficácia, a indústria cultural também oferta ao público obras medíocres, que se distinguem das anteriores – obrigadas “a atender ao gosto do público” – quanto à sua característica de necessidade produzida, i.e., elas incutem nos consumidores a necessidade de mercadorias culturais concebidas para adestrá-los e discipliná-los – produzindo a semicultura, “a forma dominante da consciência atual” (TS 388) –, e que esses, iludidos, consomem acreditando suprir suas verdadeiras necessidades.

Parece que, em relação à proporção de leitores na sociedade brasileira, a coisa não mudou. Cabe a pergunta se não piorou. Machado de Assis nos informa numa crônica de 15 de agosto de 1876: “A nação não sabe ler. Há só trinta por cento dos indivíduos residentes neste país que podem ler; desses, uns nove por cento não leem letra de mão. Setenta por cento jazem em profunda ignorância”<sup>202</sup>. E Carlos Heitor Cony, na crônica *Ler e não entender*, publicada na Folha de São Paulo de 31 de março de 2002, comenta os resultados de uma pesquisa sobre o índice de entendimento do leitor brasileiro, “um dos mais baixos do mundo. (...) Citando de memória, mais de 70% da população não leem jornais nem revistas. O dramático é o nível de entendimento dos poucos que têm acesso à imprensa escrita e aos livros em geral”. Há nos dados algo inquietador, além do que está dito objetivamente. Machado nos diz que “setenta por cento jazem em profunda ignorância”. Cony, além de citar uma proporção maior de não leitores, reclama do dramático nível de entendimento dos poucos que leem alguma coisa. Essas passagens parecem corroborar a distinção que Adorno faz entre ignorância e semiformação cultural na *Teoria da Semicultura*, considerando a possibilidade do ignorante chegar à consciência crítica e o

---

<sup>201</sup> FARACO, Carlos. Vida & Obra de Aluísio Azevedo – O povo como personagem. In: AZEVEDO, Aluísio. O Cortiço. São Paulo: Ática, 2008, p. 20.

<sup>202</sup> Cf. TUFANO, Douglas. Quem lia literatura? In: AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. São Paulo: Moderna, 1997, p. 7.

semiformado não. Ou seja, a possibilidade de realização humana superior, uma verdadeira vida do espírito, está aberta ao ignorante e bloqueada ao semiformado.

A não-cultura, como mera ingenuidade e simples ignorância, permitia uma relação imediata com os objetos e, em virtude do potencial de ceticismo, engenho e ironia – qualidades que se desenvolvem naqueles não inteiramente domesticados –, podia elevá-los à consciência crítica. Eis aí algo fora do alcance da semiformação cultural. Entre as condições sociais para a formação se encontrava, entre outras, de um modo essencial, a tradição, que, segundo a doutrina de Sombart e Max Weber, é uma tradição pré-burguesa inconciliável com a racionalidade burguesa. No entanto, a perda da tradição, como efeito do *desencantamento do mundo*, resultou num estado de carência de imagens e formas, em uma devastação do espírito que se apressa em ser apenas um meio, o que é, de antemão, incompatível com a formação. Nada retém o espírito, então, para um contacto corporal com as idéias. A autoridade fazia mediação, mais mal que bem, entre a tradição e os sujeitos. A formação se desenvolvia socialmente da mesma maneira como, segundo Freud, a autonomia, o princípio do *ego*, brota da identificação com a figura paterna, enquanto que as categorias a que se chega por intermédio desta se voltam contra a irracionalidade das relações familiares. (TS 398-399)

Se Adorno estiver certo, tanto os setenta por cento de brasileiros ignorantes à época de Machado e Azevedo, quanto os que liam, estavam em melhores condições em relação ao vir a ser do espírito do que os de hoje. A mediocridade de uma obra como a que Azevedo lamenta ter que escrever alimenta e mantém a pobreza do leitor, a da indústria cultural, o regride e o prende ao “círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa” (DE 114).

Segundo Adorno, o rádio e a televisão tiveram um papel especial no rompimento do mundo pré-burguês de ideias ligado à religião tradicional, sem dar tempo de constituir-se a autonomia, o *a-priori* do conceito de formação burguês, e a consciência passou diretamente de uma heteronomia a outra (Cf. TS 393). A condição heterônoma pré-burguesa, relacionada ao condicionamento do meio, é objeto da abordagem de *O cortiço* que apresenta “de maneira bem evidente alguns aspectos problemáticos da realidade brasileira da época, denunciando as dificuldades enfrentadas pelas classes sociais menos privilegiadas”<sup>203</sup>. Mesmo que baseado num equívoco científico quanto ao meio, à raça e ao momento<sup>204</sup>, que muito influenciou todos os naturalistas, nesse livro a forma naturalista

---

<sup>203</sup> FARACO, Carlos. Vida & Obra de Aluísio Azevedo – O povo como personagem. In: AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 2008, p. 16.

<sup>204</sup> De acordo com a teoria dos três fatores – raça, meio e momento – de Hippolyte Taine, baseada no positivismo, que influenciou profundamente o pensamento naturalista e a doutrina de Zola, seu principal

como Azevedo mimetiza a sociedade carioca no final do século XIX tem seu conteúdo de verdade, descontados os exageros citados, ao apresentar de forma objetiva, direta, e pela primeira vez na literatura brasileira, como viviam as massas que surgiam naquele mundo em lenta transformação. São retratos tão nítidos da miséria, da marginalização, da exploração, da fome e da prostituição, que valeram a Azevedo o título de “o primeiro romancista de massas” da literatura brasileira.<sup>205</sup> E nisso essa sua obra difere consistentemente das mercadorias culturais, por seu compromisso com a verdade na imitação do real que critica a partir de uma visão meticulosa que “fixou indelevelmente alguns instantes brasileiros, com aquela fidelidade nítida que faz do romance o espelho do tempo e da vida”.<sup>206</sup> Já as mercadorias culturais são a própria apologia do existente, com a função de impedir qualquer forma de autonomia, ao mesmo tempo em que ajudam a produzir e manter a heteronomia no mundo contemporâneo.

A preocupação e intenção de Azevedo com “a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade” é expressa nessa citação do direito criminal usada como uma das epígrafes de *O cortiço*, reforçando a mesma ideia enunciada seis anos antes como epígrafe de *Casa de pensão*: “Desconfiai de todo aquele que se arreceia da verdade”. Temos então intenções opostas que antecedem a produção das obras. Em Azevedo, da verdade, na indústria cultural, do logro. É certo que só a intenção não basta para garantir o que quer que seja, mas é o ponto de partida, e pelo que tentamos demonstrar até aqui, parece evidente que a indústria cultural consegue cada vez mais realizar seu intento, o que reforça a atualidade do pensamento adorniano, enquanto Azevedo, com *Casa de pensão* e, principalmente, com *O cortiço*, parece conseguir a verossimilhança naturalista buscada na sua imitação da realidade abordada. Citamos dois intérpretes:

---

representante. Cf. CARONI, Italo. Introdução. In: ZOLA. E. O romance experimental e o naturalismo no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 14.

<sup>205</sup> Cf. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prosa de Ficção (1870-1920). Rio de Janeiro: José Olympio, 1950, p. 157.

<sup>206</sup> COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999, p. 75.

*O cortiço* é um dos melhores retratos que já se levantaram do Brasil do segundo império, em que as sobrevivências da estrutura colonial punham à mostra uma numerosa casta de portugueses enriquecidos a empolgar as posições de mando e uma legião mal definida de pretos, mulatos e brancos, em pleno processo de caldeamento e formação, constituindo o escalão mais inferior da sociedade.<sup>207</sup>

Livro singular, pela força da narrativa, pelo choque dos tipos em contraste, pela numerosidade das figuras, *O cortiço* tem algo daquele potencial épico de Zola nas páginas de *Germinal*. Nesse romance, Aluísio Azevedo realizou a obra que lhe dá lugar definitivo na novelística brasileira, nela espelhando o Rio de Janeiro do último cartel do século, com seus pardieiros e suas habitações coletivas.<sup>208</sup>

Sua narrativa estabelece, gradativamente, um paralelo evidente entre o cortiço e o sobrado, i.e., entre as “camadas sociais mais inferiorizadas”, as gentes de baixo, e as “camadas burguesas com pretensões aristocratizantes”, os de cima, sem que se isolem em planos equidistantes, mas, ao contrário, permaneçam em estado de tensão e mútua agressão. “Bertoleza é a encarnação daquela coletividade e o seu valor simbólico alcança extraordinária força ao se revelar como pessoa sugada até a última gota, tendo contribuído de todas as formas para o enriquecimento do taberneiro para em seguida por ele ser desprezada”<sup>209</sup>, enquanto João Romão é o proprietário da estalagem que explora tudo e todos e, enriquecido, sonha com o título de visconde.

Mas qual! O destino de Bertoleza fazia-se cada vez mais estreito e mais sombrio; pouco a pouco deixara totalmente de ser a amante do vendeiro, para ficar sendo só uma sua escrava. Como sempre, era a primeira a erguer-se e a última a deitar-se; de manhã escamando peixe, à noite vendendo-o à porta, para descansar da trabalhadeira grossa das horas do sol; sempre sem domingo nem dia santo, sem tempo para cuidar de si, feia, gasta, imunda, repugnante, com o coração eternamente emprenhado de desgostos que nunca vinham à luz. Afinal, convencendo-se de que ela, sem ter morrido, já não vivia para ninguém, nem tampouco para si, desabou num profundo entorpecimento apático, estagnado como um charco podre que causa nojo.<sup>210</sup>

É certo que se pode questionar a estreiteza e os limites da visão naturalista que, como a ciência da época, reduz as ações humanas aos instintos, ao sangue da raça, à natureza humana, ao determinismo do meio natural e social, não percebendo a estruturação da organização social heterônoma a partir da produção que reduz todos, natureza e homens, a meios regidos pelo princípio de troca. Mas o retrato da “vida danificada” aparece com toda

---

<sup>207</sup> MOURÃO, R. Um mundo de galegos e cabras. In: AZEVEDO, A. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 2008, p. 8.

<sup>208</sup> COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999, p. 79.

<sup>209</sup> Cf. MOURÃO, Rui. Um mundo de galegos e cabras. In: AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 2008, p. 3, 7-8.

<sup>210</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 2008, p. 173.

a sua crueza, mesmo que com as fortes tintas naturalistas, como podemos perceber nas passagens abaixo:

Desde que a febre de possuir se apoderou dele totalmente, todos os seus atos, todos, fosse o mais simples, visavam um interesse pecuniário. Só tinha uma preocupação: aumentar os bens. Das suas hortas recolhia para si e para a companheira os piores legumes, aqueles que, por maus, ninguém compraria; as suas galinhas produziam muito e ele não comia um ovo, do que no entanto gostava imenso; vendia-os todos e contentava-se com os restos da comida dos trabalhadores. Aquilo já não era ambição, era uma moléstia nervosa, uma loucura, um desespero de acumular; de reduzir tudo a moeda.<sup>211</sup>

Jerônimo viera da terra, com a mulher e uma filhinha ainda pequena, tentar a vida no Brasil, na qualidade de colono de um fazendeiro, em cuja fazenda mourejou durante dois anos, sem nunca levantar a cabeça, e de onde afinal se retirou de mãos vazias e uma grande birra pela lavoura brasileira. Para continuar a servir na roça tinha que sujeitar-se a emparelhar com os negros escravos e viver com eles no mesmo meio degradante, encurralado como uma besta, sem aspirações, nem futuro, trabalhando eternamente para outro.<sup>212</sup>

Como narrador onisciente, vendo do alto, Azevedo ora vê os que já venceram, como o Miranda e João Romão (dono da pedreira e do cortiço), ora os pobres – a “gentalha” como ele os chama –, que se consomem na luta para existir. Os primeiros tomados totalmente, não pela ambição, mas por “uma moléstia nervosa, uma loucura, um desespero de acumular; de reduzir tudo a moeda”. Enquanto que para os outros, não só a vida, mas o trabalho também é uma atividade cega, instintiva e a comparação com vermes e insetos é repetidamente feita sempre que busca registrar o movimento de operários na pedreira ou de mulheres no cortiço.<sup>213</sup>

Segundo Alfredo Bosi,

a redução das criaturas ao nível animal cai dentro dos códigos anti-românticos de despersonalização; mas o que uma análise mais percuciente atribuiria ao sistema desumano de trabalho, que deforma os que vendem e ulcera os que compram, à consciência do naturalista aparece como um fado de origem fisiológica, portanto inapelável. Como dá caráter absoluto ao que é efeito da iniquidade social, o naturalista acaba fatalmente estendendo a amargura da sua reflexão à própria fonte de todas as leis: a natureza humana afigura-se-lhe uma selva *selvaggia* onde os fortes comem os fracos. Essa, a mola do *Cortiço*. Essa, a explicação das vilanias e torpezas que “naturalmente” devem povoar a existência da gente pobre. E essa também a causa do desfecho, que se quer trágico, mas é apenas teatral.<sup>214</sup>

Mas, mesmo com a crítica das referidas limitações da consciência naturalista em *O cortiço*, Bosi não invalida o esforço de verossimilhança, apontando para a preocupação com o

---

<sup>211</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>212</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>213</sup> Cf. BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 212.

<sup>214</sup> Ibidem, p. 213.

homem comum e para os impasses no espírito do ficcionista no trato da condição humana.

Seja como for, nos seus altos e baixos, Aluísio foi expoente de nossa ficção urbana nos moldes do tempo. O hábil tracejador de caricaturas nas folhas políticas do Rio precedeu o autor do *Mulato* e ensinou-lhe a arte da linha grossa que deforma o corpo e o gesto e perfaz a técnica do tipo, inerente à concepção naturalista da personagem. Hoje é fácil torcer o nariz à estreiteza latente nessa forma de retratar os homens: saciaram *ad nauseam* as galerias de fantoches que os maus discípulos de Eça lançaram às mancheias em romances e novelas sem conta, não raro combinando com provinciano requinte os tipos “médios” e a descrição de ambientes “típicos”. Mas o abuso não invalida o uso: em face de certa vaguidade romântica no trato das personagens, foi salutar o deslocamento do eixo para o homem comum, desfigurado mais do que se acreditava, pelos reveses da herança biológica, da vida familiar, da profissão. Se a ótica naturalista capta de preferência a mediocridade da rotina, os sestros e mesmo as taras do indivíduo, ela não será por isso menos verossímil que a opção contrária dos românticos; e, o que mais importa, é tão significativa quanto ela, pois uma e outra são sintomas dos impasses criados no espírito do ficcionista quando se abeira da condição humana enleada na vida social.<sup>215</sup>

Isso parece confirmar o que diz Adorno no aforismo *Intenção e cópia* (MM 124-125), sobre o fato de a menor densidade do poder de cópia na literatura naturalista ainda deixar espaço para as intenções, o que não ocorre no estilo pseudorrealista da indústria cultural ao duplicar a realidade na estrutura sem lacunas do aparato técnico cinematográfico, em que toda intenção, mesmo que verdadeira, transforma-se em mentira. “Se a ótica naturalista capta de preferência a mediocridade da rotina”, a ótica pseudorrealista torna medíocre a rotina. Se a primeira é sintoma “dos impasses criados no espírito do ficcionista quando se abeira da condição humana enleada na vida social”, com a outra

caímos numa armadilha: o conformismo é produzido a priori pelo ato em si de significar, pouco importando o que possa ser o significado concreto, e, no entanto, somente através do ato de significar poder-se-ia abalar o conformismo, a respeitosa repetição do factual. (MM 125)

---

<sup>215</sup> Ibidem, p. 210.

## Capítulo IV

### O Realismo na obra de Gustave Flaubert e Machado de Assis

#### 1 – O Realismo na literatura

Como fizemos no capítulo III, seção 1, antes de avançarmos na busca de referências da mimesis da realidade nas obras realistas indicadas, vejamos primeiro a definição do termo por sua enorme relevância para o estilo em questão e, também, como referência para a distinção entre o realismo que aqui se investiga e o pseudorealismo abordado na seção 2 do capítulo II.

A palavra realista deriva de real, oriunda do adjetivo do baixo latim *realis*, *reale*, por sua vez derivado de *res*, coisa ou fato. *Real+ismo* (...) é palavra que indica a preferência pelos fatos e a tendência a encarar as coisas como na realidade são. Em literatura, Realismo opõe-se habitualmente a idealismo (e a Romantismo), em virtude da sua opção pela realidade tal como é e não como deve ser. Assim, em crítica literária, como refere M. C. Beardsley, no *Dictionary of World Literature*, de J. T. Shipley, o termo designa as obras literárias modeladas em estreita imitação da vida real e que retiram seus assuntos do mundo real, encarado de maneira objetiva, fotográfica, documental, sem participação do subjetivismo do artista.<sup>216</sup>

As diferenças entre o realismo da literatura e o pseudorealismo da indústria cultural já começam a aparecer: “tendência a encarar as coisas como na realidade são” e “retiram seus assuntos do mundo real, encarado de maneira objetiva”, implicam, segundo o sentido do verbo encarar: considerar, analisar e enfrentar<sup>217</sup>. Tudo aquilo que é evitado pelo pseudorealismo. “Em literatura, Realismo opõe-se habitualmente a idealismo (e a Romantismo), em virtude da sua opção pela realidade tal como é e não como deve ser”, ao que podemos acrescentar que, aqui, opõe-se ao pseudorealismo em virtude da opção de esse ser a realidade tal como é duplicada segundo os esquemas da produção, como ele a faz aparecer e não como ela de fato é. “Sem participação do subjetivismo do artista” aponta para outra diferença que está na busca da imparcialidade, da neutralidade na representação dos fatos, deixando ao leitor o julgamento e o entendimento, em contraste com o esquematismo da produção que impede o entendimento ao mesmo tempo em que fornece o

---

<sup>216</sup> COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999, p. 9.

<sup>217</sup> Cf. Dicionário Aurélio.

significado.

Quanto aos fundamentos do realismo moderno, Auerbach os sintetiza na seguinte passagem:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos.<sup>218</sup>

Também quanto aos fundamentos, são muito evidentes as diferenças entre o realismo moderno e o pseudorealismo da indústria cultural. Situados cronologicamente na continuidade do processo histórico contemporâneo, segunda metade do século XIX, e século XX em diante, respectivamente, as diferenças entre eles se devem mais às intenções no tratamento da realidade e aos meios utilizados para tal. Enquanto no realismo a intenção é o “tratamento sério da realidade quotidiana” na tentativa de vê-la como ela de fato é, revelando-a aos leitores para que esses a compreendam, no pseudorealismo da indústria cultural a intenção é a duplicação mistificadora da realidade como propaganda de si mesmo, “o esclarecimento como mistificação das massas”. Quanto aos meios, os escritores realistas se valeram do romance em prosa devido a sua forma ampla e elástica capaz de abarcar os elementos que se apresentavam à sua observação, portanto a escrita e o leitor, o texto que mimetiza a realidade e o interprete, um objeto a ser conhecido e um sujeito que se esforça para conhecê-lo. A indústria cultural, valendo-se de uma tecnologia muito mais desenvolvida e sofisticada disponível no seu tempo, recorre insistentemente às imagens que ganham um novo tratamento a partir do advento da fotografia, e ainda mais decisivo com a invenção do cinema que representa as imagens em movimento e ainda lhes acrescenta o som. Essas imagens sonorizadas que desfilam velozmente sob o olhar do espectador não dão tempo para a observação atenta dos detalhes, nem para a interpretação e o

---

<sup>218</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 440.

entendimento, tal como os permite o romance em prosa. A atenção se prende muito mais na sequência rápida das cenas para não perdê-las, ao contrário da leitura que, no ritmo do leitor e com seu esforço, acompanha a construção do sentido na narração literária. Mas, com essa capacidade técnica, ela mimetiza tão perfeitamente a realidade que a cópia passa a substituir o original, reproduzindo-o sempre idêntico a si mesmo, único, fenômeno tão aparentemente natural quanto os da natureza que retorna à sociedade, enrijecida, alienada de si mesma, massa acrílica de sujeitos que se sujeitam aos reclames imagético-sonoros do estilo pseudorrealista da indústria cultural. Os fenômenos afetam os sentidos sem nada exigir do entendimento, a não ser a interiorização da “*message*”, a reificação da resistência contra a reificação (Cf. MM 177) ao mesmo tempo em que é modelada a regressão mimética com modelos “para maneiras de reagir a estímulos inexistentes” (Cf. MM 176).

## **2 – O Realismo no *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.**

Com a publicação de *Madame Bovary* de Flaubert, em 1857, o realismo triunfa na França. Na verdade, a obra começou a ser publicada em 1856 na *Revue* de Paris após cinco anos de trabalho, durante o qual, ao transferir para si o drama de seus personagens, como era seu costume, Flaubert passa mal quando escreve a cena de envenenamento de Ema Bovary, chegando a sentir o gosto do arsênico na boca como ele mesmo declarou depois: “Quando escrevi a cena de envenenamento senti na boca o gosto do arsênico, senti-me envenenado. Tanto que tive duas indigestões seguidas, duas indigestões reais...”<sup>219</sup>. A força da linguagem usada com maestria e a verossimilhança do realismo literário afetaram o autor enquanto escrevia, e mesmo mutilada com os cortes das cenas mais picantes, a obra incomodou a ordem pública que reagiu, suspendendo a sua publicação e processando Flaubert. A “Imoralidade” da obra foi a justificativa oficial, mas o que estava em jogo era a

---

<sup>219</sup> Cf. citação na p. 106 do anexo “Flaubert – Vida e Obra” que acompanha o livro FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

moral burguesa que se viu ameaçada ao ser exposta a sua falsidade e fragilidade na representação do convencionalismo da vida provinciana, sem perspectivas, monótona e vazia. Após a absolvição de Flaubert, o livro foi editado na íntegra e se esgotou rapidamente. O realismo literário afetou também o público leitor, conquistando-o, e consagrando-se como um estilo cuja influência marcou profundamente as artes no final do século XIX e se estendeu ao século XX. O realismo literário, ao contrário do pseudorealismo da indústria cultural, que faz apologia da realidade, reproduzindo o *status quo*, é uma investigação sobre a realidade, desvelando-a para representá-la não como convém à ordem dominante, mas tal como é. Suas investidas afetaram a sociedade burguesa que se sentiu desnudada. O que a ideologia burguesa mascarou cuidadosamente se viu revelado, explicitado com objetividade, rigor e preocupação semelhante à do cientista com o seu objeto de estudo. Segundo o próprio Flaubert: “Esforço-me por entrar no espartilho e seguir uma linha reta geométrica: nenhum lirismo, nada de reflexões, ausente a personalidade do autor”<sup>220</sup>. O autor não julga, imita o real e o oferece aos leitores para que esses tomem consciência dele pelo discernimento, estimulando-os a perceber níveis da realidade que usualmente não são percebidos pela consciência ingênua já em vias de ser massificada.

Flaubert era um estilista, um esteta requintado que fez da objetividade e impessoalidade meios de se ater à verdade na representação séria do cotidiano. Não toma partido, sua narrativa é minuciosa, lenta, preocupa-se mais com a caracterização do que com a ação, os detalhes são valorizados, explora o emaranhamento dos conflitos e a condição humana na sua trivialidade inescapável, boba. No capítulo 8 da segunda parte do livro *Madame Bovary*, na cena dos comícios agrícolas, em que se misturam na aldeia enfeitada para a festa, discursos, entrega de prêmios, pessoas e animais e o envolvimento de Ema com

---

<sup>220</sup> Correspondência, 1-2-1852. Cf. citação in: BOSI, A. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1980, p.188.

Rodolfo se desenvolvendo no meio daquilo tudo, a narração desloca-se da apresentação dos fatos para a sua representação nas falas simultâneas.

Rodolfo e a sra. Bovary discorriam sobre sonhos, pressentimentos, magnetismo.

Remontando à origem das sociedades, o orador descrevia os tempos bárbaros em que os homens se alimentavam de frutos no fundo das selvas. Deixaram os homens, depois, a pele dos animais, vestiram-se de pano, cavaram os sulcos, plantaram a vinha. Era isso um bem, não haveria em tal descobrimento mais inconvenientes que vantagens? O sr. Derozerays estabeleceu o problema.

Do magnetismo, Rodolfo passou, pouco a pouco, às afinidades. Enquanto o senhor presidente citava Cincinato empunhando seu arado, Diocleciano plantando suas couves e os imperadores da China inaugurando o ano para as sementeiras, Rodolfo explicava à jovem senhora que as atrações irresistíveis tinham sua causa numa existência anterior:

- Assim, nós: por que nos conhecemos? Por que o acaso o quis? Foi porque, através da distância, sem dúvida, como dois rios que correm a unir-se, nossas inclinações particulares nos impeliram um para o outro.

E Rodolfo tomou-lhe a mão, que ela não retirou.

“Conjunto de boas culturas!”, bradava o presidente.

- A pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...

“Ao sr. Bizet, de Quincampoix.”

- Podia eu saber que a acompanharia?

“Setenta francos!”

- Cem vezes mesmo pensei em partir; segui-a, contudo, e acabei ficando.

“Adubo.”

- Como ficaria esta noite, amanhã, todos os demais dias, toda a minha vida!

“Ao sr. Caran, de Argueil, uma medalha de ouro!”

- Porque jamais encontrei na companhia de alguém um encanto tão completo.

“Ao sr. Bain, de Givry-Saint-Martin...”

- Por isso, vou levá-la na lembrança.

“Por um carneiro merino...”<sup>221</sup>

A realidade é capturada na sua diversidade sem nenhum enaltecimento, sem grandiosidade e glória, sem heróis e heroínas, sem grandes feitos e pessoas superiores, todos estão ali retratados na sua existência medíocre e rotineira. O egoísmo, a vaidade, o desejo e os interesses, o orgulho burguês e a simplicidade camponesa, os negócios, a traição, a festa como uma saída da rotina do cotidiano monótono e que é também sempre tão rotineira como todas as outras festas, tudo isso se desdobra aos olhos do leitor. A mimesis da realidade é feita, capturando inclusive pequenos detalhes, até mesmo aquilo que os personagens sentem, mas não saberiam explicar por que, imersos na sua existência mas sem dela ter muita consciência. É o autor que dá expressão literária a tudo isso, mas ao narrar não opina sobre os personagens, não se identifica com eles e nem induz os leitores a isso. Escolhe os fatos e os traduz em linguagem, na convicção de que quanto mais honesta,

---

<sup>221</sup> FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p. 177-178.

limpa e integral for a representação mais real e verdadeira será. A confiança na linguagem é tanta que Flaubert acredita que a expressão linguística desvende a realidade dos acontecimentos. Essa característica do fazer literário de Flaubert é expressa com muita clareza por Auerbach na passagem abaixo.

A sua opinião sobre os acontecimentos e as personagens não é expressa; e quando as próprias personagens se manifestam, isto nunca ocorre de tal forma que o autor se identifique com sua opinião, ou com a intenção de levar o leitor a se identificar com ela. Embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta. O seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre esta convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert.<sup>222</sup>

*Madame Bovary* é um exemplo dessa arte levada a um grau de perfeição estilística formidável. É um vigoroso retrato do mundo e da vida provinciana francesa na segunda metade do século XIX. De forma impessoal, objetiva, o escritor penetra na realidade externa e interna dos personagens, flagrando-os no seu quotidiano, nas cenas mais comuns e rotineiras que traz para o plano da narração e delas extrai a verdade daquele mundo e das vidas que ali transcorrem. A negação e crítica daquele mundo tornam-se um exercício do ofício do artista que, como muitos outros importantes artistas do século XIX, odeia o seu tempo. Flaubert vê com acuidade as crises e os problemas em gestação na sua época, a desordem interna – que tanto incomoda os positivistas que a ela respondem com a defesa da ordem –, a perda da base teológica, o historicismo corrompido e eclético, o começo da massificação, o domínio do clichê, mas não vê solução, parece-lhe não haver escapatória<sup>223</sup>. Seus personagens também pertencem a esse mundo que ele retrata como “mera estupidez, que não atina para a verdadeira realidade, de tal forma que essa nem poderia ser encontrável. Todavia, ela existe. Existe na linguagem do escritor, que desmascara a

---

<sup>222</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 425.

<sup>223</sup> Cf. *ibidem*, p. 426.

estupidez pelo seu mero relato”<sup>224</sup>. Essa realidade que se impõe aos homens determinando-lhes uma vida inexorável, sem sentido, sem saída, de tal forma que o adultério de Ema Bovary, seu “*escape*”<sup>225</sup> para suportar sua vida medíocre com um marido limitado pelo qual sente repugnância, leva a um desfecho aparentemente trágico.

Sua ansiedade era fatal porque não havia psicanalista, e não havia psicanalista porque, no mundo da heroína, ele não teria sido capaz de curá-la. Ela o teria rejeitado como parte da ordem de Yonville, que a destruiu. Sua história foi “trágica” porque a sociedade em que ocorreu era atrasada, com uma moralidade sexual ainda não liberalizada e uma psicologia ainda não institucionalizada.<sup>226</sup>

Se há algo de “trágico” na história de Ema Bovary, ele não tem o mesmo “sentido paradoxal (*que – AC*) consistia outrora numa resistência desesperada à ameaça mítica” (DE 142), e de servir de exemplo e inspiração para os pósteros<sup>227</sup>, ainda que o adultério de Ema possa ser visto como uma forma de resistência, como recusa, como uma tentativa de escapar – mesmo que em grande parte inconsciente – a um totalidade opressora e falsa. Recusa ou tentativa de fuga que se manifesta na não-submissão plena a imperativos morais, na transgressão da ordem totalitária. Mas, mesmo que Ema Bovary não seja uma personagem trágica, pois a maneira como Flaubert usa a linguagem para desnudar o tolo, o imaturo, o desordenado e o miserável da vida a que está presa é incompatível com a ideia da autêntica tragicidade<sup>228</sup>, não servindo de exemplo e de inspiração para ninguém, ainda assim ela é sujeito mesmo que muito limitado, que pouco compreende o mundo e a si mesmo, mas que, de acordo com essas próprias limitações, sente e interpreta o mundo e

---

<sup>224</sup> Ibidem, p. 428.

<sup>225</sup> Usamos aqui essa expressão querendo fazer referência a seu uso por Adorno, conforme citado anteriormente, em *Mínima Moral* (p. 177-178). O sentido aqui não é o mesmo que Adorno lhe dá, mas a intenção é justamente contrastar o escape produzido pela indústria cultural, portanto um escape carregado de *message*, como diz Adorno, que é oferecido para melhor disciplinar e adestrar as pessoas, e o escape aqui usado no sentido de tentativa de fuga, de escape onde ele não é oferecido e nem permitido. E, nesse sentido, uma transgressão que pressupõe um sujeito que a comete porque quer o que não é permitido, enquanto que o escape no sentido que lhe dá Adorno é exatamente aquilo que foi adestrado para querer, e quer, com o que ainda nele restou do sujeito. Ema Bovary é o sujeito que no escape rejeita a ordem social e morre; o cliente da indústria cultural é o sujeito que no escape aceita a ordem social e se sujeita, anulando-se.

<sup>226</sup> MARCUSE, H. A ideologia da sociedade industrial – O homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 74.

<sup>227</sup> Cf. DUARTE, R. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 64.

<sup>228</sup> Cf. AUERBACH, Erich. Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 428.

reage a ele. Sua conduta demonstra que ela não se identifica completamente com a sociedade, naquela falsa identidade do universal e do particular tão comum no universo da indústria cultural. Nesse, um sujeito que ainda reage mesmo frente à ameaça de destruição, a indústria cultural dá fim, eliminando o trágico juntamente com ele. Ela dissolve o trágico no nada que é a falsa identidade do sujeito com a sociedade<sup>229</sup> e, com isso, “a liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo” (DE 144). Flaubert evita o trágico porque vê o mundo como uma grande estupidez e assim o representa; a indústria cultural registra e planeja o trágico, tomando empréstimos à arte que fornece a substância trágica de que necessita para a reprodução exata do fenômeno, o que a diversão por si só não realiza (CF. DE 141-142).

No capítulo nove da primeira parte do livro *Madame Bovary* há uma passagem em que Flaubert apresenta o casal Bovary num acontecimento rotineiro, extraordinariamente comum, aparentemente sem nenhuma importância, mas no qual representa o estado da alma de Ema Bovary.

Mas era sobretudo à hora das refeições que ela já não aguentava mais, naquela salinha do andar térreo, com o fogão fumegando, a porta rangendo, as paredes cheias de salitre, as lajes úmidas; toda a amargura da existência se lhe afigurava servida no prato e, ao fumegar do cozido, saíam-lhe do fundo da alma outros suspiros de tédio. Carlos era vagaroso para comer; Ema distraía-se mordendo avelãs, ou então, apoiada no cotovelo, entretinha-se, com a ponta da faca, a fazer riscos no oleado da mesa.<sup>230</sup>

Nela culmina uma descrição da insatisfação de Ema com sua vida em Tostes, onde foi morar com o marido após o casamento. Ao contrário dos seus sonhos românticos, a sua vida transcorria nas profundezas da província ao lado de um homem medíocre e maçante, se lhe apresentando cada vez mais limitada, vazia, monótona e também medíocre, sem nada que a tornasse suportável. No capítulo sete da primeira parte, uma passagem sinaliza admiravelmente essa insatisfação que vai se instalando no espírito de Ema desde o casamento, com a sua crescente desilusão com uma vida que nada tinha dos seus sonhos e a

---

<sup>229</sup> Voltaremos a essa questão na seção um do capítulo VI: A dialética do universal e do particular.

<sup>230</sup> FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p. 81.

frustração com um marido que, quanto mais conhecia, mais percebia que ele não poderia jamais realizar qualquer um dos seus sonhos.

No entanto, se Carlos quisesse, se ele suspeitasse de semelhante coisa, se o seu olhar, uma única vez, fosse ao encontro do seu pensamento, talvez que uma súbita riqueza se lhe destacasse do coração, como caem os frutos de uma árvore que se sacode. Mas, à proporção que mais se apertava a intimidade da sua vida, mais aumentava essa espécie de desapego interior que a desligava dele.

A conversa de Carlos era lisa como o passeio da rua, e as ideias de toda a gente desfilavam nela com o seu feitio vulgar, sem provocar comoção, riso ou devaneio. Carlos jamais havia tido curiosidade, dizia ele, enquanto residira em Rouen, de ir ao teatro ver os atores de Paris. Não sabia nadar, nem esgrimir, nem atirar, e não pôde um dia explicar-lhe certo termo de equitação que ela encontrara num romance.

Um homem não devia, ao contrário, primar em múltiplas atividades, saber iniciar uma mulher nos embates da paixão, nos requintes da vida, enfim, em todos os mistérios? Mas aquele não ensinava, nada sabia, nada desejava. Supunha-a feliz; e ela não lhe podia perdoar aquela tranquilidade tão bem assente, aquela gravidade serena, nem a própria felicidade que ele lhe dava.<sup>231</sup>

Flaubert vai retirando da personagem, da sua vida, do seu lugar no mundo, da sua realidade objetiva e de sua subjetividade os elementos com que representa seu drama. É um *crescendo* no tempo. Uma longa espera por algo para o que ela se preparou cuidando de si e da casa e que poderia alterar aquela vida sem atrativos e sem amor, mas que não vinha. E como não vinha, vinham a inquietação e o desespero. “Mas era sobretudo à hora da refeição que ela já não aguentava mais ...”. O mundo vai se lhe afigurando cada vez mais asfíxiante, sem atrativos, desconsolado – como o ambiente descrito como ela o vê –, quanto menos esperança tem de fugir dele; um mal-estar constante que se intensifica naqueles momentos monótonos e inescapáveis como a rotina das refeições. É então que sente com maior força as frustrações e desilusões e “toda a amargura da existência se lhe afigurava servida no prato”. O insuportável do convívio com aquele homem que come despreocupadamente e que se torna ridículo aos seus olhos, que a faz sentir o que Flaubert fala por ela “que ela já não aguentava mais”. Tudo de que origina o seu desespero parece-lhe relacionado a Charles Bovary, e seria diferente se ele também o fosse<sup>232</sup>.

Sem mistificações, Flaubert representa no romance uma existência humana sem escapatória, tal como ele percebe a verdade da condição social humana. Sentados à mesa,

---

<sup>231</sup> FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p. 52-53.

<sup>232</sup> Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 422-423.

Ema e Charles Bovary, dois mundos que nada têm em comum, mas que nada têm também de próprio. Solitários, encerrados cada um em si, pouco ou nada têm para compartilhar, pois é falso e absurdo o mundo em que cada um se isola. Os outros personagens deles não se diferem, cada um está isolado em seu mundo medíocre e estúpido e não pode compreender e nem ajudar o outro. Vivem juntos, trabalham e se divertem, mas nada disso sinaliza uma comunidade. A sociedade contemporânea que aparece para Flaubert é falsa e falsos são seus membros. Uma tensão poderosa a atravessa como uma ameaça oculta prestes a irromper.

Para Flaubert, o peculiar dos acontecimentos quotidianos e contemporâneos não parecia estar nas ações e nas paixões muito movimentadas, não em seres ou forças demoníacas, mas no que se faz presente durante longo tempo, aquilo cujo movimento superficial não é senão burburinho vão; entretantes, por baixo ocorre um outro movimento, quase imperceptível, mas universal e ininterrupto, de tal forma que o subsolo político, econômico e social parece ser relativamente estável, mas, ao mesmo tempo, parece também estar insuportavelmente carregado de tensão. Todos os acontecimentos parecem modificá-lo muito pouco; mas, na concreção da duração, a qual Flaubert sabe sugerir tanto no acontecimento isolado quanto no conjunto do panorama da época, mostra-se algo como uma ameaça oculta; é um tempo que, com sua estúpida falta de escapatórias, parece carregado como com um explosivo.<sup>233</sup>

No século seguinte, num mundo convulsionado por uma segunda guerra mundial, Adorno, na condição de intelectual na emigração forçada pela ameaça que já não era mais oculta, reformula a frase de Hegel “O verdadeiro é o todo” para “O todo é o não verdadeiro” (Cf. MM 42), e na dedicatória a Max Korkheimer, em que introduz as suas “reflexões a partir da vida danificada”, chama a atenção para o fato de que “quem quiser saber a verdade acerca da vida imediata tem que investigar sua configuração alienada, investigar os poderes objetivos que determinam a existência individual até o mais recôndito nela” (MM 7). E, se nessa passagem do primeiro parágrafo da dedicatória Adorno parece se aproximar do que diz Auerbach sobre a percepção de Flaubert quanto ao “peculiar dos acontecimentos quotidianos e contemporâneos”, na última frase do mesmo parágrafo a crítica adorniana se volta contra o pseudorealismo e o que ele representa: “O olhar lançado

---

<sup>233</sup> Ibidem, p. 429.

à vida transformou-se em ideologia, que tenta nos iludir escondendo o fato de que não há mais vida” (MM 7).

### 3 - O Realismo no *Quincas Borba* de Machado de Assis

No Brasil, devido às suas particularidades de formação histórica, geralmente as transformações não ocorrem organicamente, de dentro para fora; em vez de resultado de uma práxis e de uma consciência que se desenvolvem a partir de sua realidade imediata, nacional, são mais reflexo de outras, externas. E esses reflexos, essas influências, principalmente as espirituais, chegam aqui com certo atraso. Flaubert publicou *Madame Bovary*, na França, em 1857. Machado de Assis publicou *Quincas Borba* em 1891, dez anos depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, livro considerado a passagem para sua segunda fase, “aquela que corresponde às tentativas de um estilo de época realista, em rompimento com o romantismo não muito bem delineado na primeira etapa (...)”<sup>234</sup>. São dessa fase as suas melhores obras, quando, segundo Alfredo Bosi, ele atinge a plena maturidade do seu realismo de sondagem moral e o ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira<sup>235</sup>. Sensível à precariedade da existência humana, à sua mediocridade, reconhece nelas a condição humana, que faz de objeto de sua reflexão cotidiana. Mas reconhecer e aceitar não implica gostar: sua recusa aos egoísmos, ao convencional, à mesquinhez aparece na linguagem da ambiguidade com que nos apresenta o real. Bosi argumenta que compreenderemos melhor a passagem para a segunda fase se atentarmos para a descoberta do “manejo do distanciamento”, a forma ficcional que lhe permite desnudar as suas criaturas. O defunto autor Machado-Brás Cubas exhibe “as peças de cinismo e indiferença com que via montada a história dos homens. (...) (*deixando – AC*) emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as

---

<sup>234</sup> PROENÇA, I. C. Introdução. In: ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997, p. 15.

<sup>235</sup> Cf. BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 193-194.

memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas”<sup>236</sup>. Também é importante considerar a assertiva de Proença “tentativas de um estilo de época realista”, porque Machado, vivendo entre duas épocas – romantismo e realismo –, não se prendeu a nenhuma delas, nem a movimentos e escolas, mantendo sempre sua autonomia, o que deu a suas obras um caráter inconfundível.

A sua importância, na vida intelectual brasileira, não encontra paralelo, pela qualidade e abundância da obra e pelo caráter inconfundível do escritor, que atravessou incólume todos os movimentos e escolas, constituindo um mundo à parte, um estilo composto de técnicas precisas e eficazes, e uma galeria de tipos absolutamente realizados e convincentes. (...) Encontra-se em sua arte, ao mesmo tempo equidistante dos excessos sentimentais do Romantismo e da frieza do Naturalismo, o traço próprio das grandes vocações artísticas: a capacidade de fazer objetos perfeitos, aptos a provocar no espectador aquela suspensão admirativa e essa espécie de sabor particular que o espírito encontra nas obras do espírito. Não se obtém esse efeito pela comunicação direta do sentimento, muito menos na reprodução servil daquilo que os realistas e os naturalistas chamavam de real ou natural, mas na objetivação perfeita de formas mentais que se incorporam a uma matéria adequada, criando entidades novas, conjuntos significativos e coerentes. Exige um esforço de composição que é toda a virtude do artista e o aperfeiçoa em sua personalidade na mesma proporção em que as suas obras se aprimoram.<sup>237</sup>

A longa citação foi necessária porque apresenta, de forma objetiva e pertinente, informações para o que aqui nos interessa. No início dessa seção acrescentamos “geralmente” à repetida afirmação de que no Brasil as transformações não se realizam de dentro para fora, mas influenciadas de fora, porque, apesar de ela estar correta e se relacionar com a nossa herança colonial e a atual situação capitalista periférica, não é sempre verdadeira. As obras de Machado, como podemos constatar na citação acima, não se limitam às influências que recebeu, reelabora-as e as transforma, ultrapassando-as ou negando-as, constituindo-se como algo extremamente original, profundo e universal.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Cf. BOSI, A. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 196-197.

<sup>237</sup> COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999, p. 152-153.

<sup>238</sup> Sobre essa questão, encontramos que foi nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* “que Machado descobriu, antes de Pirandello e de Proust, que o estatuto da personagem na ficção não depende, para sustentar-se, da sua fixidez psicológica, nem da sua conversão em tipo; e que o registro das sensações e dos estados de consciência mais díspares veicula de modo exemplar algo que está aquém da persona: o contínuo da psique”. In: BOSI, A. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 200.

O próprio Machado se manifestou sobre essa preocupação com a possibilidade de uma arte nacional no ensaio “*Instinto de nacionalidade*”, escrito em 1873 para uma revista de Nova Iorque: “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo; é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando se trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. Que mereceu este comentário: “A exatidão com que abordou o problema da possibilidade de uma arte nacional, precisando a dosagem que deve haver entre a

Não se perdeu, assim, em determinismos de raça e sangue tão comuns na ciência de sua época e em muitas obras naturalistas por ela influenciadas, podendo com essa autonomia jogar com humor com os signos do cotidiano, preferindo sugerir a declarar para representar a essência do homem em sua precariedade existencial.

A assertiva de que se encontra na arte de Machado “a capacidade de fazer objetos perfeitos, aptos a provocar no espectador aquela suspensão admirativa e essa espécie de sabor particular que o espírito encontra nas obras do espírito” aponta para o cerne da distinção pretendida entre o seu estilo realista e o estilo da indústria cultural. Fazer “objetos perfeitos” é ambíguo até que se diga perfeitos em quê, para quê? Como esperamos ter demonstrado, a indústria cultural também produz “objetos perfeitos”, mas perfeitos para expropriar os esquemas do entendimento, para disciplinar e adestrar seus clientes, submetendo-os à ordem totalitária. Mas, aqui, os objetos perfeitos são outros – em vez de expropriar, disciplinar, adestrar e submeter, estão aptos a provocar “suspensão admirativa e essa espécie de sabor particular que o espírito encontra nas obras do espírito”. Arte literária que na imitação da realidade com ela não se identifica nem a justifica porque, ao contrário dos produtos culturais da indústria cultural, do seu estilo, aquela serve à verdade. Nesse sentido, o provocar “suspensão admirativa” é muito significativo dessa relação com a verdade e a encontramos já entre os gregos: “É a admiração que leva os homens a filosofar” (Aristóteles, *Met.* 1,2, 982b) e “Esta emoção, a admiração, é própria do filósofo: nem tem a filosofia outro princípio além deste” (Platão, *Teet.* II, 155d). Para os gregos, admirar (*thaumazein*) significa ver, sentir o estranhamento. Em “*O Nascimento da Tragédia*”, Nietzsche diz: “O homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que

---

influência local e a universalidade do espírito na obra literária, ou entre a influência do povo e o trabalho do estilo, nos revela um admirável ensaísta dessa espécie de temas. Para a nossa literatura em formação esse tema era particularmente importante, e estava lançado na cena, pelo preconceito dos nossos poetas e romancistas de fazer uma literatura de conteúdo nacional. Românticos e naturalistas, neste como em muitos outros pontos confundidos, procuravam a cor local, naqueles idealizada, e nestes engrossada por um pincel menos leve. Somente Machado de Assis conservava o segredo clássico e meditava a obra universal que iria ser depois a mais brasileira de todas”. Cf. COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999, p. 157-158.

também sob essa realidade, na qual vivemos e somos, se encontra oculta uma outra, inteiramente diversa, que portanto também é uma aparência (...)”<sup>239</sup>. Esse jogo de aparência e estranhamento que provoca o pensar, Machado domina com maestria, preferindo sugerir a declarar, numa linguagem da ambiguidade e pelo “manejo do distanciamento”. Por isso, evita a comunicação direta do sentimento e a reprodução servil daquilo que os realistas e os naturalistas chamavam de real ou natural, e mais longe ainda está da duplicação da realidade que posteriormente o estilo da indústria cultural produziu. Aqui o artista se aperfeiçoa no esforço de composição ao mesmo tempo em que suas obras se aprimoram; são obras do espírito para a reprodução ampliada do espírito, ao contrário daquele, dedicado à reprodução simples do espírito.

No prólogo da terceira edição de *Quincas Borba*, há uma passagem que testemunha esse aperfeiçoamento do artista, sua honestidade intelectual e exercício crítico, e a preocupação com a qualidade da obra. É a sua recusa à comodidade de explorar uma personagem pronta e consagrada, que poderia até mesmo ser lucrativa para ele, como hoje é comum na indústria cultural um filme ter continuação em outro (ou outros), o limite sendo definido pela resposta da bilheteria, i.e., a lucratividade que esse ainda possa ter.

Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento de outro. “Com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de *Quincas Borba* ocupará exclusivamente a terceira parte.” Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas páginas concluo que não. A Sofia está aqui toda. Continué-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado.<sup>240</sup>

O esmero com que cuida de sua obra, a consciência do que torna seus “objetos perfeitos” e o que eles são, aí está: “A Sofia está aqui toda. Continué-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado”. O objeto é perfeito, porque é perfeita a objetivação “de formas mentais que se incorporam a uma matéria adequada, criando entidades novas, conjuntos significativos e coerentes”. Acrescentar-lhe ou tirar-lhe algo, repeti-lo seria destruir aquilo

---

<sup>239</sup> NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 28.

<sup>240</sup> ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1982, p. 11.

que o faz perfeito: “seria pecado”. Não provocaria mais “suspensão admirativa” e nela o espírito não mais encontraria aquele sabor especial. É muito forte nessa passagem a evidência de uma preocupação com aquilo que Adorno e Horkheimer chamam de “reprodução ampliada do espírito”, ao mesmo tempo em que também evidencia o procedimento contrário da indústria cultural que investe forte na repetitividade do mesmo que vende como novo. Ela impõe o “sempre idêntico”, convencendo seus consumidores pela propaganda de que ele é o novo. Para Machado, “a Sofia está aqui toda”; para a indústria cultural, não, seu objeto nunca está onde ela diz que ele está: é sempre uma promessa e o logro; “maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio” (DE 130-131). É como o ritual de Tântalo, a água e os alimentos estão ao seu alcance, mas ele não pode alcançá-los; o desejo é estimulado pelos produtos culturais, mas nunca realizado. Para a frustração que se segue, há uma nova promessa como parte do esquema que aprisiona os consumidores no ritual de consumo infindo: “a publicidade é seu elixir da vida. (...) Ela consolida os grilhões que encadeiam os consumidores às grandes corporações” (DE 151). Inundado de *message*, compulsivo, o espírito é reduzido a uma função. Adorno e Horkheimer se referem a isso como uma “reprodução simples do espírito”, como veremos na última seção desse trabalho.

Muitos dos elementos fundamentais dessa “única tragédia genuína que o trágico Machado de Assis pôde compor”<sup>241</sup> são introduzidos já no primeiro capítulo. A trajetória do manso e ingênuo professor de Barbacena que, de posse da herança de Quincas Borba – o filósofo louco do Humanitismo –, muda-se para o Rio de Janeiro na condição de capitalista e se apaixona pela bela Sofia, sendo envolvido numa trama de espoliação, da qual não tem

---

<sup>241</sup> COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999, p. 163.

consciência, vindo a perder tudo: fortuna, amor e a razão têm, nesse fado inexplicável que lhe atinge a alma, a componente trágica do herói vencido pela fatalidade.<sup>242</sup>

Rubião fitava a enseada, – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora! Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

– Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...

Presente (capitalista) e passado (professor) cotejados, abrem um perspectiva de um futuro que o autor não diz, mas a linguagem da ambiguidade insinua: “de modo que o que parecia uma desgraça...”. E ali está, quando olha para si, e para as chinelas de Túnis que serve para introduzir na história outro personagem, o recente amigo, Cristiano Palha (marido de Sofia), o futuro que virá rápido já começa a ser configurado ao mesmo tempo em que vai desvelando as engrenagens do sistema. A estruturação mercantil da sociedade que se prolonga na alma dos homens, importando para esses apenas os valores de troca. O envolvente amigo recente que o presenteia e elogia, estimula a sua vaidade, alimenta seus sonhos de projeção política e social, e incita a própria mulher a cativá-lo, ganhando-lhe a alma e os mimos que a sua fortuna pode comprar, ao mesmo tempo em que pede empréstimos e o atrai para uma sociedade comercial que ele nada compreende:

“O *regímen* que lhe indicavam não era claro; Rubião não podia compreender os algarismos do Palha, cálculos de lucros, tabelas de preço, direitos da alfândega, nada; mas, a linguagem falada supria a escrita. Palha dizia coisas extraordinárias, aconselhava ao amigo que aproveitasse a ocasião para pôr o dinheiro a caminho, multiplicá-lo. Se tinha medo, era diferente; ele, Palha, fazia o negócio com John Roberts, sócio que foi da casa Wilkinson, fundada em 1844, cujo chefe voltou para a Inglaterra, e era agora membro do parlamento.”<sup>243</sup>

Nesse sentido, a sensação de propriedade que invade Rubião transformado repentinamente em capitalista e alçado ao topo da pirâmide, sem conhecer os passos que levam a ela, e acreditando que “mais vale quem Deus ajuda, do que quem cedo madruga”<sup>244</sup>, já aponta

---

<sup>242</sup> Cf. *Ibidem*, p. 162.

<sup>243</sup> ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1982, p. 79.

<sup>244</sup> ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1982, p. 26.

para uma ingenuidade e alienação que facilitam o envolvimento e o assalto. Sua brusca mudança de lugar na hierarquia social e da província para a capital, leva-o a abandonar velhos hábitos, mas continua o mesmo homem ingênuo com seus valores não contaminados, portanto, sem poder contar com o aprendizado necessário para sobreviver na nova situação social.

Aberto o testamento que o faz herdeiro universal da fortuna, do cachorro e dos germes da loucura do falecido, Rubião, lembrando as explicações científicas de Quincas Borba sobre a morte da avó, julga compreender o aforismo do Humanitismo e o adota.

A memória dele recompôs, ainda que de embrulho e esgarçadamente, os argumentos do filósofo. Pela primeira vez, atentou bem na alegoria das tribos famintas e compreendeu a conclusão: “Ao vencedor, as batatas!” Ouviu distintamente a voz roufenha do finado expor a situação das tribos, a luta e a razão da luta, o extermínio de uma e a vitória da outra, e murmurou baixinho:

– Ao vencedor, as batatas!

Tão simples! tão claro! Olhou para as calças de brim surrado e o rodaque cerzido, e notou que até a pouco fora, por assim dizer, um exterminado, uma bolha; mas que ora não, era um vencedor. Não havia dúvida; as batatas fizeram-se para a tribo que elimina a outra a fim de transpor a montanha e ir às batatas do outro lado. Justamente o seu caso. Ia descer de Barbacena para arrancar e comer as batatas da capital. Cumpria-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte. E levantando-se de golpe, alvoroçado, ergueu os braços exclamando:

– Ao vencedor, as batatas!<sup>245</sup>

Aqui a ingenuidade do herói é realçada ao ponto de esse adotar a fórmula que não compreende, como também não compreende o novo mundo para onde se dirige, e que (Palha/Sofia/Camacho: a tribo faminta) o submeterá a essa fórmula, degradando-o até a loucura e o retorno pobre a Barbacena: o futuro que não estava dito no primeiro capítulo, mas para o qual, na sua linguagem ambígua, já apontava: “de modo que o que parecia uma desgraça...”. A loucura de Quincas Borba, o filósofo:

Quem sou eu, Rubião? Sou Santo Agostinho. Sei que há de sorrir, porque você é um ignaro, Rubião; a nossa intimidade permitia-me dizer palavra mais crua, mas faço-lhe esta concessão, que é a última. Ignaro!<sup>246</sup>

Acomete Rubião, o “ignaro”:

- Senhor Rubião...

- Napoleão, não; chama-me Luís. Sou o teu Luís, não é verdade, galante criatura?<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Ibidem, p. 28-29.

<sup>246</sup> ASSIS, Machado de. Quincas Borba. São Paulo: Ática, 1982, p. 22.

<sup>247</sup> Ibidem, p. 154.

A “galante criatura” é a bela e ambígua Sofia que, com seu marido Palha, despoja Rubião de tudo, até mesmo da razão. Ela representa o princípio de troca e é o elemento-chave nesse processo. A ideia de adultério que emerge de suas oscilações em relação a Rubião cai para segundo plano, sendo apenas mais um instrumento do poder de troca que não se esgota e não se consuma e, nisso, Machado já denuncia uma característica perversa da subsunção de tudo ao valor de troca, já no seu tempo.

Meu Deus! Como é bonita! Sinto-me capaz de fazer um escândalo! pensava Rubião (...) olhando para Sofia, que olhava para ele.<sup>248</sup>

Loquaz, destemido, Rubião parecia totalmente outro. (...) Sofia é que não sabia que fizesse. Trouxera ao colo um pombinho, manso e quieto, e saía-lhe um gavião, – um gavião adunco e faminto.

Era preciso responder, fazê-lo parar, dizer que ia por onde ela não queria ir, e tudo isso, sem que ele se zangasse, sem que se fosse embora... Sofia procurava alguma coisa; não achava, porque esbarrava na questão, para ela insolúvel, se era melhor mostrar que entendia, ou que não entendia. Aqui lembraram-lhe os próprios gestos dela, as palavrinhas doces, as atenções particulares; concluía que, em tal situação, não podia ignorar o sentido das finezas do homem. Mas confessar que entendia, e não despedi-lo de casa, eis aí o ponto melindroso.<sup>249</sup>

Provocar o desejo, mantê-lo vivo, mas não realizá-lo, deixando-o sempre em suspensão, na agonia sem fim – semelhante ao ritual de Tântalo – para que os valores de troca continuem valendo e operantes enquanto houver algo a ser trocado, é o mecanismo desse processo de espoliação montado pela “tribo faminta”. Ele em nada difere do da organização social heterônoma, apenas o reflete, pois ela se reproduz nos indivíduos. Ao imitar o contexto, o texto revela os dramas humanos como peças submetidas ao princípio de troca dos interesses em jogo pela “riqueza sem escrúpulos, a irradiação do poder”<sup>250</sup>.

Os “náufragos da existência”<sup>251</sup> são muitos e as ilhas de abundância são poucas. Enquanto Rubião teve poder de troca, teve convivas à mesa para o almoço e para o jantar, quando esse extinguiu

receberam a notícia da mudança como um decreto de exílio. Tudo na antiga habitação fazia parte deles, o jardim, a grade, os canteiros, os degraus de pedra, a enseada. Traziam tudo de cor. Era entrar, pendurar o chapéu, e ir esperar na sala. Tinham perdido a noção da casa alheia e do obséquio recebido. (...) Paciência! iriam agora para Babilônia, como os desterrados de Sião. Onde quer que estivesse o Eufrates,

---

<sup>248</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>249</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>250</sup> FAORO, R. A pirâmide e o trapézio. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, p. 17.

<sup>251</sup> Cf. ASSIS, Machado de. Quincas Borba. São Paulo: Ática, 1982, p. 15, .

achariam salgueiros em que pendurassem as harpas saudosas, – ou mais propriamente, cabides em que pusessem os chapéus. (...)

Quando se arrancaram dali, e se despediram uns dos outros, deu-se um fenômeno com que não contavam; é que eles mesmos mal podiam separar-se. Não que os ligasse amizade nem estima; o próprio interesse os fazia antipáticos. Mas o costume de se verem todos os dias, ao almoço e ao jantar, – à mesma mesa, como que os tinha fundido uns aos outros; a necessidade os fez suportáveis, o tempo os tornou mutuamente precisos. (...) Era mais que separação, era desarticulação.<sup>252</sup>

Finda a possibilidade da pilhagem, “paciência!”, achariam outros “cabides em que pusessem os chapéus”. A sociedade e as motivações dos homens desveladas no que elas têm de imediatismo, mediocridade e frieza apontam para outro aspecto, ainda mais sórdido; a construção dos vínculos se dá não pela amizade nem estima, uma vez que “o próprio interesse os fazia antipáticos”, mas porque “a necessidade os fez suportáveis, o tempo os tornou mutuamente precisos”. O fim de um objeto de troca e com ele os interesses que suscitou e nutriu durante certo tempo provoca mais do que uma separação, provoca uma desarticulação. E para melhor imitar essa realidade que desarticula os homens, Machado também produz deslocamentos, mas deslocamentos estéticos que iluminam os “objetos perfeitos” que provocam “suspensão admirativa” e dão aquele “sabor particular que o espírito encontra nas obras do espírito”. Sua linguagem ambígua não diz, sugere, introduz a dúvida e deixa que ela nos perturbe. A mimesis da realidade não é uma explicação dessa e nem é um retrato acabado que a duplica e congela como faz o estilo da indústria cultural. A realidade é dinâmica e enigmática e só o esforço da interpretação nos pode fornecer vislumbres dela. E Machado faz esse esforço que provoca o nosso.

Rubião existe socialmente porque existe literariamente, graças ao poder criador da palavra. Isto é, a obra e ele com ela só ganharam existência a partir do momento que o escritor Machado de Assis os substanciou numa palavra rica de virtualidades capazes de gerar a ilusão daquela realidade. (...) Forjada a ilusão daquela realidade, o escritor mantém portas trancadas, ilumina apenas alguns lados dos fatos, instala dúvidas, varia a perspectiva para alcançar planos menos aparentes, não demonstra, sugere. Graças a sua força, o jogo atrai e permanece vivo, resistindo ao tempo, desafiando o leitor e sua inteligência, sacudindo nossa indiferença.<sup>253</sup>

A contraposição com os produtos da indústria cultural aí está em tudo que escrevemos sobre a arte de Machado de Assis e em especial sobre a obra *Quincas Borba*. Garbuglio nos

---

<sup>252</sup> Ibidem, p. 163-164.

<sup>253</sup> GARBUGLIO, J. C. A composição e a decomposição. In: ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1982, p. 8-9.

deu a indicação precisa no final dessa passagem ao sinalizar para a força da obra de arte de Machado que permanece viva, “desafiando o leitor e sua inteligência, sacudindo nossa indiferença”. Exatamente o contrário das obras da indústria cultural: seus produtos culturais, que não desafiam os consumidores, submetem-nos, adestram sua inteligência a se orientar pelos esquemas da produção e não podem sacudir nossa indiferença porque a imitação que fazem da realidade é a realidade como propaganda de si mesma. Como quando vamos ao cinema e cada filme a que assistimos é um trailer do filme seguinte, ao ponto de o retardatário não saber se está assistindo ao *trailer* ou ao filme mesmo (Cf. DE 153). É sempre a mesma organização social heterônoma que reaparece duplicada, naturalizada, “sempre idêntica” a si mesma a reafirmar que é o que de fato existe, e uma prova fotológica como essa é avassaladora” (Cf. DE 138). Portanto, é o poderio da monotonia que é acionado para gerar o conformismo e a resignação ao invés de provocar a “suspensão admirativa” que poderia sacudir nossa indiferença.

Consumada a tragédia, o autor apresenta ao leitor o último “objeto perfeito” da obra para o exercício do seu entendimento: “O cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens”<sup>254</sup>. Não toma partido nem julga: sugere, por meio de uma imagem, a indiferença do mundo para com a dor humana e a condição da solidão do homem no universo, provocando os leitores com a representação da realidade tal como ela aparece desmistificada ao olhar do artista.

---

<sup>254</sup> ASSIS, Machado de. Quincas Borba. São Paulo: Ática, 1982, p. 191.

## Capítulo V

### O Realismo na concepção marxista no período entre as duas guerras mundiais

A representação da realidade na literatura ocidental tem uma longa história. Auerbach inicia seu livro *Mimesis* com a análise dessa representação na *Odisseia* de Homero, focando o tema “A cicatriz de Ulisses”<sup>255</sup>. Ao abordarmos nas seções anteriores o naturalismo e o realismo, estávamos nos referindo a uma tendência específica na literatura, na segunda metade do século XIX, de olhar e recriar a realidade a partir de pressupostos básicos comuns a uma ou outra expressão<sup>256</sup>, mas que tinham em comum entre si, de forma muito evidente, a rejeição ao romantismo e uma intenção de captar a realidade de forma objetiva, tal como ela é. Essa intenção não surgiu de um desenvolvimento autônomo da própria literatura, era um reflexo das transformações profundas no mundo em todos os âmbitos da existência humana, desencadeadas no século anterior pela revolução industrial e a revolução francesa, e a conseqüente consolidação do capitalismo. Nesse contexto, cresce a influência e o poder das ciências da natureza, evidentes na Revolução Científico-Tecnológica<sup>257</sup> ocorrida em meados do século XIX, e plenamente configurada em 1870.

Segundo Nicolau Sevcenko, trata-se de um

fluxo intenso de mudanças, atingindo todos os níveis da experiência social, que se concentrou de fins do século XIX até cerca de meados do XX. Estimuladas sobretudo por um novo dinamismo no contexto da economia internacional, essas mudanças irão afetar desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao seu redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos. De fato, nunca em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos. Isso não apenas no Brasil, mas no mundo tomado agora como um todo integrado.<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 1-20.

<sup>256</sup> Ver no excurso, e nos capítulos III e IV.

<sup>257</sup> Conceituação mais precisa para designar a amplidão, profundidade e complexidade do processo de transformação em curso, do que a outra designação mais conhecida como Segunda Revolução Industrial. Cf. SEVCENKO, Nicolau. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando. A. (coord.) & SEVCENKO, N. (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 8.

<sup>258</sup> *Ibidem*. p. 7-8.

Para dar uma breve ideia das muitas coisas que surgirão no curso dessas mudanças e de seus desdobramentos, Sevckenko cita:

os veículos automotores, os transatlânticos, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica e a ampla gama de utensílios eletrodomésticos, a fotografia, o cinema, a radiodifusão, a televisão, os arranha-céus e seus elevadores, as escadas rolantes e os sistemas metroviários, os parques de diversões elétricas, as rodas-gigantes, as montanhas-russas, a seringa hipodérmica, a anestesia, a penicilina, o estetoscópio, o medidor de pressão arterial, os processos de pasteurização e esterilização, os adubos artificiais, os vasos sanitários com descarga automática e o papel higiênico, a escova de dentes e o dentífrico, o sabão em pó, os refrigerantes gasosos, o fogão a gás, o aquecedor elétrico, o refrigerador e os sorvetes, as comidas enlatadas, as cervejas engarrafadas, a Coca-Cola, a aspirina, o Sonrisal e, mencionada por último mas não menos importante, a caixa registradora. E não era só uma questão da variedade de novos equipamentos, produtos e processos que entravam para o cotidiano, mas o mais perturbador era o ritmo com que essas inovações invadiam o dia-a-dia das pessoas, principalmente no contexto desse outro fenômeno derivado da revolução, as grandes metrópoles modernas. É o que se pode comprovar pelo testemunho pessoal de um dos pioneiros do design industrial, Raymond Loewy: “Estando com apenas catorze anos, em Paris, onde nasci, eu já tinha visto o surgimento do telefone, do avião, do automóvel, da eletricidade doméstica, do fonógrafo, do cinema, do rádio, dos elevadores, dos refrigeradores, do raio X, da radioatividade e, ademais, da moderna anestesia”.<sup>259</sup>

O surgimento das ciências humanas e da sociedade nesse contexto, insere-se no esforço de interpretar e explicar a nova realidade: não só a sociedade tornou-se um problema, portanto objeto do conhecimento de uma nova ciência, a sociologia, como até a antiga relação cartesiana do sujeito e do objeto do conhecimento se transforma, e o sujeito do conhecimento torna-se, também, objeto de conhecimento. Tantas são as mudanças e a intensidade e rapidez com que ocorrem colocam em questão a própria noção de realidade. As velhas noções são insuficientes, pois os referenciais que as norteiam são de um mundo que desaparece rapidamente e o novo mundo que surge é absolutamente inédito para a experiência e o conhecimento humano, apesar de conservar e ampliar, numa nova configuração, os principais problemas que afligem os homens desde o início da história das classes, quando “a hostilidade do eu ao sacrifício incluía um sacrifício do eu, porque seu preço era a negação da natureza no homem, em vista da dominação sobre a natureza extra-humana e sobre os outros homens” (DE 60). Negação que, para Adorno e Horkheimer, é o núcleo de toda racionalidade civilizatória e “a célula da proliferação da irracionalidade mítica” (Cf. DE 60). Portanto, o novo contém o velho, a ciência é conatural ao mito: o novo

---

<sup>259</sup> Ibidem, p. 9-10. O autor indica a fonte da citação de Loewy como: Raymond Loewy, “*Never leave well enough alone*”, cit. Por P. SPARKE, *An introduction to design and culture in the twentieth century*, p. 19.

é outro momento na trajetória do esclarecimento, mas seus fundamentos são os mesmos: o predomínio dos meios sobre os fins, o princípio da autoconservação e o princípio da troca, a dominação da natureza e dos homens pelos homens.<sup>260</sup> Essa preocupação de representar a realidade, como dissemos acima, não é nova na literatura, mas ela se acentua na segunda metade do século XIX influenciada pelas profundas transformações em curso e por um deslocamento ideológico das explicações religiosas em crise para as explicações científicas que passam a predominar em seu lugar: às mudanças nas estruturas sociais correspondem mudanças na ideologia e na forma de conhecimento.

É sintomático que essa preocupação maior com a realidade ocorra rompendo com o romantismo que, por sua vez, é também uma manifestação em relação à nova realidade que começa, em sua época, a se afigurar. O romantismo, no seu momento de maior evidência, logo após as revoluções burguesas (a industrial e a francesa), no contexto das contradições próprias desses movimentos e da burguesia ascendente, expressa – segundo a interpretação de Karl Mannheim – “os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu: de onde, as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento”<sup>261</sup>. No realismo e no naturalismo que se lhe seguem, cronologicamente, num contexto burguês melhor definido e configurado, já não há mais saudosismo como antes, preocupam-se, sobretudo, em representar a realidade tal como pode ser percebida e registrada por uma observação atenta, segundo o modelo científico então predominante. Entender, interpretar, registrar e expressar literariamente a nova realidade urbana, industrial, capitalista: a sociedade burguesa, mais do que uma tendência na literatura, é, também, um problema a ser resolvido, portanto, uma necessidade: a mesma que se relaciona com o surgimento da sociologia, da antropologia e outras novas ciências.

---

<sup>260</sup> Como dedicamos todo o capítulo I a este tema, restringimo-nos aqui apenas à referência.

<sup>261</sup> Cf. BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 100.

Já nas duas primeiras décadas do século XX, com o mundo burguês plenamente configurado e consolidado e, conseqüentemente, evidenciando suas contradições e insuficiências, entre elas, e de forma muito evidente, uma enorme produção de riqueza acumulada por poucos e uma enorme produção de miséria estendida a muitos – que é, entre outras coisas, provavelmente a causa mais importante da primeira guerra mundial e da crise de 1929 –, o questionamento e a contestação a essa ordem se intensificam, aprofundando-se na forma de novas revoluções. Dessas, o socialismo de inspiração marxista é o mais marcante, de resultados mais concretos, profundos e duradouros. Nesse tumultuado início de século, a quantidade de movimentos artísticos que se sucedem e a variedade e riqueza da produção artística na literatura, música, pintura, escultura evidenciam a preocupação em captar e representar o mundo e a vida em acelerado processo de transformação. No desdobramento desse contexto, na década de 1930, mais especificamente no nosso recorte, entre 1935 e 1940, desenvolvem-se os debates sobre o expressionismo, durante os quais muito se discute, do ponto de vista da criação artística, literária, como devem ser as representações realistas, tendo-se em conta não só a nova realidade histórica, mas, também, com o foco na formação de uma frente popular<sup>262</sup> contra o fascismo em ascensão na Alemanha, e tendo como referencial teórico o materialismo marxista e a utopia de contribuir para o projeto socialista de um mundo humano melhor. Mais que um debate, foi uma grande polêmica, o ponto mais alto de um processo que decorria desde os finais da década de vinte e que provocou muita reflexão entre os intelectuais alemães emigrados na

---

<sup>262</sup> Sobre essa questão: “Será o nosso debate uma discussão puramente literária? Creio que não. Acho que a luta entre correntes literárias e a sua fundamentação teórica não teria levantado tanta celeuma, não teria provocado um interesse tão grande, se as últimas conseqüências dessa discussão não fossem tidas como importantes para uma questão política que diz respeito a todos nós, que nos move do mesmo modo: a questão da Frente Popular”. LUKÁCS, Georg. *Trata-se do realismo*. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 59.

segunda metade da década de trinta.<sup>263</sup> Chamado de “Debate sobre o Expressionismo” – mas pela leitura dos textos fica evidente como o Expressionismo alemão foi mal compreendido pela maioria dos envolvidos – foi na realidade mais um pretexto do que o objeto real da discussão:

surgiu das próprias condições históricas criadas pela ameaça crescente do fascismo, foi “um filho da Frente Popular”, e serviu para clarificar posições que se vinham confrontando, no processo de consolidação (resultado da sua própria diversificação) da teoria estética marxista, particularmente no que se referia à formulação duma teoria do realismo e da função social e política da literatura e da arte.<sup>264</sup>

O que estava em questão, portanto, era a elaboração da teoria estética marxista com ênfase numa teoria do realismo, que orientasse a práxis artística e humana na luta contra o fascismo – que se revelará a regressão a uma das formas mais radicais de barbárie já experimentada pela humanidade –, ao mesmo tempo em que também servisse à construção da almejada sociedade socialista. Mais do que um debate acadêmico, foi uma polêmica acalorada, pois se discutiam os fundamentos teóricos para uma ação imediata, i.e., a “função social e política da literatura e da arte” na rejeição do fascismo, e do sistema capitalista e sua correspondente sociedade e cultura burguesa, além do papel crítico e orientador que deveriam desempenhar captando e representando a realidade que se constituía a partir da revolução socialista. Como tentamos salientar na contextualização histórica introdutória deste capítulo, a rapidez e intensidade com que no processo histórico contemporâneo a realidade se modifica, mais do que nunca se impõe a necessidade de encontrar a resposta – ou respostas? – para a pergunta: o que é realidade? A utopia socialista fora pensada por Marx, faltava concretizá-la. Como a arte e a literatura poderiam, antecipando as primeiras manifestações da realidade social socialista e de acordo com a teoria, orientar o povo – a classe proletária mais especificamente, tida, segundo a tradição marxista ainda predominante, como classe revolucionária – para a vivência na realidade

---

<sup>263</sup> Cf. BARRENTO, João. Introdução: De Weimar a Moscovo: A teoria marxista do realismo e da literatura entre as duas guerras. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940). Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 9.

<sup>264</sup> Idem.

socialista em gestação? É um projeto complexo que envolve muitos e o que aqui intentamos refere-se apenas ao recorte citado e, nele, essa pequena fração que condensa as principais posições defendidas e atacadas no debate. Segundo Barrento,

duas questões e duas exigências se nos impõem, assim, em relação aos textos que aqui se propõem à leitura: a primeira é a da sua integração num espaço-tempo teórico (a teoria estética marxista entre as duas guerras, particularmente na Alemanha e no exílio) e num espaço-tempo histórico (a fase revolucionária, a “estabilização” e a derrocada da República de Weimar, o fascismo e a Frente Popular); a segunda tem a ver com o interesse que pode ter hoje a leitura destes textos, no sentido da sua integração produtiva numa prática teórica aberta ao concreto e desdogmatizada.<sup>265</sup>

Partimos, portanto, de textos escritos num espaço-tempo teórico e num espaço-tempo histórico, para extrair deles referenciais sobre como foi pensado o realismo naquela conjuntura histórica para contrapô-los à representação pseudorrealista da indústria cultural. Não pretendemos tornar esses textos modelo para qualquer coisa, junto com as suas qualidades estão também suas limitações e contradições, e sua historicidade. Agora o momento é outro, e outros são os problemas; mas, como nos referimos acima, trata-se da dialética do esclarecimento nos termos em que Adorno e Horkheimer a formularam, e a diferença é a forma histórica de como se efetivou a dominação pelo esclarecimento que está em discussão. Tanto na década de trinta como hoje, parece haver uma ideia comum nas formas de resistência à barbárie e de perseguição de uma utopia: é a luta por uma humanidade melhor, contra o totalitarismo (no primeiro caso, o fascismo; no segundo, a indústria cultural) e a favor da emancipação dos homens. Tanto num caso quanto no outro, dá-se especial importância nesta luta ao papel que a estética tem a desempenhar: certa manifestação dessa tendência podemos encontrar no fato de que, na Alemanha, a teoria marxista da literatura e da arte só começa a se desenvolver de forma atual/atuante depois da primeira guerra, influenciada pela revolução alemã de 1918/1919 e pela revolução russa de 1917.<sup>266</sup>

Três grandes questões dominaram o debate teórico nos anos trinta: o problema da

---

<sup>265</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>266</sup> Cf. idem.

herança literária e cultural, a crítica aos movimentos artísticos da vanguarda (Expressionismo, Futurismo e Dadaísmo) e a formalização progressiva duma teoria do realismo na literatura, para a qual Lukács teria um papel de destaque.<sup>267</sup> Apesar das duas primeiras estarem relacionadas com a elaboração da terceira, é essa última que aqui mais nos interessa. E é importante ter em conta que, no calor das discussões que vêm desde a década de vinte, encontraremos a busca por novos critérios para uma teoria marxista da arte, como também manifestações

duma atitude rígida, acrítica e cheia de preconceitos que irá caracterizar, até quase nossos dias, e em momentos históricos muito diversos, as posições da teoria e da crítica mais estreitamente partidárias e limitadas do marxismo. O texto de Lukács (*‘Trata-se do realismo’ – AC*) incluído neste volume tem alguma coisa dessa atitude, e a importância histórica dos ataques cerrados da *Rote Fahne* (sobretudo pela pena de Gertrud Alexander) aos movimentos modernos advém do fato de que a argumentação aí utilizada, os pressupostos de que se parte (que nem sempre são testados dialeticamente frente à própria realidade) e as conclusões simplificadoras a que se chega são os mesmos que vamos encontrar (embora num nível teórico mais elevado, e à margem do “realismo socialista” oficial) em Lukács – e que se mantém ainda em certos casos, apesar dos muitos contributos produtivos e renovadores da teoria e sobretudo da prática marxista da arte e da literatura.<sup>268</sup>

Para ajudar a esclarecer a crítica adorniana ao pseudorealismo da indústria cultural, ao caráter nocivo de seu estilo e ideologia, pouco ajudaria determo-nos nas manifestações “duma atitude rígida, acrítica e cheia de preconceitos que irá caracterizar (...) as posições da teoria e da crítica mais estreitamente partidárias e limitadas do marxismo”. Essas podem, sim, ilustrar o que se pode fazer com o concurso da estética para se produzir e reproduzir a “vida danificada”, como também o fascismo é um exemplo com sua “arquitetura da destruição”<sup>269</sup>. Portanto, partimos da seleção, por Barrento<sup>270</sup>, dos textos dos três mais importantes intervenientes no debate sobre o realismo nos finais da década de trinta, que veem delineando suas orientações teóricas (na *Rote Fahne*) desde os anos vinte:

---

<sup>267</sup> Cf. *ibidem*, p. 11.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 12-13.

<sup>269</sup> Referimo-nos aqui ao filme documentário “*Arquitetura da destruição*”, de Peter Cohen, que revela a intensiva exploração da estética no projeto nazista de dominação e extermínio daqueles que não se enquadravam nos padrões de beleza e perfeição idealizados para a pureza da “raça” ariana, como os judeus, os deformados, os fracos e feios, etc. Cabe mencionar ainda, e este filme o retrata, que também os nazistas consideraram a arte expressionista e dadaísta como arte degenerada, e a combateram sistematicamente.

<sup>270</sup> No livro: BARRENTO, João. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polémica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978.

- 1- A teoria clássica-realista de Lukács – que prossegue a linha dos “velhos marxistas” da social-democracia e revela as mesmas preferências estéticas do próprio Marx e de Lenine;
- 2- A teoria dialética da montagem elaborada por Ernst Bloch – que se liga à prática, e também já a alguma teoria, dos expressionistas e dadaístas políticos;
- 3- A teoria de Brecht – uma teoria da distanciação e também da montagem, para a qual a experiência do teatro *agitprop* de Piscator (e do próprio Brecht) na segunda metade dos anos vinte deu já um contributo decisivo.<sup>271</sup>

Quanto ao fato de que o texto de Lukács incluído nessa seleção, “*Trata-se do realismo*”, “tem alguma coisa dessa atitude” indicada na segunda citação acima, e a sua teorização ter sido absorvida pela doutrina do realismo socialista – fixada em 1934, a qual ele não apadrinha –, sua importância nas discussões sobre o realismo é muito grande e acaba por se tornar predominante<sup>272</sup>, pelo menos durante o seu reinado teórico que terá uma ascensão considerável da década de trinta até 1956.<sup>273</sup>

Muitas são as questões que perpassam estes textos, as quais Barrento liga a quatro níveis que constantemente se entrecruzam e se determinam mutuamente:

- 1- Problemas de ordem filosófica/epistemológica.
- 2- Problemas de ordem histórica e histórico-literária.
- 3- Problemas do âmbito da prática artística.
- 4- Problemas de natureza ideológica.<sup>274</sup>

No primeiro, estabelece-se a questão da relação da literatura/arte com a realidade, de acordo com a diversidade das posições: Lukács a concebe

como reflexo de uma totalidade social cujas contradições são reconhecidas e “resolvidas” no texto, contra as posições que concebem esse texto como o lugar onde, de forma não resolvida, mas aberta, se mostram essas contradições numa realidade entendida como descontínuo, de modo a torná-las produtivas e operantes em relação aos sujeitos de recepção e à própria produção posterior (Brecht e Bloch).<sup>275</sup>

---

<sup>271</sup> BARRENTO, João. Introdução: De Weimar a Moscovo: A teoria marxista do realismo e da literatura entre as duas guerras. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polémica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 13.

<sup>272</sup> Segundo Barrento, “a história do BPRS e da *Linkskurve* é a história da consolidação da teoria lukacsiana do realismo e, simultaneamente, da liquidação teórica das propostas renovadoras da reportagem, da montagem e da distanciação como meios estéticos que procuram ir ao encontro duma realidade também ela em transformação. Mas ela é também a história duma fase extremamente importante para a elaboração mais sistemática duma estética marxista de base histórica-materialista, que, superando os restos kantianos da teoria de Franz Mehring, irá dar um lugar de destaque ao pensamento estético hegeliano e integrar de forma mais coerente as propostas leninistas para uma concepção proletária da literatura e da arte”. In: BARRENTO, João. Introdução: De Weimar a Moscovo: A teoria marxista do realismo e da literatura entre as duas guerras. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polémica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 13-14.

<sup>273</sup> Cf. *ibidem*, p. 16.

<sup>274</sup> Cf. *ibidem*, p. 26-28.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 26.

Temos, de um lado, a concepção mimética do realismo de Lukács que converte idealmente o texto no lugar da, segundo E. Balibar, “solução imaginária das contradições ideológicas inconciliáveis”<sup>276</sup> e, de outro, “uma concepção materialista que transpõe, para a construção que é o texto, o próprio descontínuo e as próprias contradições da realidade, e as deixa agir aí como no espaço da encenação, “didaticamente” montada, de ideologia (caso de Brecht) ou da própria possibilidade de ruptura dessas ideologias (em Ernst Bloch)”<sup>277</sup>. No segundo nível, basicamente, encontra-se a questão da herança literária e cultural e duas fórmulas surgem das posições no debate: a opção pelo “novo mau” – geralmente considerado o melhor – ao “velho bom” (Brecht e Bloch/Eisler); e a transformação do velho como bom em modelo e a norma de rejeitar o novo como mau (Lukács). Encontra-se aí, na fixação classicista da herança, um problema político, e não apenas estético. No terceiro nível, temos Lukács como arauto de uma estética contemplativa de raiz mimética, de um lado e, de outro, Brecht com uma teoria operativa e interveniente da arte, com Bloch atribuindo a essa a função transformadora do mundo. O confronto é entre o método da elaboração formal de Lukács – que possibilita a empatia ou identificação – e a técnica da montagem e do distanciamento proposta por Brecht, Bloch/Eisler, que estimula a uma relação crítica e interrogativa com a obra. E, no quarto nível, que são todos os outros, o embate se dá entre o teorema da decadência que estabelece uma correspondência entre a decadência ideológica do capitalismo tardio e a decadência artística (Lukács), e a sua recusa por Brecht e Bloch<sup>278</sup>.

Nessa síntese, encontramos já indicações preciosas sobre o que encontraremos nos textos. O primeiro nível é o que mais nos interessa, mas não há como abordá-lo de forma independente, ele é parte de um todo e, mesmo que o nosso foco aí se concentre, é necessário ter em mente os outros níveis com os quais ele está em relação. Ao problema

---

<sup>276</sup> Cf. Idem.

<sup>277</sup> Idem.

<sup>278</sup> Cf. Ibidem, p. 26-29.

referido de saber o que é realidade, acrescenta-se a forma da apreensão dela e de uma atitude perante essa realidade, problema com que toda teoria da arte e da literatura se defronta e ao qual está relacionado um método, uma técnica e uma escrita. Nisso, Lukács é categórico: “Trata-se do realismo”. A relação da literatura/arte com a realidade é o problema central a ser resolvido pelas concepções estéticas em confronto. Se, por um lado, se apreende a realidade como reflexo de uma totalidade social (Lukács) e, por outro, a realidade é um descontínuo (Brecht e Bloch), teremos atitudes, métodos, técnicas e escritas correspondentes. Enquanto o estilo pseudorrealista da indústria cultural propõe que o que se vê e se ouve é o que de fato existe, e isso se torna a nova forma de ideologia, nos textos selecionados encontramos orientações e intenções diferentes da de permanecer apenas na superfície, na aparência da realidade: para uma concepção mimética do realismo (Lukács), o texto torna-se o lugar da “solução imaginária das contradições ideológicas inconciliáveis”; portanto, o lugar onde se procura a solução das contradições ideológicas, sua superação, não sua ratificação. Para a concepção materialista, a construção do texto reproduz o próprio descontínuo e contradições da realidade, deixando-as aí agir, numa encenação “didaticamente” montada de ideologia (Brecht), ou tentando a ruptura dessas ideologias (Bloch). A “realidade” da qual se parte é o objeto de encenação para a reflexão; nesse sentido, ao contrário da indústria cultural que apresenta o aparecer do real como o próprio real, aqui ele se torna o objeto de uma experimentação encenada para, provocando a reflexão, buscar atingir níveis mais profundos de compreensão do que possa ser a realidade, conseqüentemente, questionando a própria ideologia. A função aqui seria, segundo Bloch, “transformar o mundo de tal modo que ele fique reconhecível”<sup>279</sup>.

Transposta para o âmbito da prática artística, a concepção de Lukács elege a ficção romanesca orientada pelo realismo, i.e., por um método de elaboração formal que, além de

---

<sup>279</sup> Cf. *Ibidem*, p. 28.

permitir refletir a totalidade do real social, leva à empatia ou identificação. “Lukács, um hegeliano, vê a literatura como uma forma de verificação e ‘harmonização’ dum real existente e da sua estrutura dialética e contraditória. Nesse sentido, ela é afirmativa e ‘catártica’ ”<sup>280</sup>. Por mais que seja questionável, hoje, a pretensão de refletir a totalidade do real, o fato em si de que o real é mais do que o fenômeno, e que pode ser verificável em sua estrutura dialética e contraditória, já aponta para uma realidade mais rica e dinâmica do que o amontoado de clichês pseudorrealistas da indústria cultural. Quanto à proposta renovadora da “técnica da montagem e da distanciação (Brecht, Bloch/Eisler)”, liquidada teoricamente com a consolidação da teoria lukacsiana do realismo<sup>281</sup>, mas que aparece na prática de muitos dos mais significativos e criativos artistas contemporâneos – o que parece sinalizar para a sua importância para a apreensão e representação dessa realidade contraditória e descontínua –, colocando a relação crítica e interrogativa com a obra como uma necessidade para a sua apropriação cognitiva e, por meio dela, a realidade em questão, tal como, para Bloch, a atitude revolucionária do espanto e da interrogação foi para a origem da filosofia – numa aproximação da arte com a filosofia como formas de conhecimento, ideia que também vamos encontrar, ao seu modo, em Adorno. Concebendo a realidade como problemática, está posta a necessidade de interpretá-la, portanto, do esforço do sujeito que busca por si mesmo compreender a si, aos outros e ao mundo. Ao invés de se deixar seduzir – como a maioria dos clientes da indústria cultural – submetendo-se à expropriação de seus esquemas do entendimento para que aquilo que foi a sua consciência possa se orientar pela unidade que caracteriza a produção, de tal forma que, para ele, o consumidor, não há o que classificar, pois tudo foi antecipado no esquematismo da produção (Cf. DE 117).

Não cabe aqui entrar nas múltiplas controvérsias que envolvem Lukács e sua obra,

---

<sup>280</sup> Ibidem. p. 29.

<sup>281</sup> Cf. Ibidem. p. 13-14.

mesmo que o próprio Adorno o tenha criticado duramente e se posicionado contra a sua concepção do realismo.<sup>282</sup> Suas divergências são filosóficas na maioria das vezes, mas eles concordam com o que aqui muito nos interessa: a luta contra a reificação. Segundo Tertulian, o pensamento de Lukács influenciou na formação filosófica de Adorno – fecundaram seu pensamento os conceitos “*zweite Natur*” (segunda natureza) e “*transzendentaler Ort*” (lugar transcendental) formulados no livro *A teoria do romance* e “*Verdinglichung*” (reificação), elaborado no livro *História e Consciência de Classe*<sup>283</sup>:

Aliados potenciais no combate contra a reificação (sobre esse ponto essencial, Adorno sempre reconheceu sua dívida em relação a Lukács), os dois pensadores se separaram no plano filosófico após a orientação de Lukács em direção a um materialismo de caráter *ontológico*, ao qual sua obra final *Para uma Ontologia do Ser Social* forneceu a expressão mais acabada, enquanto Adorno empreendeu um combate encarnizado contra a própria idéia de ontologia, que resultou em um antídoto poderosíssimo representado pela *Dialética Negativa (...)*. No fundo, para além das escaramuças polêmicas, os dois estetas se encontram na mesma direção quando ambos afirmam que a imaginação artística obedece à uma lógica própria, de caráter não conceitual ou transconceitual e que a racionalidade *sui generis* da obra se emancipa da pressão ideológica (a noção da “imanência do sentido”, defendida por Lukács na *Teoria do Romance*, foi evocada constantemente por Adorno). Mas enquanto Lukács permaneceu fiel à noção de *catharsis*, como condição inalienável de toda produção artística, Adorno a contestou fortemente e em uma carta de 1937 a Slatan Dudow, teceu as seguintes considerações: “a imersão total, monadológica na lei formal da obra” assegura às grandes produções de vanguarda uma validade que transcende toda exigência catártica.<sup>284</sup>

Interessa-nos muito aquilo com que ambos concordam: “que a imaginação artística obedece a uma lógica própria, de caráter não-conceitual ou transconceitual e que a racionalidade *sui generis* da obra se emancipa da pressão ideológica”. Essa ideia norteia nossa abordagem quanto à possibilidade de a obra de arte fornecer elementos para a crítica do pseudorealismo da indústria cultural, exatamente por escapar ao esquematismo do entendimento imposto por essa, devido à sua lógica própria – ou como diz Adorno, a autonomia da obra de arte –, não ser conceitual – evitando assim o risco de incorrer na racionalidade esclarecida, i.e., a racionalidade da própria dominação –, emancipando-se,

---

<sup>282</sup> A esse respeito, indicamos a leitura do artigo de Adorno “*Die erpresste Versöhnung*” (*Uma reconciliação extorquida*) de 1958, in: ADORNO, T. W. *Notes to Literature II*. New York: Columbia University Press, 1991, p. 216 – 240. E a mediação de Tertulian in: TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: UNESP, 2008, p. 190-198, e TERTULIAN, Nicolas. *Adorno-Lukács: polêmicas e mal-entendidos*. In: Revista Margem Esquerda, São Paulo: Boitempo, n° 9, Junho de 2007, p. 61-81.

<sup>283</sup> Cf. TERTULIAN, Nicolas. *Adorno-Lukács: polêmicas e mal-entendidos*. In: Revista Margem Esquerda, São Paulo: Boitempo, n° 9, Junho de 2007, p. 61.

<sup>284</sup> Ibidem, p. 64, e 71-72.

portanto, da pressão ideológica, o que permite à obra provocar o despertar do “sonho esquemático”, contribuindo para que os homens também façam o mesmo: emancipem-se.

Considerando a literatura “uma forma especial de reflexo da realidade objetiva”<sup>285</sup>, Lukács supõe que o escritor deva ir além das aparências imediatas e, ao tentar representar a realidade tal como ela é de fato constituída, tem que considerar o problema da totalidade objetiva, uma vez que se trata

do reconhecimento da verdadeira unidade dialética entre a aparência e a essência, isto é, trata-se de uma representação artística da “superfície”, susceptível de ser revivida, a qual através da criação artística, sem qualquer comentário aduzido do exterior, mostra a relação entre essência e a aparência na parcela de realidade apresentada.<sup>286</sup>

A preocupação de ultrapassar a aparência e buscar outro nível mais profundo da realidade, para Lukács, a totalidade na qual se insere a “parcela de realidade apresentada” pode orientar-nos no questionamento da pressão ideológica da indústria cultural que impõe o que se vê e se ouve como o que de fato existe. Contra a reprodução permanente dos fatos, uma literatura que busca perceber as articulações do que aparece com aquilo que o produz, i.e., “a unidade dialética entre a aparência e a essência”. Evocar o que deliberadamente é ocultado – para Lukács, a “totalidade”; para Adorno o “mundo administrado” –, mostrando a sua relação com o que aparece, parece-nos importante para compreender o “mecanismo” ideológico que enfatiza o fato pela repetição de sua obviedade incontestável até ser confundido com a própria realidade – uma vez que reproduz com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento, erigindo em ideal o fenômeno onipresente (Cf. DE 138) –, e, enganados a respeito dessa, tomamos a parte pelo todo e aceitamos a ordem existente. Podemos constatar, na citação abaixo, a referência de Lukács ao duro trabalho para romper com o processo de alienação produzido e reproduzido na própria evolução do capitalismo, sendo mesmo fomentado conscientemente pela burguesia, o que nos aproxima

---

<sup>285</sup> LUKÁCS, Georg. *Trata-se do realismo*. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 40.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 41.

aqui, do problema que vimos tratando.

A verdadeira liberdade, a liberdade em relação aos preconceitos reacionários do período imperialista (e isto não apenas no domínio da arte) nunca pode ser alcançada se se fundar na espontaneidade e se circunscrever à imediatividade. Pois a evolução espontânea do capitalismo imperialista produz e reproduz, sem interrupção, precisamente estes mesmos preconceitos reacionários, a um nível cada vez mais elevado (para já não falar do fato de a burguesia imperialista fomentar conscientemente este processo de reprodução). E torna-se imprescindível um trabalho duro, um abandonar e um ultrapassar da imediatividade, um pesar e medir de todas as vivências subjetivas – tanto do seu conteúdo como da sua forma – tomando como referência a realidade social, um perscrutar mais profundo da realidade, para se descobrirem as influências reacionárias do mundo imperialista nas próprias vivências e ultrapassá-las criticamente.<sup>287</sup>

A orientação para perscrutar os níveis profundos da realidade para descobrir as influências da organização social heterônoma nas nossas vivências e ultrapassá-las criticamente coloca o realismo proposto por Lukács não só no campo oposto ao do pseudorealismo da indústria cultural, como também como um “instrumento” de crítica a essa representação da realidade. Para ele, “o realismo é um método, o caminho para se chegar à verdade e, também, o critério para se julgar a produção artística”<sup>288</sup>. Lukács considera a dialética artística da essência e da aparência a elaboração do material das vivências

para alcançar os princípios que regem a realidade objetiva, as relações mais profundas, escondidas, mediatizadas, não imediatamente perceptíveis, da realidade social. Como estas relações não se encontram imediatamente à superfície, como estes princípios se concretizam de forma intrincada, muito irregular, apenas tendencialmente, daí resulta, para o realista significativo<sup>289</sup>, um trabalho imenso, um duplo trabalho, tanto artístico como filosófico, a saber: em primeiro lugar, des-cobrir conceitualmente e revelar artisticamente essas relações; em segundo lugar, porém, e em íntima relação com a operação anterior, re-cobrir artisticamente as relações a que se chegou por meio da abstração – o que corresponde à superação do processo de abstração. Mediante este trabalho duplo surge uma nova imediatividade, artisticamente mediatizada, uma superfície da vida elaborada artisticamente, a qual, embora em cada momento deixe transparecer claramente a essência (o que não acontece com a imediatividade da própria vida), se apresenta, no entanto, como imediatividade, como superfície da vida, nomeadamente como toda a superfície da vida em todas as suas características essenciais – não apenas como um momento subjetivamente apreendido e, através da abstração, potenciado e isolado em relação a essa totalidade complexa.<sup>290</sup>

Mas ao pensar nessa direção, considerando também o caráter popular da arte, Lukács não

---

<sup>287</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>288</sup> FREDERICO, Celso. Lukács: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997, p. 34.

<sup>289</sup> Essa concepção “realista significativo” de Lukács é muito controversa, optamos por não omiti-la por uma questão de fidelidade ao texto original. Se, por um lado, engloba escritores como Romain Rolland, Heinrich Mann e até mesmo Thomas Mann, por outro lado, exclui, acusando de decadentes, escritores importantes como James Joyce, Samuel Beckett e até mesmo Franz Kafka. Nos seus últimos anos de vida reconsiderou seus julgamentos sobre Kafka.

<sup>290</sup> LUKÁCS, Georg. *Trata-se do realismo*. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 45-46.

só percebe a dificuldade de se distinguir o que é popular e, relacionado a isso, a insegura visão de mundo do povo sujeito a “envenenamento demagógico”:

Hoje em dia, não é certamente fácil chegar a uma noção correta do popular. Pois a destruição, em si mesma economicamente progressiva, das antigas formas de vida do povo pelo capitalismo, cria, no próprio povo, uma insegurança na sua visão de mundo, nos seus anseios culturais, no gosto, no juízo moral – cria possibilidades de envenenamento demagógico.<sup>291</sup>

Essa percepção da dificuldade de uma “noção correta do popular” devido à destruição, pelo capitalismo, “das antigas formas de vida do povo”, e que isso “cria possibilidades de envenenamento demagógico” aponta para mudanças profundas em curso no capitalismo tardio que parecem estar relacionadas ao processo de massificação<sup>292</sup>. Se a nossa inferência está correta, aquilo a que nos referimos como “massas” – que Lukács ainda denomina “povo” – e como cultura para as massas, é o que parece surgir com a destruição da cultura popular e o envenenamento demagógico, uma vez que fica muito difícil falar em cultura popular, como o próprio Lukács concorda, ou cultura de massa, conceito ainda usado, mas criticado por Adorno por se referir àquela cultura surgida espontaneamente das massas, quando se trata de uma cultura produzida do alto, para as massas (Cf. IC, 92). Por isso, elas são envenenadas.

Contra esse envenenamento, Lukács propõe a riqueza da criação artística, realista, fundamentada na

---

<sup>291</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>292</sup> Nesses debates, Lukács e Brecht ainda dão muita importância ao papel a ser desempenhado pelo povo e sua cultura e arte, mesmo que já percebam as dificuldades de trabalhar com tais conceitos – como Lukács na citação acima, e Brecht no texto *O caráter popular da arte e o realismo*, In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 109-110 –, chegando mesmo a referi-lo como massa. No aforismo *O lobo como avozinha* (MM 178-180), Adorno questiona a noção de uma arte popular autêntica, referindo-se ao fato de que em todos os tempos o que “se chamou de arte popular sempre refletiu a dominação”, argumentando que a ideia de arte popular “está modelada por relações agrárias ou por uma economia mercantil rudimentar. Tais relações e os caracteres que as expressam são os de senhores e escravos, aproveitadores e desfavorecidos, mas sob uma forma imediata, não objetivada de todo. É provável que elas não sejam menos marcadas por diferenças de classe do que a sociedade industrial tardia, mas seus integrantes ainda não são prisioneiros da estrutura total, que reduz os sujeitos individuais a meros fatores de modo a reuni-los, impotentes e isolados, em um coletivo. Que não haja mais um povo, não significa todavia, como o romantismo propagava, que as massas sejam piores. Antes, é precisamente na forma, radicalmente alienada, de sociedade, que a inverdade da antiga vem a ser desvelada.

apreensão profunda e correta de fenômenos constantes e típicos da vida humana (*que – AC*), no processo de apropriação os leitores destas obras clarificam as próprias vivências e experiências, alargam o seu horizonte humano e social e, através de um humanismo vivo, são preparados para assimilarem as opções políticas assumidas pela Frente Popular e apreenderem o humanismo político dessas obras (...).<sup>293</sup>

Sua opção político-partidária<sup>294</sup> é evidente nessa citação, inserindo-se no já referido projeto – de orientação teórica marxista – de formação de uma frente antifascista e a favor de uma “democracia revolucionária do novo tipo representado pela Frente Popular”.<sup>295</sup> Isso já situa sua proposta estética, naquele contexto, na luta contra a barbárie. Ao contrário do pseudorealismo da indústria cultural que legitima o existente, repetindo-o cnicamente, inculcando nas pessoas o conformismo em substituição à consciência (Cf. DE 138, e IC 97), o realismo proposto por Lukács visa a uma relação viva com a vida do povo e o desenvolvimento progressista de suas próprias vivências<sup>296</sup>, estimulando a cognição do leitor no processo de apropriação das obras realistas para que clarifiquem as suas próprias vivências e experiências, alargando o seu horizonte humano e social.<sup>297</sup> Portanto, uma vida politicamente ativa ao invés de conformismo e reificação.

---

<sup>293</sup> LUKÁCS, Georg. *Trata-se do realismo*. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 62.

<sup>294</sup> Não cabe aqui entrar na controvérsia do caso Lukács, mas como buscamos referências a favor da emancipação e contra a alienação na sua teoria do realismo, e essa mesma teoria também foi apropriada para fins de doutrinação e dominação, fundamentando a doutrina oficial do realismo socialista, é importante lembrar “que Lukács, no entanto, não o apadrinha”(1) e, segundo Celso Frederico, “sua concepção de realismo destoava completamente daquela defendida pelo stalinismo” (2). Mais ainda, segundo Tertulian (3), “no prefácio de 1967, escrito para a reedição de *História e Consciência de Classe*, um texto capital sobre o qual Adorno criou um impasse, Lukács explicou porque ele tinha se distanciado desse livro de juventude e como esse distanciamento realizado conscientemente lhe permitiu encetar as bases filosóficas sólidas, seu combate de guerrilha contra a teoria oficial da literatura da ortodoxia staliniana”. Ainda segundo Tertulian, é necessário matizar a ideia de Adorno, na introdução de *Uma reconciliação extorquida*, que no seu caminho no interior do movimento comunista, Lukács teria consentido a um verdadeiro *sacrifício dell'intelleto*. “Sabe-se hoje que a desaprovação parcial de Lukács de seus escritos de juventude, ai compreendidos suas famosas autocríticas a propósito de erros de seu livro *História e Consciência de Classe*, não foi de forma alguma resultado de injunções externas (uma capitulação diante de forças heterônomas, como considerava Adorno), mas o produto de um laborioso processo de reflexão filosófica, que resultou numa elaboração de um método de pensamento radicalmente novo”.

(1) BARRENTO, João. *Introdução: De Weimar a Moscovo: A teoria marxista do realismo e da literatura entre as duas guerras*. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 16.

(2) FREDERICO, Celso. Lukács: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997, p. 24.

(3) TERTULIAN, Nicolas. *Adorno-Lukács: polêmicas e mal-entendidos*. In: Revista Margem Esquerda, São Paulo: Boitempo, nº 9, Junho de 2007, p. 63- 64.

<sup>295</sup> LUKÁCS, Georg. *Trata-se do realismo*. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 62.

<sup>296</sup> Cf. *Ibidem*, p. 63.

<sup>297</sup> Cf. *Ibidem*, p. 62.

Para encerrar essa seção, apresentaremos a seguir algumas passagens que mais nos interessam aqui, destacadas dos textos de Bloch e Brecht nesse debate. Quanto às ideias de Bloch, encontramos no texto *Marxismo e literatura* que

sobriedade e saber continuam a ser o sal dos bons sonhos; e se estes não suportam o saber, então é porque eram autoilusões ou miragens, e a ideia marxista levará ao afastamento de extravagâncias privadas ou desenraizadas.<sup>298</sup>

Esse sonho acordado a que se refere Bloch, o sonho de outra coisa que não o existente embala projetos revolucionários e também a arte: “aqui não sou feliz, lá...” (*Pasárgada* – Manuel Bandeira). Como serve de referência do que buscar, convém não esquecer o sal para não se perder em miragens ou autoilusões tão frequentes nas utopias e nas produções culturais para as massas. Sendo o que predomina nessas últimas e, de uma forma mais perversa, porque não é o sonhador que se engana, mas é enganado pelo “sonho” produzido que o conforma e submete com o seu assentimento e colaboração: “vai-se [*a indústria cultural* – AC] procurar o cliente para lhe vender um consentimento total e não crítico, faz-se reclame para o mundo, assim como cada produto da indústria cultural é seu próprio reclame” (IC 94). Contra essa ordem de coisas, a advertência de Bloch parece ser pertinente, pois, se nela, “apesar de toda ilustração e de toda informação que se difunde (e até mesmo com sua ajuda) a semiformação passou a ser a forma dominante da consciência atual (...)” (TS 388), o referenciar-se pelo saber – entendido aqui como autodeterminação em oposição à renúncia à autodeterminação e aprisionamento obstinado a elementos culturais aprovados (Cf. TS 388) – pode ser uma forma de escapar às suas determinações, e subvertê-la. Acresce ainda, que saber orientado pela teoria marxista para afastar “extravagâncias privadas ou desenraizadas”.

Posicionando-se contra a concepção positivista – que vem a ser o núcleo da ideologia da indústria cultural - da verdade como reprodução de fatos, Bloch privilegia o processo,

---

<sup>298</sup> BLOCH, Ernst. *Marxismo e literatura*. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p 66.

sugerindo o possível não-vivido como o elemento mais importante do real.<sup>299</sup> Partindo da distinção que Aristóteles faz do historiador como aquele que se refere a algo de realmente acontecido, e o poeta a algo que poderia acontecer e, por isso, uma vez que mostra mais o universal, a poesia é mais filosófica do que a historiografia, Bloch considera que a

essencialização poética tem, assim, como objetivo revelar algo de essencial existente na matéria empírica, mas ainda não claramente revelado, ou mesmo desconhecido; o fator subjetivo do poético desempenha aqui o papel de parteira em relação a essa revelação prévia do estético. E é simultaneamente iluminado, sobretudo pelo espantoso predomínio do filosoficamente verdadeiro, precisamente dessa verdade que a poética aristotélica concede à poesia mais do que à história (...)<sup>300</sup>

Assim, segundo Bloch, a literatura traz à consciência do mundo um sentido para transformá-lo por meio de uma intuição concreta e esclarecedora do essencial, num processo dialeticamente mediatizado, aberto, contra o mundo como um dogma inventado.<sup>301</sup>

Quanto às ideias de Brecht, nesse debate, para contrapô-las ao pseudorealismo da indústria cultural, encontramos um ponto de referência, uma preocupação semelhante à nossa quanto aos problemas a serem enfrentados:

na realidade do capitalismo avançado encontramos não só o desejo dos capitalistas de descurar o desenvolvimento completo dos indivíduos, mas também a prática deles, que de fato os atrofia, os limita, os esvazia, e assim por diante; e logo, encontramos também indivíduos atrofiados, limitados, vazios.<sup>302</sup>

Evidentemente os contextos são diferentes, e os objetos de análise também; Adorno e Horkheimer ainda não haviam formulado suas ideias sobre a indústria cultural, mas os problemas indicados estão entre aqueles a que se referem na *Dialética do Esclarecimento*. Produzidos na trajetória do esclarecimento, aparecem no capitalismo tardio na sua forma contemporânea a que vimos nos referindo, que é precisamente essa “forma, radicalmente alienada, de sociedade, que a inverdade da antiga vem a ser desvelada” (MM 179). Essa percepção de uma forma mais radicalmente alienada do que viu Brecht, permitiu a Adorno

---

<sup>299</sup> Cf. BLOCH, Ernst. *Marxismo e literatura*. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p 70.

<sup>300</sup> Cf. *Ibidem*, p. 69-70.

<sup>301</sup> Cf. *Ibidem*, p. 70.

<sup>302</sup> BRECHT, Bertolt. *Observações sobre o Formalismo*. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p 103.

e Horkheimer ir além da desconfiança com a noção do popular, não só negando-a, como também vendo no que ela se transformou – cultura e arte para as massas –, a impossibilidade de fornecer as bases de qualquer projeto de emancipação humana, pois está, ao contrário, ligada ao próprio processo de alienação e reificação das massas para submetê-las, de forma consentida, à dominação do capital. Portanto, quando Brecht diz: “Perante a crescente barbárie só há um aliado: o povo que tanto sofre com ela. Só dele se pode esperar qualquer coisa. Portanto, é lógico que nos dirijamos ao povo, e é mais necessário do que nunca que se fale a sua linguagem.”<sup>303</sup>, é preciso ter em conta que Brecht escreve numa época em que ainda se acreditava nisso. Ele sabe que as coisas mudaram, intui, desconfia que aqueles conceitos perderam seu significado anterior, propõe outra definição para o popular<sup>304</sup>, mas não atina para a extensão radical da mudança indicada. Para Adorno, de acordo com a sua *Teoria da Semicultura*, do semiculto – geralmente os integrantes das massas –, não se pode esperar um aliado contra a barbárie, mas, sim, mais barbárie. E quanto a falar a linguagem do povo, Adorno discorda, pois é uma linguagem da fome, pobre, insuficiente para compreender e explicar a situação em que esse se encontra na relação com o existente. Portanto, considera

reacionário lançar mão dos dialetos dos operários contra a língua escrita. (...) Na linguagem dos oprimidos, resta apenas a expressão da dominação, que também a privou daquela justiça que a palavra autônoma, não-mutilada, promete a todos aqueles que são livres o bastante para dizê-la sem rancor. A linguagem proletária é ditada pela fome. (MM 88-89)

Mas tudo isso não invalida o caráter crítico das ideias de Brecht. A defasagem da ideia que ele e Lukács têm do povo é um processo contemporâneo ao momento em que escrevem. A compreensão crítica a que nos referimos aparecerá na década seguinte no livro

---

<sup>303</sup> BRECHT, Bertolt. O caráter popular da arte e o realismo. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 109.

<sup>304</sup> “Popular significa: compreensível para as grandes massas, adotando e enriquecendo a sua forma de expressão / aceitando o seu ponto de vista, consolidando-o e corrigindo-o / representando o setor progressista do povo de tal modo que ele possa assumir o comando (portanto, compreensível também para o resto do povo) / ligando-se às tradições e continuando-as / transmitindo ao setor do povo que luta pelo poder as conquistas do setor que neste momento detém o poder”. In: BRECHT, Bertolt. O caráter popular da arte e o realismo. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 110.

a *Dialética do Esclarecimento*, e nas *Minima moralia*. Adorno também se refere à possibilidade de os ingênuos e/ou ignorantes alçarem-se à consciência crítica, numa situação em que ainda não foram completamente domesticados – onde, parece, situa-se Brecht, na esperança de que “só dele [o povo – AC] se pode esperar qualquer coisa”.

A não-cultura, como mera ingenuidade e simples ignorância, permitia uma relação imediata com os objetos e, em virtude do potencial de ceticismo, engenho e ironia – qualidades que se desenvolvem naqueles não inteiramente domesticados –, podia elevá-los à consciência crítica. Eis aí algo fora do alcance da semiformação cultural. (TS 397)

A crítica de Brecht é pertinente, mas é o agente em que deposita suas esperanças, se Adorno estiver correto sobre o processo de semiformação, que não pode mais realizá-las. O que deixa evidente a importância crítica do pensamento de Adorno e a dimensão radical da problemática aqui tratada. Vejamos um exemplo na definição, por Brecht, do que significa ser realista:

Ser realista significa: revelar o complexo de causalidade social / desmascarar as opiniões daqueles que dominam / escrever do ponto de vista da classe que dispõe das soluções mais amplas para os problemas mais urgentes com que a sociedade humana se debate / acentuar o fator da evolução / ser concreto e abrir possibilidades de abstração.<sup>305</sup>

Os dois primeiros pontos de sua definição propõem uma direção contrária ao do pseudorealismo da indústria cultural. “Revelar o complexo de causalidade social” implica desvelar “o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno omnipresente” (DE 138), ou seja, vai direto ao cerne do estilo da indústria cultural, confrontando sua ideologia que “tem por objeto o mundo enquanto tal”<sup>306</sup>. E ao assim proceder está, ao mesmo tempo, fornecendo elementos para “desmascarar as opiniões daqueles que dominam”. O último ponto também muito nos interessa porque investe em possibilidades de abstração o que, num universo que a reduz ao mínimo e ou a suprime via usurpação do esquematismo do entendimento; o retorno a ela, a sua valorização e exercício são formas de resistência apontadas por Adorno na última frase da sua *Teoria da*

---

<sup>305</sup> Idem.

<sup>306</sup> DUARTE, Rodrigo. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 62-63.

*semicultura*: “a única possibilidade de sobrevivência que resta à cultura é a autorreflexão crítica sobre a semiformação, em que necessariamente se converteu”. (TS 410)

Ainda segundo Brecht, a arte tem que alterar seus processos de representação para poder representar a realidade que se altera: “os métodos gastam-se, os estímulos deixam de surtir efeito. Aparecem novos problemas, exigindo novos processos”<sup>307</sup>. A diversidade das formas de representação que caracteriza as artes ao longo do século XX parece corroborar essa afirmação de Brecht. Considerando que a verdade pode ser ocultada de muitas maneiras, muitas também são as maneiras de dizê-la. Brecht não subestima os opressores, sabe que “os seus tanques estão pintados para se parecerem com os arbustos de Macduff”<sup>308</sup> e que é preciso, portanto, ver além das aparências dos fatos. Distinguir os arbustos de Macduff da floresta de *Birman* pode ser uma imagem para se compreender a extensão da autorreflexão crítica proposta por Adorno sobre a semiformação e, necessariamente, sobre o pseudorealismo da indústria cultural, “instrumento” eficaz de sua divulgação e reprodução.

Enfim, reforçando o sentido que aqui propomos de contrapor alternativas estéticas realistas ao pseudorealismo da indústria cultural, encontramos nas notas de Brecht sobre a escrita realista a afirmação do caráter de combate das obras realistas, em que se dá à realidade a palavra que de outro modo não chegaríamos a ouvir<sup>309</sup>. Para ele, o escritor realista

---

<sup>307</sup> BRECHT, Bertolt. O caráter popular da arte e o realismo. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 111.

<sup>308</sup> Idem, p. 111. “Arbustos de Macduff” é uma “alusão a *Macbeth*, de Shakespeare, e ao estratagema utilizado por Macduff, que, de acordo com a terceira das profecias com que as bruxas confundem Macbeth (“*Macbeth shall never vanquisher be until/Great Birman wood to high Dunsinane hill/shall come against him*”, IV, i, 92-94), faz avançar contra o usurpador um exército camuflado com ramos de árvore (“*Malcolm: Let every soldier hew him down a bough, And bear ’t before him: thereby shall we shadow/ The numbers of our host, and make discovery/Err in report of us*”, V, iv, 4-7; “*Macbeth: I pall in resolution, and begin/To doubt th’equivocation of the fiend/That lies like truth: ‘Fear not, till Birman wood/Do come to Dunsinane’; and now a wood/Comes toward Dunsinane. Arm, arm, and out!*”, V, v, 42-46). In: Ibidem, nota 2, p. 144.

<sup>309</sup> Cf. BRECHT, Bertolt. Notas sobre a escrita realista. In: BARRENTO, J. (Seleção, introdução e notas). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polêmica 1935 - 1940)*. Lisboa - Portugal: Moraes Editores, 1978, p. 128.

compreende a realidade, numa luta contínua contra o esquematismo, a ideologia, o preconceito, na sua multiplicidade, na sua estratificação, no seu movimento e no seu caráter contraditório. Ele entende e trata a arte como pátria humana com aspectos específicos, com história própria, mas sempre como uma prática entre outras, e com elas interligada.<sup>310</sup>

Portanto, a proposta para a escrita realista de Brecht é também uma proposta de luta contra muito daquilo que aqui tratamos. O nosso contexto histórico é outro e, como Brecht mesmo disse, com ele “aparecem novos problemas, exigindo novos processos”. O esclarecimento continua a sua trajetória e, o que chamamos novo, é novo na forma e na intensidade, mas a sua causa remonta ao mito que já é esclarecimento e, neste último, que reverte ao mito. E, no nosso enfoque sobre a indústria cultural, na “regressão do esclarecimento à ideologia, que encontra no cinema e no rádio sua expressão mais influente” (DE 16). Por isso, nossa valorização das contribuições críticas aqui abordadas daqueles que, em seu tempo, também lutaram pela emancipação humana, deixando-nos um legado sobre o realismo na literatura que recorreremos para confrontar com a “pretensão, objetivamente inerente aos produtos [*da indústria cultural – AC*], de serem obras estéticas e, por isso mesmo, uma configuração da verdade. Que revela, na nulidade dessa pretensão, o caráter maligno do social” (DE 16).

Tudo isso posto, podemos passar à parte final de nossa dissertação, ao capítulo VI, sobre o produto cultural e a obra de arte, que iniciaremos com a abordagem da questão da dialética do universal e do particular.

---

<sup>310</sup> Ibidem, p. 131.

## Capítulo VI

### Produto Cultural e Obra de Arte

#### 1- A dialética do universal e do particular

As duas seções que compõem este capítulo final retomam e enfocam de uma forma mais direta questões referidas ao longo da dissertação. São as que apontam para a profunda relação que Adorno estabelece, por um lado, entre a reproduzibilidade técnica do produto cultural e a reprodução simples do espírito e, por outro, a autonomia da obra de arte com a reprodução ampliada do espírito. É a dialética do universal e do particular o motivo que permite a Adorno pensar e criticar todas essas relações, como também quase tudo a que nos referimos até aqui. Portanto, torna-se imperativo esclarecer um pouco mais, nesta seção, a importância e o significado dessa dialética para Adorno, antes de examinar, na segunda seção, as relações indicadas acima.

Motivo já presente na mais antiga tradição filosófica<sup>311</sup>, o universal e o particular reaparece nos escritos dos membros da Escola de Frankfurt na interação e tensão entre práxis e razão, os dois polos da teoria crítica que muito contribuíram para o caráter sugestivamente dialético dessa teoria. A primazia da razão não foi posta em dúvida, mas enfatizaram a importância da atividade autodeterminada, da antropogênese<sup>312</sup>. Nesse sentido, enfatizaram a práxis, procurando interpretá-la na sua mediação com a totalidade social, rejeitaram a teoria da identidade hegeliana e imaginaram que “nos espaços criados pelas mediações irreduzíveis entre sujeito e objeto, particular e universal, a liberdade humana poderia sustentar-se”<sup>313</sup>. O que a história não confirmou, mas evidenciou, ao contrário, “a liquidação progressiva dessas áreas de espontaneidade humana na sociedade

---

<sup>311</sup> Cf. DUARTE, Rodrigo. Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 146.

<sup>312</sup> Cf. JAY, Martin. A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 108-109.

<sup>313</sup> Ibidem. p. 109.

ocidental”<sup>314</sup>, e o recrudescimento da barbárie, o que muito impressionou a Escola de Frankfurt, ao constatar empiricamente o já adiantado processo de redução do sujeito que isso implicava.

Para Horkheimer – que ressaltou o componente ativo do conhecimento, que o idealismo havia afirmado –, os objetos da percepção estão relacionados às ações humanas, apesar dessa relação geralmente não ser percebida devido à reificação. O componente histórico da natureza aparece na natureza modificada pelo trabalho humano e nas diferentes representações dela que os homens fazem para si, em épocas diferentes. A dialética sondava essa contínua interação entre sujeito e objeto. Segundo Jay,

a dialética sondava o “campo de força”, para usar uma expressão de Adorno, entre a consciência e o ser, o sujeito e o objeto. Não tinha e, a rigor, não podia ter a pretensão de haver descoberto princípios ontológicos primordiais. Ela rejeitava os extremos do nominalismo e do realismo e continuava disposta a operar em um estado perpétuo de suspensão de juízo. Daí a importância crucial da mediação (*Vermittlung*) para uma teoria correta da sociedade. Nenhuma faceta da realidade social podia ser compreendida pelo observador como final ou completa em si. Não havia “fatos” sociais, como acreditavam os positivistas, que fossem substrato de uma teoria social. Em vez disso, havia uma interação constante do particular e do universal, o “momento”\* e a totalidade.<sup>315</sup>

A realidade, portanto, afigurava-se aos frankfurtianos como algo dinâmico e, para ser corretamente apreendida, eles julgavam necessário atentar à mediação entre suas partes constituintes, o sujeito e o objeto, o universal e o particular, no contínuo de suas interações que nunca são finais, no sentido de começo e fim, mas como “uma fase ou aspecto de um processo dialético cumulativo”<sup>316</sup>. Nesse sentido, não consideravam a cultura um epifenômeno, nem tampouco como inteiramente autônoma:

sua relação com a subestrutura material da sociedade era multidimensional. Todos os fenômenos culturais eram mediados pela totalidade social, e não apenas reflexos de interesses de classes. Isso significava que eles também expressavam as contradições do todo, inclusive as forças que negavam o *status quo*. Nada, ou pelo menos quase nada, era exclusivamente ideológico.<sup>317</sup>

---

<sup>314</sup> Idem.

<sup>315</sup> Ibidem. p. 97. Na nota da tradutora Vera Ribeiro, uma distinção importante: “\*Das Moment, em alemão, significa uma fase ou aspecto de um processo dialético cumulativo. Não deve ser confundido com *Der Moment*, que significa um momento no tempo, no sentido da língua inglesa”. [N.T.]

<sup>316</sup> Cf. o sentido em língua alemã de “*Das Moment*”, mencionado na nota acima.

<sup>317</sup> JAY, Martin. A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 98.

O pressuposto da necessidade de mediação entre o universal e o particular é a base do amplo e importante trabalho do Instituto sobre questões culturais e estéticas e se constituiu também, ao frisar a totalidade – uma das categorias centrais da teoria social da Escola de Frankfurt –, numa crítica às análises que se contentavam com um aspecto da realidade, sem considerar as demais e ou excluindo-as. Atitude considerada como metodologicamente falaciosa, que levava à fetichização daquilo que era analisado, i.e., uma parte do todo; como foi feito pelos positivistas que hipostasiaram os “fatos” como única realidade. Assim, “para o *Institut*, uma das características fundamentais de uma teoria não ideológica era a receptividade às inter-relações da história com as realidades presentes e as potencialidades do futuro, com todas as mediações e contradições concomitantes”<sup>318</sup>. E nesse olhar para as diferentes temporalidades, o existente e o devir, interpretadas segundo o sentido acima referido de momento de um processo dialético cumulativo, manifesta-se uma dupla e indissociável preocupação para Adorno: de um lado, a crítica, e com ela a possibilidade de resistência ao existente, de outro lado, a ideia da reconciliação entre o universal e o particular, que permite entrever outra vida que não essa, a utopia. Quanto à primeira, no exercício da crítica, tem-se que evitar o fato de que “o pensamento que começa de maneira alegre e jovial, porém, sem se preocupar com a configuração histórica de seus problemas, torna-se muito mais a sua presa” (DN 23). Portanto, é no seu contrário, na resistência, que se encontra a verdadeira medida da profundidade, pois “o poder do existente erige as fachadas contra as quais se debate a consciência. Essa deve ousar atravessá-las” (DN 23). No que se refere à segunda preocupação, relacionada à possibilidade de uma felicidade autêntica, de uma vida não estragada, a consciência dessa ausência e de sua carência origina-se no sofrimento experimentado pelos homens, daí a necessidade, para Adorno, de “dar voz ao sofrimento”, pois é nele que se encontra a verdade da não-liberdade, e essa, a

---

<sup>318</sup> Ibidem. p. 247.

não-liberdade, é a condição para se pensar a liberdade. Por isso, a dupla preocupação é indissociável, uma vez que a ideia do não-sofrimento só pode surgir, e surge, do sofrimento, e esse só aparece sem disfarces à consciência, se ela ousar atravessar as fachadas do existente. Segundo Adorno,

lá onde o pensamento se projeta para além daquilo a que, resistindo, ele está ligado, acha-se a sua liberdade. Essa segue o ímpeto expressivo do sujeito. A necessidade de dar voz ao sofrimento é a condição de toda verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão, é objetivamente mediado. (...) A liberdade da filosofia não é outra coisa senão a capacidade de dar voz à sua não-liberdade. (DN 24)

Há aqui uma relação de causalidade entre não-liberdade e sofrimento, que tende a se tornar permanente, como um círculo vicioso, nas condições objetivas da não-liberdade e do sofrimento que ela provoca. Apesar de ser nessas condições objetivas que a consciência da liberdade se desenvolve, e sem a qual dificilmente se poderia fundamentar teoricamente uma sociedade organizada, é essa mesma liberdade que é mais uma vez restringida pela própria sociedade organizada que ajudou a fundamentar: “para que não haja o horror, a liberdade precisa existir. Mas é muito mais o horror que existe, porque ainda não há nenhuma liberdade” (DN 184).

Relacionado a essa questão e um dos seus motivos, o princípio de identidade é objeto de uma crítica consistente por Adorno, como também um de seus correlatos, a construção de sistemas filosóficos. Ao abrir a diferença entre o particular e o universal, ditada pelo universal, i.e., aquela ruptura entre o sujeito e o objeto intrínseca à consciência, a dialética serve à reconciliação (Cf. DN 14). O sentido é invertido, não é mais a identidade unificadora e opressora igualando o não-igual, mas a diferença, a abertura para a diversidade que faz ressaltar a importância do não-idêntico sistematicamente negada, e essa diferença só começa a aparecer na desobediência aos ditames do universal. Assim, para Adorno, que nessa questão se opõe categoricamente ao pensamento de Hegel,

o que ajuda na reconciliação entre o universal e o particular é a reflexão da diferença, não a sua extirpação. O *pathos* hegeliano que atribui ao espírito do mundo a única realidade efetiva, eco celeste de uma gargalhada infernal, prescreve a si mesmo uma tal extirpação. (DN 288)

Encontrando a verdadeira medida da profundidade na resistência ao todo englobante e enformador, a dialética do universal e do particular torna-se com Adorno uma dialética negativa. Ela rompe com a tradição dialética anterior, de natureza afirmativa e de busca de algo positivo por meio do pensamento da negação, opondo a ela o desdobramento de seu próprio significado:

A expressão “dialética negativa” subverte a tradição. Já em Platão, “dialética” procura fazer com que algo positivo se estabeleça por meio do pensamento da negação; mais tarde, a figura de uma negação da negação denominou exatamente isso. O presente livro gostaria de libertar a dialética de tal natureza afirmativa, sem perder nada em determinação. Uma de suas intenções é o desdobramento de seu título paradoxal. (DN 7)

A crítica concentra-se, principalmente, no primoroso modelo dialético do idealismo absoluto hegeliano, sobretudo no postulado do princípio da identidade e também com toda a tradição filosófica de construir sistemas pretensamente completos, os quais abarcariam toda a realidade. Adorno considera que, em geral, na filosofia contemporânea a concretude foi apenas insinuada, mas,

em contrapartida, o texto amplamente abstrato pretende servir à sua autenticidade não menos que ao esclarecimento do modo concreto de procedimento do autor. (...) a dialética negativa (...) poderia ser chamada de antissistema. Com meios logicamente consistentes, ela se esforça por colocar no lugar do princípio de unidade e do domínio totalitário do conceito supraordenado a ideia daquilo que estaria fora do encanto de tal unidade. (DN 8)

Mais uma vez Hegel se encontra entre os grandes interlocutores com os quais Adorno dialoga, discordando do enfoque sistêmico de sua filosofia e de sua concepção da verdade como resultado do desenvolvimento do Espírito que se torna absoluto, responsável por tudo o que existe, porque seria a síntese do real e do racional, ou seja, a interpretação hegeliana da totalidade dos fatos e da história universal como manifestação da Razão, sintetizada na afirmação “o real é racional e o racional é real”. A crítica adorniana a esse postulado do idealismo hegeliano aparece de uma forma concisa na afirmação: “O todo é o não-verdadeiro” (MM 42), pois ao inverter o sentido da frase de Hegel: “O verdadeiro é o todo”<sup>319</sup> (MM 42), não só indica o grau de discordância em relação a um tema fundamental

---

<sup>319</sup> HEGEL, G. W. F.. A Fenomenologia do Espírito. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, vol. XXX, 1974, p. 19.

do pensamento de Hegel, como também apresenta outra forma de pensar a realidade livre do princípio de identidade, da igualação do não-igual. Com essa virada do pensamento, as construções sistêmicas aparecem com suas falhas e impossibilidades, pois se o todo é o não-verdadeiro, todo fechamento que dele resulta para parecer real e verdadeiro é indício de uma violência extrema contra a natureza e o sujeito, que procura esconder a ordem social heterônoma e igualadora de tudo como a si mesma. Enquanto o todo pôde ser concebido como uma totalidade fechada e perfeita, os sistemas com suas construções também totalitárias e fechadas corroboravam essa ilusão. Ao evidenciar a não-verdade do todo, a dialética negativa demonstra também a não-verdade dos sistemas que, orientados pelo princípio de identidade, que tudo iguala a si mesmo, reduziam o real à sua concordância com a lógica, com a racionalidade identificadora.

A diferença e o predomínio da razão do espírito do mundo em relação à razão em potência do interesse comum dos sujeitos individuais associados há muito tempo evidente, mostra a sua irrazão. Frente a esse problema, Adorno investe contra o ponto mais alto a que chegou o idealismo especulativo, defendendo que deveria ser abolida a equiparação de categorias de um lado lógicas e de outro lado histórico-filosóficas e sociais, diante da impossibilidade de construção da empiria (Cf. DN 263-264). A questão que se coloca

*é que essa logicidade, o primado do universal na dialética do universal e do particular, é um *index falsi* [um índice de falsidade - AC]. Assim como a liberdade e a individualidade, tudo aquilo que Hegel identifica com o universal também não se mostra como essa identidade. Na totalidade do universal expressa-se o seu próprio fracasso. Aquilo que não tolera nada particular trai com isso a si mesmo como algo que domina particularmente. (DN 264)*

Na sua intolerância ao particular, a razão universal ao se impor, é já uma razão restrita. Não é parte da multiplicidade, ante à realidade é algo cunhado, unidade acima de algo. Ao unificar o mundo e a sociedade, como se efetivou historicamente pela igualação do não-igual postulada pelo princípio de identidade, ocultou na aparência da unidade a sua forma antagonista, expressão de sua não-verdade e da dominação, e exclusão do particular. Ao contrário do que sugere a aparência da unidade, “a unidade é a cisão” (DN 264). Quanto

mais a totalidade opressora do universal se impõe, mais reduz tudo ao sempre idêntico, reduzindo também a si mesma.

A razão que tudo domina e que se instaura sobre um outro também encurta necessariamente a si mesma. O princípio da identidade absoluta é em si contraditório. Ele perpetua a não-identidade enquanto oprimida e degradada. Um rastro desse fato está imerso no esforço hegeliano por absorver a não-identidade por meio da filosofia da identidade, sim, a identidade por meio da não-identidade. Contudo, ele desfigura o estado de coisas na medida em que afirma o idêntico, admite o não-idêntico como certamente necessário e desconhece a negatividade do universal. Falta-lhe uma simpatia pela utopia do particular, soterrada sob o universal, pela não-identidade que só seria se a razão realizada deixasse entrar em si a razão particular do universal. (...) Aquilo que outrora era indicado pelo nome mitológico do destino não é menos mítico enquanto algo desmitologizado do que uma secular “lógica das coisas”. Figura de sua particularização, ela é marcada a ferro no indivíduo. Foi isso que motivou objetivamente a construção hegeliana do espírito do mundo. Por um lado, ela leva em conta a emancipação do sujeito. Ele precisa ser inicialmente retirado da universalidade, para percebê-la em si e para ele. Por outro lado, a conexão das ações sociais dos indivíduos precisa ser amarrada em uma totalidade sem lacunas que determina previamente o indivíduo de um modo como ele nunca tinha sido determinado na época feudal. (DN 264-265)

Na citação acima, ao apresentar a extrema valorização do universal no pensamento de Hegel, a dialética negativa adorniana evidencia o que lhe falta – “uma simpatia pela utopia do particular” –, indicando, ao mesmo tempo, o que também falta ao esclarecimento e, portanto, à cultura e sociedade. E, identificado o problema, e sua causa – ser “soterrada sob o universal” –, aponta para uma reconciliação possível somente se a não-identidade que só seria se a razão realizada deixasse entrar em si a razão particular do universal, ou seja, a já referida necessidade de mediação entre o universal e o particular. Reaparece também o tema do entrelaçamento do esclarecimento com o mito, dando continuidade ao horror que se reproduz, com a versão científica do esclarecimento, na opressão e degradação da não-identidade, e na “lógica das coisas” que “é marcada a ferro no indivíduo”. A recorrência histórica do mal já é em si assustadora, mas – e aqui se encontra aquilo que muito assustou os frankfurtianos, e que a crítica de Adorno à indústria cultural, de que nos ocupamos em parte, é um esforço de entendimento e resistência –, a produção industrial de uma totalidade sem lacunas que amarra e “determina previamente o indivíduo de um modo como ele nunca tinha sido determinado na época feudal” nem no idealismo hegeliano, ultrapassa em

eficácia<sup>320</sup>, extensão e concretude, todas as experiências anteriores de dominação e redução do sujeito. Adorno a designa “mundo administrado”, e seu administrador<sup>321</sup>, indústria cultural. Essa, ao produzir e impor uma cultura, como disse Marcuse, unidimensional<sup>322</sup>, fundamentada na unidade do macrocosmo e do microcosmo, portanto, uma vez mais, na identidade, intensifica a reprodução da referida totalidade sem lacunas que amarra e determina previamente o indivíduo, por meio da falsa identidade do universal e do particular, “enquanto uma forma de generalização indébita que praticamente não concede aos indivíduos a possibilidade de expressões autônomas que retroajam sobre a totalidade social”<sup>323</sup>.

Segundo Adorno, “nenhuma teoria escapa mais ao mercado: cada uma é oferecida como possível dentre as opiniões concorrentes, tudo pode ser escolhido, tudo é absorvido” (DN 12). Como o *esquematismo dos conceitos puros do entendimento* foi absorvido da *Doutrina Transcendental da Capacidade de Julgar (ou Analítica dos Princípios)* de Kant, e transformado no “esquematismo da produção”, tornando-se o primeiro serviço prestado pela indústria cultural aos seus clientes, após expropriá-los dele (Cf. DE 117). E, também, como previu Horkheimer, “um sistema abrangente, como o de Hegel, podia servir como uma teodiceia justificadora do *status quo*”<sup>324</sup>: o espírito absoluto, a identidade integradora, absorvida pela indústria cultural, é por ela transformada em função de seus desígnios,

---

<sup>320</sup> Empregamos aqui o termo “eficácia” no sentido que Weber entende a modernização como produto dos processos globais de racionalização, que se deram na esfera econômica, política e cultural. “Para Weber, modernização significa principalmente aumento de eficácia. Mesmo quando outros valores parecem entrar em jogo, como a democracia ou a autonomia da razão, o que se esconde atrás deles é sempre um desempenho mais eficaz do sistema econômico, político ou cultural.” Cf. ROUANET, S. P. Mal-estar na modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, p.120-121.

<sup>321</sup> Cf. RUSCHEL, M<sup>a</sup>. H. In: Adorno, T. W. Palavras e sinais. Modelos críticos 2. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 240.

<sup>322</sup> Cf. MARCUSE, H. One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society. Boston, EUA: Beacon Press, 1966.

<sup>323</sup> DUARTE, R. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 51.

<sup>324</sup> JAY, M. A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 89.

servindo à tendência em curso de tornar absoluta a dominação, operando aquilo que Maar chamou da “a subsunção real da sociedade ao capital”.

Adorno conduziu as análises do chamado âmbito da cultura ao plano da repro-dução ampliada, desvendando de maneira definitiva como opera a subsunção real da sociedade ao capital, procurando recriar as condições da acumulação inclusive no plano da subjetividade. A indústria cultural refere-se à parcela da subjetividade no âmbito da circulação ampliada, da reprodução de um processo em que o capital se apresenta como “sujeito”. A indústria cultural tem justamente a função corruptora de criar “falsos” sujeitos. Os quais, com efeito, são “verdadeiros” sujeitos, cuja sujeição portanto é voluntária. Mas são “falsos” na medida em que representam uma deficiente mediação entre o universal e o particular, pois apenas o universal se impõe ao particular pelas necessidades geradas como mercadorias, obstruindo-se toda afirmação deste último a fugir da estabilização dos moldes de generalização estabelecidos.<sup>325</sup>

No lugar do Espírito, o Absoluto agora é o capital que se apresenta como sujeito, enquanto seu agente, a indústria cultural, se incumbem da função corruptora de criar falsos sujeitos, recriando as condições de acumulação inclusive no plano da subjetividade.

Assim a indústria cultural, longe de se referir meramente à chamada “indústria do entretenimento” na sociedade, diz respeito à situação onde este “entretenimento”, mera aparência ilusória é constitutivo da sociedade. Envolve a produção continuada de sujeição, de sujeitos sujeitos nos termos da semiformação.<sup>326</sup>

Nesse sentido, a dinâmica ideológica no âmbito da sociedade de massas no capitalismo tardio produz a falsa formação, e não apenas deformação. O sujeito que se sujeita é um falso sujeito porque é o sujeito da adequação, uma função, uma peça na reprodução da sociedade vigente, o particular subsumido pelo universal. Para Adorno, aquilo que chamamos cultura, individualidade, formação, “ocorre hoje conforme a lógica da valorização”<sup>327</sup>, evidenciando a unidade do macrocosmo e do microcosmo, e o modelo de uma cultura baseada na falsa identidade do universal e do particular (Cf. DE 113-114).

A citação abaixo, de forma concisa, nos dá uma noção da complexidade e do caráter impositivo do existente aqui referido e de como se produz a “vida danificada” na falsa totalidade

(...) com o processo econômico que reduz os interesses particulares ao denominador comum de uma totalidade que permanece negativa porque, em virtude de sua abstração constitutiva, distancia-se dos interesses particulares, a partir dos quais, porém, ao mesmo tempo se compõe. A universalidade que

---

<sup>325</sup> MAAR, W. L. A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural. In: Revista Olhar, ano 2, nº 3, Junho/2000, p. 7.

<sup>326</sup> Ibidem. p. 7-8.

<sup>327</sup> Cf. Idem.

reproduz a conservação da vida a coloca concomitantemente em risco, em um nível cada vez mais ameaçador. A violência do universal que se realiza não é, como Hegel pensava, idêntica à essência dos indivíduos em si, mas sempre também contrária a ela. Os indivíduos não são apenas máscaras de teatro em uma esfera econômica supostamente à parte, agentes de valor. Nos próprios indivíduos exprime-se o fato de o todo, incluindo aí os indivíduos, só se conservar por meio do antagonismo. (...) O universal cuida para que o particular submetido a ele não seja melhor do que ele mesmo. Esse é o cerne de toda identidade produzida até hoje. (DN 259)

Frente a isso, e, sobretudo, à urgência de encontrar uma alternativa ao acertado prognóstico de Adorno quanto à universalidade que reproduz a conservação da vida, a colocando em risco cada vez mais radicalmente, vale lembrar o exemplo de resistência e enfrentamento do próprio Adorno, relatada no prefácio da *Dialética Negativa*: “A partir do momento em que passou a confiar em seus próprios impulsos intelectuais, o autor aceitou como sua tarefa romper, com a força do sujeito, o engodo de uma subjetividade constitutiva; e não quis mais postergar essa tarefa” (DN 8). E também que, se até hoje a transformação do mundo fracassou, pode ser que a interpretação que prometia a transição prática não foi suficiente, portanto, “a filosofia, que um dia pareceu ultrapassada, mantém-se viva porque se perdeu o instante de sua realização” (DN 11). A interpretação não pode capitular se o adiamento da práxis por um tempo indeterminado é usado pelos executores, geralmente, como o pretexto de que é inútil o pensamento crítico que faltou à práxis transformadora. Portanto, é mais necessário do que nunca o esforço teórico de interpretação, pois “a desproporção entre o poder e todas as formas do espírito – uma desproporção que é agora lugar comum – tornou-se tão enorme que acabou por marcar como vãs as tentativas, inspiradas pelo próprio conceito de espírito, de compreender aquilo que é predominante” (DN 11-12).

E esse esforço teórico de interpretação, para Adorno é a filosofia “como esforço de dizer daquilo que não se pode dizer; ajudar a trazer o não-idêntico à expressão, enquanto a expressão sempre o identifica” (DSH 94)<sup>328</sup>. Ao que Adorno acrescenta, na *Dialética Negativa*: “A simples contradição dessa exigência é a contradição da própria filosofia: essa contradição qualifica a filosofia como dialética, antes mesmo de a filosofia se enredar em

---

<sup>328</sup> In: DUARTE, R. Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão. Chapecó: Argos, 2008, p. 74.

suas contradições particulares. O trabalho da reflexão filosófica consiste em destrinchar tal paradoxo. Todo o resto é designação, pós-construção, hoje como nos tempos de Hegel algo pré-filosófico” (DN 16).

## **2- A reprodutibilidade técnica do produto cultural e a reprodução simples do espírito, ou a autonomia da obra de arte e a reprodução ampliada do espírito?**

Aquilo que “vida” significava outrora para os filósofos passou a fazer parte da esfera privada e, mais tarde ainda, da esfera do mero consumo, que o processo de produção material arrasta consigo como um apêndice sem autonomia e sem substância própria. Quem quiser saber a verdade acerca da vida imediata tem que investigar sua configuração alienada, investigar os poderes objetivos que determinam a existência individual até o mais recôndito nela. (MM 7)

Essa citação nos pareceu extremamente adequada para iniciar esta seção porque ela não só introduz as reflexões de Adorno a partir da vida danificada, nas *Minima Moralia* – e a nossa situação é semelhante quanto ao fato de estarmos nela, resistindo, e dela também partimos tentando pensar outra vida onde a necessária mediação entre o universal e o particular levaria à reconciliação entre eles –, como também nos remete a tudo que foi abordado até aqui. Uma questão que perpassa todo nosso trabalho tem a ver com qualidade (sujeito autônomo, com substância própria e reprodução ampliada do espírito) e não-qualidade (apêndice sem autonomia, sem substância própria e reprodução simples do espírito), e para compreendê-la, seguimos a indicação de Adorno de investigar a configuração alienada da vida imediata e “os poderes objetivos que determinam a existência individual até o mais recôndito nela”. Portanto, como vimos na seção anterior, se no sofrimento encontra-se a verdade da não-liberdade, e ela é a condição para se pensar a liberdade, aí se encontram, também, a verdade da vida danificada e a condição para se pensar a vida não danificada. E, nessa citação, também encontramos referências ao processo de redução da “vida” ao longo da história – atingindo hoje um grau absurdo, apesar de toda a aparência do contrário –: o que ela significava outrora para os filósofos, depois a sua redução à esfera privada, e a sua redução no capitalismo tardio à esfera do

mero consumo: “A relação, porém, entre a vida e a produção, que rebaixa realmente aquela a uma efêmera manifestação desta, é em tudo absurda. Meio e fim veem-se confundidos” (MM 7).

Aparentemente há um paradoxo nesse processo de redução, de rebaixamento da vida, pois quanto mais se fala e/ou se vende a ideia de “progresso” do Esclarecimento, e com ele o das forças produtivas, mais se rebaixa a vida – “quanto mais amplamente crescem as forças produtivas, tanto mais a perpetuação da vida concebida como seu próprio fim perde a sua obviedade” (DN 289) –, quando era de se esperar que o progresso do Esclarecimento devesse acarretar o progresso da vida. Pelo menos essa ideia foi aventada pelos iluministas, e está inscrita no próprio conceito de Ilustração, de Esclarecimento, e nos lemas igualdade, liberdade e fraternidade, gritados pelos revolucionários franceses em 1789. Mas, já na contrarrevolução que se lhe segue, são ignorados, e a maior parte da primeira constituição burguesa na França é sobre o direito de posse e usufruto da propriedade, e, portanto, sobre a desigualdade, a não-liberdade e o conflito de interesses. Daí que não é um paradoxo e, sim, o que Adorno chama de “duplo caráter do progresso”, o qual sempre desenvolveu simultaneamente o potencial da liberdade e a realidade efetiva da opressão (Cf. MM 129). Sua causa remota é a opção pela autoconservação: “O *sese conservare* espinosista, a autoconservação, é verdadeiramente a lei natural de todo vivente. Ela tem por conteúdo a tautologia da identidade: deve ser aquilo que sem mais já é; a vontade retorna àquele que quer; de um mero meio de si mesmo, ela se torna fim” (DN 289). Essa faz com que a racionalidade técnica seja cada vez mais – e hoje mais do que nunca – a racionalidade da própria dominação (Cf. DE 114), em que os meios predominam sobre os fins, tal como fora antes no mito. É nesse contexto que a reprodutibilidade técnica do produto cultural, servindo aos interesses do capital, produz a reprodução simples do espírito, condição necessária para a indústria cultural vender aos seus clientes “um consentimento total e não

crítico” (IC 94), fazendo reclame para o mundo e gerando conformidade ao *status quo*. Aí aparece toda a redução e rebaixamento da vida e da natureza em função da supremacia absoluta do princípio de troca, que tudo transforma em algo idêntico: o todo não-verdadeiro que produz consciências que estão sob encanto – que é o mesmo que ideologia (Cf. DN 289) –, obnubiladas, incapazes de perceberem a identidade falsa entre o sujeito e o objeto.

O princípio de troca, a redução do trabalho humano ao conceito universal abstrato do tempo médio de trabalho, é originariamente aparentado com o princípio de identificação. Esse princípio tem na troca o seu modelo social, e a troca não existiria sem esse princípio; por meio da troca, os seres singulares não-idênticos se tornam comensuráveis com o desempenho, idênticos a ele. A difusão do princípio transforma o mundo todo em algo idêntico, em totalidade. (...) Pois a troca de equivalentes consistiu desde sempre em trocar em seu nome desiguais, em se apropriar da mais valia do trabalho. Se simplesmente se anulasse a categoria de medida da comparabilidade, no lugar da racionalidade que reside em verdade ideologicamente, mas também enquanto promessa, no princípio de troca, apareceriam a apropriação imediata, a violência, e, hoje em dia, o privilégio nu e cru dos monopólios e dos cliques. (DN 128)

E em tudo isso que apareceria encontraríamos também causas da vida danificada, e a absurdidade do existente erigido a partir da devastação e domesticação da natureza, e da subordinação dos homens, a qual reproduz neles e na sociedade a mesma rigidez natural: em que é preciso que os homens sejam menos – o semiculto é o espírito conquistado pelo caráter de fetiche da mercadoria (Cf. TS 402) e reproduzido de forma simples –, e as mercadorias sejam mais; adequando-se as coisas, os homens e o mundo ao princípio de troca, às metas de dominação (Cf. DN 129).

A crítica de Adorno ao naturalismo domesticado – o pseudorealismo da indústria cultural – evidencia o processo de produção da reprodução simples do espírito, o caráter perverso da organização social heterônoma subsumida pelo capital. Para que tudo seja sempre idêntico, o não-idêntico tem que ser negado, impedido de ser, mas no caso do sujeito, para que ele não seja ele mesmo e transforme-se no outro que o oprime, identifique-se com ele tornando-se igual a ele, é necessário que consinta, que se sujeite; daí a expropriação do “esquematismo do entendimento” e a sua substituição pelo “esquematismo da produção” para tornar possível o encanto. Não podendo prescindir do particular sem o qual não existe, o universal cuida para que ele não seja diferente de si, mas

para que tamanha violência se realize, é preciso que o espírito seja minimizado, isto é, reproduzido porque ele tem que existir para querer a identificação sem a qual não é possível a dominação, contudo, reduzido ao mínimo para que não ouse pensar por si mesmo e perceba a sua singularidade – a sua não-identidade – em relação ao universal. O que ocorre aqui, não é a menoridade intelectual referida por Kant em *O que é a ilustração?* – a incapacidade de fazer uso do entendimento sem a condução de um outro –, pois, para Kant, o entendimento ainda era possível, só que não era exercitado, enquanto para Adorno e Horkheimer, a possibilidade que isso venha a acontecer é cada vez mais remota, uma vez que “a função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria” (DE 117).

O caráter radical desse processo de eliminação do sujeito, inédito na história, é o resultado da produção planejada da reprodução simples do espírito, nos termos da semiformação. É a violência da sociedade industrial se instalando nos homens de tal forma que, “inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo” (DE 119). Para isso foi decisivo o já referido<sup>329</sup> pressuposto técnico da usurpação do esquematismo, e o aumento de sua eficácia com a invenção do filme sonoro na década de 20, o qual, progressivamente, ao tornar possível transformar a mercadoria cultural num prolongamento da vida cotidiana, e idêntica a ela, contribuiu também para fazer o mesmo com o espírito (Cf. DE 118-119)<sup>330</sup>. Com a expressão “reprodução simples do espírito”, os autores, numa “paráfrase ao conceito econômico de Marx para uma reprodução apenas rotineira do capital”<sup>331</sup>, referem-se ao preenchimento da necessidade de transcendência dos indivíduos que dê significado a sua situação diferenciada do restante da natureza como seres que projetam algo para além de

---

<sup>329</sup> Ver mais na primeira seção do capítulo II.

<sup>330</sup> Cf. também: Duarte, R. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 56.

<sup>331</sup> Duarte, R. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 56.

suas funções puramente naturais, sem contudo ocorrer qualquer amadurecimento e crescimento espiritual dos mesmos.<sup>332</sup> Profundamente incomodados com a pobreza espiritual resultante desse processo, Adorno e Horkheimer, formados no contato com a alta cultura europeia, espíritos ampliados e fieis às formas culturais mais exigentes, viam o contrário disso como anulação do sujeito e regressão à barbárie<sup>333</sup>, enfatizando de forma contundente que nas garras<sup>334</sup> da indústria cultural, o homem torna-se um “ser genérico”<sup>335</sup>: ele é fungível, um mero exemplar, o absolutamente substituível enquanto indivíduo (Cf. DE 136). Esse rebaixamento absurdo da condição humana no mundo administrado é possível graças à produção da reprodução simples do espírito pela reprodutibilidade técnica do produto cultural. Evidencia o caráter perverso e corruptor desse mundo e aponta para a verdade da falsa totalidade: a impossibilidade de haver vida correta na falsa (Cf. MM 33).

A imediatidade, a comunidade popular produzida pelos filmes, conduz à mediação sem resíduo, que rebaixa os homens e tudo que é humano a coisas de uma forma tão perfeita, que a oposição deles às coisas, ou seja, o sortilégio da reificação, não pode mais ser percebida. O cinema conseguiu transformar os sujeitos, de uma forma tão indiferenciada, em funções sociais, que as vítimas, não se lembrando mais de nenhum conflito, se comprazem com sua própria desumanização como algo humano, uma felicidade aconchegante. A rede total de conexões da indústria cultural, que nada deixa de fora, é o mesmo que a ofuscação social total. Razão pela qual para ela é tão fácil jogar com os contra-argumentos. (MM 180)

No aforismo *O lobo como avozinha*, onde se encontra essa citação, com a evocação do conto da carochinha em que os bons são recompensados e os maus punidos, Adorno faz uma analogia entre esse e o produto cinematográfico que, por meio do encanto, “a figura subjetiva do espírito do mundo” (DN 285), faz o mal parecer bom – o lobo mau [a “universalidade que celebra habilmente os homens, a fim de poder se dissimular melhor por trás deles e melhor retê-los em andadeiras” (DN 261)] como a boa avozinha [a “felicidade

---

<sup>332</sup> Cf. *Ibidem*. p. 51 e 56.

<sup>333</sup> A consciência dessa oposição já aparece numa carta a Horkheimer, em 10 de novembro de 1941, quando Adorno, segundo Wiggershaus, influenciado pelas idéias de Benjamin, se refere à “dialética da civilização e da barbárie” como sinônimo da “*Dialética do esclarecimento*”. In: WIGGERSHAUS, R. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 339.

<sup>334</sup> Cf. Duarte, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 50.

<sup>335</sup> Inspirada no termo que o jovem Marx usou para caracterizar a capacidade criativa da espécie humana e fundamentar a crítica ao trabalho alienado, essa referência foi usada pelos autores para “explicitar a degradação das pessoas à mera pertença ao gênero do qual algum representante anônimo pode ser o sorteado”. Cf. Duarte, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 62.

aconchegante”] –, para melhor nos “devorar”<sup>336</sup>. A figura subjetiva do espírito do mundo intensifica no interior dos homens o primado desse espírito sobre o processo exterior da vida, transformando-os naquilo contra o que eles não podem nada e que os nega (Cf. DN 285). Como elimina a mediação entre sujeito e objeto, a oposição do sujeito às coisas não pode mais ser percebida, as vítimas ofuscadas e encantadas “se comprazem com sua própria desumanização como algo humano, uma felicidade aconchegante”.

Depois de tudo que escrevemos nesta dissertação, e mais essa imagem de se comprazer “com a sua própria desumanização como algo humano, uma felicidade aconchegante”, pensamos ter evidenciado o absurdo a que se pode levar o espírito reproduzido de forma simples e como esse rebaixamento do espírito é produzido pela reprodutibilidade técnica do produto cultural. Mas vale ainda lembrar, que é da consciência dessa condição daninha, absurda de rebaixamento da vida, que pode surgir a resistência a ela, e o desejo e a vontade de outra vida, e que isso não é possível para o espírito reproduzido de forma simples pelas razões já discutidas – e nem para a consciência pré-filosófica que se encontra aquém de tal alternativa –, requer o seu contrário, um espírito que se reproduza de forma ampliada, como fica claro na citação abaixo.

Os homens não são livres porque são escravos do exterior e eles mesmos também são, por sua vez, isso que lhes é exterior. Somente junto àquilo que se acha separado dele e que se mostra como necessário para ele o sujeito conquista, segundo o conhecimento adquirido na *Fenomenologia* hegeliana, os conceitos de liberdade e de não-liberdade que ele reconecta, então, com a sua própria estrutura monadológica. A consciência pré-filosófica está aquém da alternativa; para o sujeito que age de maneira ingênua e que se coloca contra o mundo circundante, o seu próprio condicionamento é impenetrável. Para dominá-lo, a consciência precisa torná-lo transparente. O caráter soberano do pensamento que, em virtude de sua liberdade, se volta para si como para seu sujeito produz também o conceito de não-liberdade. Não há nenhuma simples contradição entre esses dois conceitos, mas uma interpenetração entre eles. A consciência não apreende isto por meio de um ímpeto teórico ao conhecimento. A soberania que domina a natureza e a forma social dessa soberania, a dominação sobre os homens, lhe sugere o oposto, a idéia de liberdade. Aquele que está no vértice da hierarquia, não visivelmente dependente, era o seu arquétipo histórico. Com o conceito abstrato e universal de um para além da natureza, a liberdade é

---

<sup>336</sup> Empregamos o verbo devorar no seu sentido literal no conto da carochinha: o lobo enganou e devorou a avozinha, e se fez passar por ela para também enganar e devorar a netinha; para com isso expressarmos mais claramente o que queremos demonstrar na relação de dominação onde, na subsunção do particular pelo universal, o que é subsumido/“devorado” (o sujeito, o particular) é enganado para se identificar e, assim, desaparecer no que o subsume/“devorador” (a totalidade social, o universal). E apontar também para o temor, algo não dito, mas sentido como uma ameaça constante compelindo à adequação, i.e., a essência da cultura industrializada: a ameaça de castração, a violência suprema que mantém o medo e com ele o sentimento da impotência, lembrando que “a culpa mais grave é a de ser um *outsider*” (DE 140).

espiritualizada e transformada na liberdade ante o reino da causalidade. Com isto, porém, ela se transforma em autoilusão. Expresso em termos psicológicos, o interesse do sujeito na tese de que ele seria livre é narcisista, tão desmedido quanto tudo o que é narcisista. (DN 185-186)

Conscientes da necessidade de vencer a autoilusão de liberdade produzida pela soberania que domina a natureza e os homens, de ousar atravessar as fachadas por ela erigidas contra as quais se debate a consciência (Cf. DN 23), passamos a analisar a segunda opção proposta no título desta seção, a relação entre a autonomia da obra de arte e a reprodução ampliada do espírito.

Para que a reprodutibilidade técnica do produto cultural produza a reprodução simples do espírito – a satisfação daquela necessidade de transcendência dos indivíduos sem que ocorra qualquer crescimento espiritual deles –, os produtos são elaborados por meios tão sutis que chegam a rivalizar com a composição das obras de arte mais sofisticadas.

A compulsão do idioma tecnicamente condicionado, que os astros e os diretores têm que produzir como algo de natural para que o povo possa transformá-lo em seu idioma, tem a ver com nuances tão finas que elas quase alcançam a sutileza dos meios de uma obra de vanguarda, graças à qual esta, ao contrário daquelas, serve à verdade. (DE 121)

Portanto, o que faz com que aconteça a reprodução simples do espírito não é o consumo pelos clientes da indústria cultural de mercadorias culturais mal elaboradas, mas o seu contrário, que “tem a ver com nuances tão finas”, controladas por rigoroso padrão de competência que fixa o proibido e o tolerado – como o cálculo da tortura do herói pela direção da produção, ou a altura da saia da *leading lady* na ladainha do superespetáculo (Cf. DE 120-121) –, que “a tradução estereotipada de tudo, até mesmo do que ainda não foi pensado, no esquema da reprodutibilidade mecânica, supera em rigor e valor todo verdadeiro estilo” (DE 120). Reaparece aí a questão da qualidade e da não-qualidade já referidas. É com a qualidade, com a sutileza de meios na confecção do produto industrial, que a indústria cultural consegue os deslocamentos estéticos de seu estilo, responsáveis pela reprodução simples do espírito. Ora, é exatamente a sutileza de meios de uma obra de vanguarda, suas nuances tão finas, sua qualidade como objeto perfeito – como vimos na obra de Machado de Assis –, ‘apto a provocar no espectador aquela suspensão admirativa’,

“como outrora Platão exigia da filosofia, que se decidiu pelo contrário” (TE 147), que permite a esta, “ao contrário daquelas, servir à verdade”, e, assim, contribuir para a reprodução ampliada do espírito. Temos assim que, para que aconteçam, tanto a reprodução simples do espírito quanto a reprodução ampliada do espírito requerem elevado grau de elaboração daquilo que contribui para a sua produção, o que nos remete à obra de arte (e à sua autonomia) como modelo para a confecção de “objetos perfeitos”. Se autênticos, aptos a atravessar a *fachada do imediato* fazendo aparecer a sua *essência*<sup>337</sup> encoberta segundo a lei da própria *inessência* (Cf. DN 144 e 146), e provocar aquela suspensão admirativa, aquela perplexidade frente ao existente ao percebermos que ele não é o que parece ser, que fomos enganados, iludidos na nossa ignorância, que pesa com a consciência do dano. Estão aí condições para a reprodução ampliada do espírito. Se não-autênticos – devido à tentativa da indústria cultural de reconciliar da pior maneira a antítese entre arte leve (diversão) e arte séria (cultura), absorvendo uma na outra ou vice-versa (Cf. DE 127) –, e ainda um fetiche – invertido seu esquema original para “a falta de finalidade para fins determinados pelo mercado” (DE, 148), o que ataca sua essência, destruindo a sutil dialética entre utilidade e inutilidade, típica dos objetos estéticos, restando apenas o valor de troca da

---

<sup>337</sup> A essência para Adorno, “não pode mais ser hipostasiada como um puro ser-em-si espiritual. A essência converte-se muito mais naquilo que é velado sob a fachada do imediato, sob os pretensos fatos, e que faz deles aquilo que eles são, a lei da fatalidade à qual a história obedeceu até o momento; e isso tanto mais irresistivelmente quanto mais profundamente ela se oculta entre os fatos, a fim de se deixar desmentir por eles de maneira confortável. Uma tal essência é antes de tudo inessência, a organização do mundo que rebaixa os homens a um meio de seu *sese conservare*, que amputa e ameaça suas vidas, reproduzindo-as e fazendo-os acreditar que o mundo seria assim algo para satisfazer suas necessidades. (...) Ela exprime o fato de o mundo concebido, mesmo se isso acontece por culpa do sujeito, não ser seu próprio mundo, mas lhe ser hostil” (DN 144 e 145). Encontramos aqui mais elementos que apontam para a produção da reprodução simples do espírito, e a evidência de que só a reprodução ampliada do espírito permitiria a este distinguir o essencial do inessencial, para superá-lo criticamente. Adorno deixa isso bem claro: “Paralelamente ao nivelamento teórico de essência e aparência, os sujeitos cognoscentes também perdem com certeza subjetivamente, junto com a sua capacidade para o sofrimento e para a felicidade, a faculdade primária de separar o essencial de inessencial, sem que se saiba aí corretamente o que é causa e o que é consequência. O impulso obstinado, que leva a preferir velar pela correção do irrelevante a refletir sobre o relevante com o risco de erro, está entre os sintomas mais difundidos da consciência regressiva. (...) O essencial tanto é amplamente contrário à universalidade dominante, à inessência, quanto a supera criticamente” (DN 147).

ostentação<sup>338</sup> –, aptos a produzir a reprodução simples do espírito, deixando o corpo livre e indo direto à alma (Cf. DE 125).

Assim, inspirando-se na obra de arte para, ao contrário dela, produzir a regressão do espírito, além do alto grau de elaboração supracitado, a indústria cultural insiste em tomar empréstimos à arte, para que essa forneça

a substância trágica que a pura diversão não pode por si só trazer, mas da qual ela precisa, se quiser se manter fiel de uma ou de outra maneira ao princípio da reprodução exata do fenômeno. (...) [*Assim procedendo* – AC], a realidade compacta e fechada que a ideologia atual tem por fim reduplicar dá a impressão de ser muito mais grandiosa, magnífica e poderosa, quanto mais profundamente é impregnada com o sofrimento necessário. Ela assume o aspecto do destino. (DE 142)

E com “o aspecto do destino” retorna o esclarecimento ao mito, atualizando a crença da vida como uma fatalidade inexorável, mas grandiosa, porque acontece no “melhor dos mundos possíveis”<sup>339</sup> – em Leibniz, criado por Deus para manifestar a sua glória; no capitalismo tardio, produzido e administrado pela indústria cultural para ser o melhor mundo possível para a lucratividade, com a adesão ideológica incondicional dos esbulhados –, onde, reduzindo o trágico à ameaça de destruição de quem não coopera, a indústria cultural atualiza também o medo mítico<sup>340</sup>, produzindo o conformismo: “Assim é a vida, tão dura, mas por isso mesmo tão maravilhosa, tão sadia” (DE 141). E como a mentira não recua diante do trágico, o destino trágico é convertido na punição justa que a estética burguesa sempre aspirou transformá-la, neste sentido, “a moral da cultura de massas é a moral degradada dos livros infantis de ontem” (Cf. DE 141-142).

---

<sup>338</sup> Cf. DUARTE, R. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 59.

<sup>339</sup> Cf. LEIBNIZ, G. W. Discurso de Metafísica. Lisboa, Portugal: Edições 70, p. 12-17.

Segundo Dilthey, essa concepção do mundo em Leibniz tem um caráter estético evidente: “A beleza é para ele uma expressão intuitiva da ordem orgânica do universo, de unidade na variedade e na riqueza de forças e valores, que nos causa uma sensação de prazer estético.” IN: DILTHEY, W. Leibniz e a sua época. Coimbra, Portugal: Armênio Amado Editor, 1947, p. 103. Cf. também, Ross: “Leibniz pensava primariamente em critérios funcionais e estéticos segundo os quais o universo era o produto perfeito do divino artesão.” IN: ROSS, G. M.. Leibniz. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 108.

<sup>340</sup> Aquele pavor primordial responsável pelo início do processo de esclarecimento, que ao longo da história sempre foi renovado – geralmente pela violência, alicerce supremo de toda sociedade – para garantir a submissão dos homens, é usado pela indústria cultural para, também, reproduzir a reificação: “A reificação é reproduzida pelo temor; a consciência, reificada na sociedade já constituída, não é o seu constituinte” (DN 163).

Embora usada pela indústria cultural como inspiração para a regressão do espírito, a obra de arte, ao contrário dessa, serve à verdade e é essa sua capacidade, garantida pela autonomia que a preservou de ser como o existente, que tanto incomodou o mundo administrado, onde se encontra, no limite, tolerada, mas em grande parte degradada, e o seu servir invertido para a não-liberdade. Ora, aquilo que incomoda, e inspira a inversão de seu sentido original, incomoda porque consegue, pelo menos, provocar estranhamento numa totalidade que impõe a identificação. Consegue ser o não-idêntico – cada obra de arte é única –, e fazê-lo aparecer onde ele é negado e transformado no sempre-idêntico – o produto cultural padronizado e produzido em série –, sob o primado da falsa universalidade: “Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia” (DE 114). Resistir e criticar esse estado de coisas é possível às obras de arte por causa do seu duplo caráter, de sua ambiguidade, como autônoma e como “fato social”. Como autônomas, elas são antitéticas em relação à empiria, são em si teimosamente “cristalizadas”, “constituídas”, são negativas em três sentidos: (1) como autônoma, isto é, como esfera de validade *sui generis*; (2) como crítica dirigida contra a realidade empírica; e (3) como criticamente ultrapassadora de cada normatividade estética previamente encontrada.<sup>341</sup> Como “fato social”, para Adorno, trata-se, sobretudo, “dos modos e maneiras pelos quais penetrar nos conteúdos sociais e históricos na própria obra de arte e ser trabalhados por eles.”<sup>342</sup> Segundo Adorno, o verdadeiro efeito social da arte é indireto – e aqui encontramos outra indicação de sua contribuição para o aprimoramento do espírito –, é

participação no espírito que contribui, por processos subterrâneos, para a transformação da sociedade e se concentra nas obras de arte (...). O processo que cada obra de arte em si realiza age retrospectivamente na sociedade como modelo de uma práxis possível em que se constitui alguma coisa como um sujeito global. (...) Pela afronta feita às necessidades dominantes, pela mudança de iluminação do que é familiar, a que tendem, as obras de arte correspondem à necessidade objetiva de uma transformação da consciência que poderia mudar-se em modificação da realidade. (TE 271-272)

---

<sup>341</sup> Cf. WELLMER, Albrecht. Acerca da negatividade e autonomia da arte. Sobre a atualidade da estética de Adorno. IN: Revista Tempo Brasileiro, out.-dez., nº 155, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 35-36.

<sup>342</sup> Ibidem. p. 44.

Contra a dominação no mundo “globalizado”, que se exerce de um modo eminentemente estético<sup>343</sup> – de que a reprodução simples do espírito é uma evidência –, tentamos ressaltar aqui, ao contrário, a importância para Adorno da obra de arte autônoma como possibilidade de emancipação pelo estético, por contribuir para a “transformação da consciência”, para a reprodução ampliada do espírito, necessária a uma “práxis possível em que se constitui alguma coisa como um sujeito global”. Não é pequena a contribuição da obra de arte ao espírito, mas para isso, é grande a sua exigência para a sua fruição:

A alienação (Entäusserung) estética na coisa (Sache), a obra de arte, não exige um eu fraco, acomodado, mas antes um eu forte. Só o eu autônomo pode virar-se criticamente para si e eliminar o seu embaraço ilusório. Isso não é concebível enquanto o momento mimético for reprimido a partir de fora por um superego estético alienado, em vez de desaparecer na sua tensão com o que lhe é oposto na objetivação, e de se conservar. (TE 137)

O que ela exige é, portanto, o contrário do que o simulacro, o produto cultural produz. E o produz tão bem que, impressionado com seus resultados, Adorno disse que “a condição subjetiva para a oposição, o juízo não enquadrado em normas, está em extinção” (MM 182). Ao exigir um eu forte, autônomo, capaz de “virar-se criticamente para si e eliminar o seu embaraço ilusório”, aquilo que nele é informe como produto da forma social que o domina (Cf. MM 160), a alienação estética na coisa quer o exercício da condição subjetiva para a oposição, o seu aprimoramento, i.e., a reprodução ampliada do espírito.

Intento análogo ao da emancipação da sociedade.

A emancipação da sociedade a respeito da preponderância das suas relações de produção tem por objetivo a real construção do sujeito, que até então as relações impediram, e a expressão<sup>344</sup> não é apenas

---

<sup>343</sup> Cf. DUARTE, R.. Mundo “globalizado” e estetização da vida. IN: RAMOS-DE-OLIVEIRA, N., ZUIN, A. A. S. & PUCCI, B. (orgs.). Teoria crítica, estética e educação. Campinas: Editora Autores Associados/Editora Unimep, 2001, p. 41.

<sup>344</sup> Para Adorno, na “expressão” a aparência torna-se mais flagrante, “porque esta surge como não-aparente e, no entanto, subsume-se na aparência estética (...). A expressão é *a priori* uma falsificação. (...) O fato de ser dita e de aí ganhar uma distancia em relação à imediatidade cativa do sofrimento, transforma-a da mesma maneira que o brado atenua a dor insuportável. A expressão objetivada em linguagem persiste inteiramente, o que um dia foi dito dificilmente se esvanece de modo completo, tanto o mau como o bom, tanto o slogan da solução final como a esperança da reconciliação. O que acede à linguagem integra-se no movimento de algo de humano que ainda não existe e se agita em virtude da impotência que o constringe à linguagem” (TE 137-138). Aí encontramos a aporia com que se defronta o pensamento sobre a condição humana: não se esvanece o slogan da solução final, nem a esperança da reconciliação; consciente disso, Adorno busca na obra de arte “algo de humano que ainda não existe e se agita”, que falta na ciência (na fórmula que tudo reduz ao número) e na filosofia (no conceito preso à imediatidade), mas que esta precisa se quiser também servir à verdade.

*hybris* do sujeito, mas lamento do seu próprio fiasco como cifra da sua possibilidade. (...) O sujeito, tateando por detrás da sua reificação, limita esta mediante o rudimento mimético, representante da vida intacta no seio da vida mutilada, que o sujeito erigia em ideologia. (TE 137-138)

O “embaraço ilusório” do eu, ideologia erigida pelo sujeito na vida mutilada, evidencia aquilo que Adorno ressaltou em carta a Benjamin, que o caráter fetichista da mercadoria não é um fato da consciência, mas dialético no sentido eminente que produz consciência. Isso está relacionado, segundo Buck-Morss, com a inversão que Adorno fez na revolução copernicana de Kant, afirmando que o objeto, e não o sujeito, é o mais proeminente, uma vez que era a estrutura social previamente desenvolvida historicamente que fazia com que as coisas fossem como eram, incluindo aí as reificadas categorias da consciência kantiana. Para ele, o momento cognitivo autônomo e espontâneo estava na recusa a aceitar essa fetichização do pensamento, na qual o sujeito é separado do objeto, e o entendimento da matéria. O sujeito devia libertar-se da subjetividade e se entregar ao objeto, entrando nele como Benjamin afirmara no seu livro sobre o *Trauerspiel*. Esta “imersão na interioridade” (DN 23) não conduzia o sujeito ao redescobrimto de si mesmo, mas ao descobrimento da configuração da estrutura social. Ao contrário de Hegel, Adorno não considerava o objeto racional, mas compreensível racionalmente. Porém, para captar as contradições internas dos fenômenos que reproduziam no microcosmo a dinâmica do todo social contraditório, só uma lógica dialética.<sup>345</sup>

Contudo, considerando que a filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade – “a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico” (TE 151) –, Adorno nos remete à ideia de que as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas. E que “o caráter enigmático das obras de arte permanece intimamente ligado à história. Por ela se tornaram outrora enigmas, por ela continuam a sê-lo e, inversamente, só essa, que lhes conferiu autoridade, mantém delas afastada a penosa questão da sua *raison*

---

<sup>345</sup> Cf. BUCK-MORSS, Susan. Origen de la Dialéctica Negativa. Cerro del Agua, México: Siglo Veintiuno editores, 1981, p. 184.

*d'être*” (TE 140). Elas são enigmáticas segundo o seu respectivo conteúdo de verdade, não segundo a sua composição, e que esse para ser apreendido, postula a crítica, só realizável pela reflexão filosófica. É isto que justifica a estética (Cf. TE 148-149). Portanto, “só uma combinação dialética de experiência estética e filosofia crítica – ou aquilo que Adorno teria denominado uma constelação dinâmica – pode revelar o que ele chamava de conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) de uma obra de arte”<sup>346</sup>. Ao que Jimenez acrescenta: “A determinação do caráter enigmático da obra é assim, para Adorno, um argumento contra as tentativas de reificação ou de integração ideológicas. As obras não julgam sob a forma de julgamentos discursivos. Mais ainda, elas não têm por que julgar.”<sup>347</sup> A citação abaixo sobre a arte e conhecimento, enunciada na *Teoria Estética*, ilustra e complementa o que dissemos:

a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. Assim, o conteúdo de verdade e o conteúdo social são mediatizados, embora o caráter cognoscitivo da arte, o seu conteúdo de verdade, transcenda o conhecimento da realidade enquanto conhecimento do ente. A arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a copia ou imita de qualquer modo. FÁ-la aparecer contra a aparição, mediante a sua própria complexão. (...) O objeto na arte e o objeto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objeto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei. Só através de semelhante transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade. (TE 289)

O objeto da arte, a obra por ela produzida segundo sua própria lei, escapa à “*pseudomorfose*”<sup>348</sup>, tendo a possibilidade de criar algo verdadeiro e novo, contrastando com a tendência generalizada à mera repetição – quase mítica – de tudo que existe, tal como existe.<sup>349</sup> Graças à sua autonomia, “através de semelhante transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora” – como a do estilo

---

<sup>346</sup> JAY, M.. As idéias de Adorno. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 142.

<sup>347</sup> JIMENEZ, Marc. Para ler Adorno. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 179.

<sup>348</sup> Adorno usa este termo no livro *Filosofia da Nova Música*, p. 147, referindo-se a espacialização da música em detrimento da temporalidade, sua característica específica: “antes a espacialização da Música é testemunha de uma pseudomorfose com a Pintura, e, no fundo, testemunha de sua abdicação.” Rodrigo Duarte, na nota 10, p. 193, do livro *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, comenta que “em outros textos, Adorno tende a generalizar o emprego do termo ao empréstimo que um âmbito da cultura faz a outro quase sempre como um sinal da reificação imperante no capitalismo tardio.”

<sup>349</sup> Cf. DUARTE, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 46.

pseudorrealista, para substituir a consciência pelo conformismo e conseguir a dependência e servidão dos homens, objetivo último da indústria cultural (Cf. IC 97-99) –, confere “à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade”. Nesse sentido,

o “servir à verdade” das obras de arte se manifesta em sua promessa de felicidade, que, mesmo não constituindo em si mesma a reconciliação propriamente dita, permite uma “reprodução ampliada do espírito”, i.e., um aprimoramento intelectual que se choca frontalmente com a menoridade eterna proposta – quando não imposta – pela indústria cultural. Através da arte apreende-se a possibilidade de um universal não-coercitivo.<sup>350</sup>

A reprodução ampliada do espírito, ou seja, um aprimoramento intelectual, é, portanto, a condição para o espírito apreender “a possibilidade de um universal não-coercitivo”, “a Ideia da verdadeira universalidade” (DE 122), e para enfrentar e superar a menoridade eterna proposta e/ou imposta pela indústria cultural. As “fachadas do imediato” que escondem a não-verdade do todo, foram muito bem elaboradas para serem percebidas e atravessadas por algo menor do que um espírito aprimorado, como também muito elaborada foi a reprodução simples do espírito para ser interrompida e revertida por algo menos elaborado. Na sutileza dos meios de uma obra de arte, a indústria cultural buscou referenciais para a confecção de seus produtos, para com eles produzir a reprodução simples do espírito; Adorno encontrou, ao contrário, no “servir à verdade” da obra de arte, a promessa de felicidade que confronta com “a quantidade da diversão organizada [*que* – AC] converte-se na qualidade da crueldade organizada (DE 129). No seu trabalho e no de Benjamin, perpassa o princípio que atribuía aos simbolistas: “Resistir à sociedade inclui resistir à sua linguagem” (Cf. P 220)<sup>351</sup>. Daí a textura singular de seus ensaios e a complexidade deliberada de sua prosa, como um desafio, uma exigência que impunha ao leitor para que esse respondesse com uma seriedade a altura.<sup>352</sup> Para ele, as obras dos

---

<sup>350</sup> Ibidem. p. 56.

<sup>351</sup> No ensaio “*George e Hofmannsthal – correspondência: 1891 – 1906*”.

<sup>352</sup> Cf. JAY, M. *A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1953*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 231-232.

estetas

se medem pelo conhecimento de que a linguagem dos homens é a de sua humilhação. Roubar-lhes a linguagem, negar-lhes a comunicação, é melhor do que qualquer tipo de adaptação. O burguês transfigura o existente em natureza e exige de seu semelhante que fale com “naturalidade”. Esta norma é derrubada pela afetação estética. (P 220)<sup>353</sup>

Essa preocupação com a linguagem e a comunicação aparece em várias obras, por exemplo: nas *Minima Moralia* (88-89), na *Dialética do Esclarecimento* (153-156), e na *Dialética Negativa* (288):

Tudo aquilo que se denomina hoje em dia comunicação, sem qualquer exceção, não é senão o barulho que não nos deixa escutar a mudez dos que estão encantados. As espontaneidades humanas individuais, e em larga medida também as supostamente oposicionais, são condenadas à pseudocriatividade; e, potencialmente, à debilidade. (DN 288)

Ideia análoga aparece na *Palestra sobre lírica e sociedade*, com a qual encerramos esta seção, deixando Adorno “falar” aos seus ouvintes, e aos que nos leem, uma síntese de muito do que aqui escrevemos.

Obras de arte têm sua grandeza unicamente em deixar falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência. Permitam-me que tome como ponto de partida a própria desconfiança dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual. A afetividade dos senhores faz questão de que isso permaneça assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (NL I 68-69)

---

<sup>353</sup> No ensaio “*George e Hofmannsthal – correspondência: 1891 – 1906*”.

## CONCLUSÃO

Iniciar nossa investigação seguindo, em linhas gerais, as duas teses – “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” – fundamentais da *Dialética do Esclarecimento*, levou-nos à aporia – “a autodestruição do esclarecimento” – com que os autores se defrontaram em seu trabalho, e o primeiro objeto que investigaram. Como eles, não temos nenhuma dúvida de que não há liberdade sem o pensamento esclarecedor, daí o nosso interesse na crítica que o solte do emaranhado que o prende a uma dominação cega. Temos, portanto, de um lado, um conceito de esclarecimento, e tudo o que com ele está entrelaçado, contendo o germe da regressão e, de outro, um pensamento esclarecedor crítico, que reflete sobre esse elemento regressivo, objetivando a emancipação. Esses dois lados da questão foram o nosso ponto de partida e o de chegada, e os que, aqui, orientam nossa conclusão. Partimos do primeiro, situando aí o naturalismo domesticado como elemento do esclarecimento, tentando mostrar como, segundo os autores, a racionalidade que se vai constituindo, já em sua origem remota, faz violência a si mesma, aprendendo a dominar e controlar a natureza interna concomitantemente ao domínio e controle que vai aprendendo a exercer sobre a natureza externa. Nesse processo, os autores identificam a conaturalidade do mito e esclarecimento a partir do elemento comum a ambos: a opção pela renúncia e pelo sacrifício, que tornou possível a dominação e controle que é estendido a tudo. Mas de uma forma particular sobre os próprios homens, aqueles que a autoconservação deveria preservar para que se aprimorassem, mas que se transformaram em meios, em funções para fins exteriores a eles mesmos. A racionalidade que vai se formando aprende a conhecer a natureza, dela se distinguindo, mas sentindo-a como uma ameaça que infunde aquele pavor primordial naqueles seres frágeis, impotentes frente à potência de seus fenômenos. Apaziguam o medo tentando conhecer e dominar o que sentem como ameaça, mas que é, ao mesmo tempo, a possibilidade da autoconservação.

Nesse sentido, o esclarecimento, vai se constituindo como uma racionalidade instrumental, técnica, que se transforma na racionalidade da própria dominação.

Ulisses é o herói mítico astucioso e autocontido que logra as divindades da natureza e a si mesmo, perdendo-se para se conservar e conservar também tudo aquilo que faz dele um senhor. Na renúncia à felicidade e nos sacrifícios que suporta, torna-se duro, frio para exercer seu domínio sobre seus súditos e sobre a natureza. Encontra-se aí o germe daquilo que os autores chamam de “frieza burguesa”, sobre a qual nos referimos na passagem, em *Germinal*, de Zola, do confronto entre os mineiros (o trabalho) e o senhor Hennebeau (o capital). O burguês administrador das minas, que, desconsolado com a sua vida danificada, e desejando, nem que seja por um momento, gozar daquela liberdade primitiva que associa aos que considera brancos, momento para o qual tudo daria, mas a que sua disciplina e adestramento burguês – sua frieza – o fazem renunciar. Como Ulisses renunciou e, depois dele, todos os burgueses renunciaram, para ser o administrador, o senhor que controla homens e coisas. Frente à verdade que o apavora, defende-se enrijecendo-se, dela se distanciando no cálculo frio da dominação. A autoconservação prevalece sobre a promessa de felicidade e os meios para garanti-la ganham tanta importância que os homens se esquecem dos fins para os quais serviriam os meios. Reaparece aqui a relação que os autores fazem com medo e regressão – vinculada principalmente à segunda tese indicada – que orienta suas reflexões posteriores, em razão do pressuposto de que a causa da recaída do esclarecimento na mitologia está no próprio esclarecimento paralisado pelo temor da verdade. Sendo que a verdade, para os autores, não é apenas a consciência racional, mas a figura que ela assume na realidade efetiva.

Se terror e civilização são inseparáveis, pois foi sob o signo do carrasco que se realizou a evolução da cultura, e isso é usado como argumento para aceitar o terror, porque sem ele não é possível conservar a civilização, o pensamento crítico, esclarecedor, pode, como

concluem os autores em *Quand Mème*, na *Dialética do Esclarecimento*, “zombar da lógica quando ela está contra a humanidade”. A ideia de que todos os monumentos da cultura são também monumentos da barbárie, e que essa também se encontra no processo de transmissão da cultura, aparece no *Sobre o conceito da história*, de Benjamin, mas esse, como também Adorno e Horkheimer, não ficou paralisado pelo temor, e manifestou a justa indignação de um pensamento que busca esclarecer que “o assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável”.<sup>354</sup> E, observe-se, com o “ainda” ressaltado, Benjamin fala da perspectiva da superação desse estado de coisas. É nessa perspectiva que também nos situamos, distinguindo o esclarecimento que, paralisado pelo temor da verdade, regride, e o pensamento esclarecedor que, ao contrário, se indigna e resiste a partir do assombro com o fato de que a regressão à barbárie “ainda” é possível – mas é insustentável –, e zomba da lógica quando ela está contra a humanidade. A própria história confirma a não-sustentabilidade da “concepção de história da qual emana semelhante assombro”: os episódios que vivemos na primeira década do século XXI não deixam nenhuma dúvida sobre isso, pelo menos para os que não estão paralisados pelo temor da verdade. A constatação de Türcke quanto ao estágio primitivo da indústria cultural analisado por Adorno e Horkheimer, “parecer ser quase inofensivo diante da realidade virtual dos nossos dias”, e a sua ênfase, em seguida, na atualidade da máxima de Adorno, de “não se deixar fazer de idiota pelo poder dos outros nem pela própria impotência”<sup>355</sup>, aponta para o recrudescimento da dominação que minimiza os homens e a necessidade de a ela resistir. O que nos remete para o outro lado da questão.

---

<sup>354</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 226.

<sup>355</sup> Cf. TÜRCKE, C.. *Prazeres preliminares-virtualidade-expropriação*. IN: DUARTE, R. & FIGUEIREDO, V. (orgs.). *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 79.

Nesse lado encontra-se o nosso objeto de investigação, a crítica ao elemento regressivo, o naturalismo domesticado, o pseudorealismo da indústria cultural. Com ela temos a resistência e o enfrentamento, o que gera a necessária tensão dialética entre os dois polos, a mediação entre o universal e o particular, entre o sujeito e o objeto, rompendo com o primado da identidade, com o sempre-idêntico; rompendo, portanto, a forma que ocultou a essência da dominação como veio se realizando desde o mito. E, com isso, desvelando a própria dominação. Para Adorno, “a liberdade postula a existência de algo não-idêntico. O elemento não idêntico não deve ser a natureza sozinha, ele pode ser também o homem”<sup>356</sup>. Segundo Wiggershaus, isso está de acordo com toda a crítica de Adorno à *imanência*, visando à ruptura que levaria à *transcendência*, ao não-intencional, o novo, o não-captado, o aberto, o não-idêntico. E que a perspectiva da redenção é recorrente em seus artigos.<sup>357</sup>

De um lado, o avançado estado da autodestruição do esclarecimento no capitalismo tardio, quando a indústria cultural usa “o esclarecimento como mistificação das massas”, produzindo a reprodução simples do espírito, aquele rebaixamento absurdo da condição humana, para não só enganá-las mais facilmente, como também, conseguir que elas próprias se enganem a si mesmas com o seu consentimento e empenho para fazer dos clichês previamente produzidos, as formas das suas próprias percepções e pensamento. Do outro lado, o esforço do pensamento crítico para quebrar o “encanto”, para atravessar a fachada do imediato, aquela erigida pelo poder do existente para representá-lo tal qual é, e assim manter oculta nos fatos a sua essência que segue a lei da inessência. Tal representação dispensa interpretações, é avassaladora, pois se tornou a estrutura da própria consciência encantada que acredita no que vê e no que ouve como o que de fato existe. Nessa regressão das massas o que sobra são ouvidos moucos incapazes de ouvir o imediato e mãos que não podem tocar o intocado (CF. DE 47). Ou dizendo como Türke: “Um olho

---

<sup>356</sup> IN: WIGGERSHAUS, Rolf. A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006, p. 342.

<sup>357</sup> Cf. Ibidem. p. 341-342.

que apenas vê, um ouvido que apenas ouve, não chegam nem a fazer isso”<sup>358</sup>. Com o sortilégio, o conformismo dos compradores adquire boa consciência e anseia pela reprodução do que é sempre o mesmo. Na repetição cínica do real, este se assemelha à natureza e a permanência do divino, e a adequação é a identidade do particular com o universal que, assim, o subsume na totalidade social. A natureza reaparece reproduzida na forma da sociedade e o esclarecimento enforma as consciências impedindo a autonomia e o aprimoramento do espírito, regredindo-as à mais radical forma de heteronomia conhecida.

O encanto, a ideologia, no capitalismo tardio, não é mais uma descrição, uma interpretação do mundo, é uma duplicação do mundo como aparência. Para realizá-la, a indústria cultural desenvolve um processo de estetização da vida e do mundo, ou seja, a “dominação pelo estético”, para a qual se utiliza dos meios de reprodutibilidade técnica que possibilitam essa duplicação, e de conhecimentos psicanalíticos que permitam produzir algo muito próximo de uma aceitação incondicional do existente tal como ele aparece. Essa “sedução” é garantida com a conquista: inculcando os esquemas da produção na consciência dos consumidores em substituição aos seus esquemas do entendimento confiscados pela indústria. A dominação se interioriza, “deixa o corpo livre e vai direto à alma”. No empenho em esclarecer esse processo de regressão, Adorno explora a afinidade da filosofia com a arte, buscando referências estéticas para ampliar o alcance do conceito, para alcançar aquilo que, normalmente, escapa ao conceito devido à sua especificidade. Na falsa totalidade, a obra de arte autêntica é algo como a consciência, a pedra de escândalo da sociedade desprovida de liberdade (Cf. DN 230). Esse sentido fica ainda mais evidente na negatividade da arte como esfera de validez de seu próprio gênero: ela é autônoma e antitética em relação à empiria; ela é duplamente crítica, critica o existente e critica toda normatividade estética anterior a ela. Tentamos mostrar um pouco disso ao estendermos

---

<sup>358</sup> TÜRKE, Christoph. Prazeres preliminares-virtualidade-expropriação. IN: DUARTE, R. & FIGUEIREDO, V. (orgs.). As luzes da arte. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 77.

nossa investigação a algumas obras representativas do realismo e do naturalismo na literatura, confrontando-as com os produtos culturais da indústria cultural.

Portanto, como resultado do entrelaçamento da racionalidade com o existente e com a sua dominação, há uma situação-limite produzida com o concurso do conceito, e para a crítica da qual a filosofia não pode se ater à imediatidade. Fazendo uso do conceito, não pode renunciar à nostalgia que anima a arte como algo não-conceitual, deve se esforçar para ir além do conceito por meio do conceito. Ora, para por meio do conceito, desdobrar o não-conceitual, Adorno, consciente do elemento comum à filosofia e arte, um modo de comportamento que proíbe a pseudomorfose –, aquela fidelidade ao próprio teor através de sua oposição (Cf. DN 21-22) –, estende sua reflexão às obras de arte, ao seu caráter enigmático, tentando na decifração do enigma, extrair o seu conteúdo de verdade. Aparece aí, com a questão da autonomia, tanto da arte quanto da filosofia, a possibilidade de resistir à identidade integradora do existente, de elas não serem idênticas a ele, e poderem na sua diferenciação e oposição, atravessar a fachada do imediato. Como a verdade que aparece na obra de arte é a do conceito filosófico, e ela aparece como um enigma, surge a necessidade do que Adorno denominou uma constelação dinâmica, a combinação dialética da experiência estética e da filosofia crítica para revelar o conteúdo de verdade da obra de arte. Esse não é acessível à consciência pré-filosófica, e muito menos ao semiculto, o que deixa clara a exigência da obra de arte de espíritos em constante aprimoramento e a sua diferença em relação ao produto cultural, que nenhuma decifração exige, que é pura *message*, um modelo para maneiras de reagir a estímulos inexistentes (Cf. MM 176). Com ele não há a necessária mediação do universal e do particular, como há com a obra de arte. É apenas o pretense objeto estético, com sua pretensa configuração da verdade, a qual revela, com sua falsidade, o caráter danoso da totalidade social nos espíritos por ela danificados, encantados, que se reproduzem de forma simples.

## BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento – Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ADORNO, Theodor W.. *Dialética Negativa*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Extorted Reconciliation: on Georg Lukács realism in our time*. IN: ADORNO, T. W. *Notes to literature II*. New York: Columbia University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Intervenciones – Nueve modelos de crítica*. Caracas-Venezuela: Monte Avila Ed. 1969.
- \_\_\_\_\_. *La ideologia como lenguaje*. Madrid: Taurus, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Mínima Moralía – Reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Adorno – Textos Escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Palavras e sinais: modelos criticos 2*. Petropolis: Vozes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Prismas: critica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da semicultura*. IN: Revista “Educação e Sociedade”, nº 56, ano XVII, dezembro de 1996, págs. 388-411.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The stars down to earth and other essays on the irrational in culture*. London/New York: Routledge, 1994.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- HEGEL, G. W. F.. *A Fenomenologia do Espírito*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, vol. XXX, 1974.
- KANT, I.. *Crítica da faculdade de juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- LEIBNIZ, G. W. *Discurso de Metafísica*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. In: *Os Pensadores*. Vol. XXXV. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- NIETZSCHE, F. W.. *O nascimento da tragedia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Os Pensadores*, vol. XXXII. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- PLATON. *Protagoras*. Tradução Frêdêrique Ildefonse. Paris: Garnier-Flamarion, 1997.

## BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1982.
- AUERBACH, Enrich. *Mimesis; a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AZEVEDO, Aluísio, *O cortiço*. São Paulo: Ática, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BAUGH, Bruce. *Left-wing elitism. Adorno on popular culture*. *Philosophy and Literature*, v. 14, n. 65-78, Apr. 1990.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

- BECK, Ulrich; LASH, Scott; GIDDENS, Anthony. *Modernização Reflexiva –Política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997.
- BENJAMIN, Walter et alli, *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNSTEIN, J. M. *The fate of art: Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park: Pennsylvania State University press, 1992.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BRAGA, Ruben. *A apercepção originária de Kant na física do século XX*. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1991.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origem de la Dialética Negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y El Instituto de Frankfurt*. Cerro del Agua, México: Siglo Veintiuno, 1981.
- CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e verdade*. São Paulo: Loyola, 1992.
- COHN, G. (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Theodor W. Adorno – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994, Coleção Grandes Cientistas Sociais.
- COOK, Deborah. *The culture industry revisited: Theodor W. Adorno on mass culture*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.
- COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-Direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 1999.
- DUARTE, R.. *A Celebração da virtualidade real*. Mosaico, Belo Horizonte, n. 0, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Adorno/Horkheimer & a Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008.
- \_\_\_\_\_. DUARTE, R. *O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural*. In: *Studia Kantiana* 4(1):85-105, 2003.
- DUARTE, Rodrigo et alli. (Orgs.). *Kátharsis. Reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.
- DUARTE, Rodrigo et alli (Orgs) *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos Ed., 2005.
- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Orgs.).. *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Editora Opera Prima, 1999.
- RODRIGO, Duarte. *Mímesis e racionalidade. A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- DUARTE, Rodrigo (Org.). *Anais do colóquio nacional “Morte da arte hoje”*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética/ FAFICH, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Sublimação ou expressão? Um debate sobre arte e psicanálise a partir de T. W. Adorno*. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 319-335, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados. Para a crítica da cultura de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Educação & Sociedade*. *Revista de Ciência da Educação./Centro de Estudos Educação e Sociedade*. Vol. 1, n. 1. São Paulo: Cortez; Campinas: CEDES, 1978.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência. Ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FABRINI DE ALMEIDA, Lúcia. *Espelhos míticos da cultura de massa. Cinema, TV e quadrinhos na Índia*. São Paulo: Annablume, 1999.

- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- FREITAS, V. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.
- HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: MartinsFontes, 2000.
- HANSEN, Miriam. *Of mice and ducks – Benjamim and Adorno on Disney*. South Atlantic Quarterly, v. 92, n. 1, p. 27-611, Winter 1993.
- HOMERO. *A Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- HOHENDAHN, Peter Uwe. *Prismatic thought: Theodor W. Adorno*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- HONNETH, Axel. *Teoria crítica*. In: GIDDENS, A.; TURNER, J. (Orgs) *Teoria Social Hoje*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The critique of power: reflective stages in a critical social theory*. Cambridge ; London: The MIT, 1991.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. Madrid: Taurus, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Temas básicos da Sociologia*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1973.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Centauro, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Crítica*. Barcelona-Espanha: Barral Editores, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Crítica: uma documentação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Teoria tradicional e teoria crítica*. In: *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores, Vol. XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1988.
- \_\_\_\_\_. *The Dialectical Imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Reserch, 1923-1950*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1993.
- JIMENEZ, Marc. *Theodor Adorno. Arte, ideologia y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorroto Editores, 2001.
- KELLNER, Douglas. *Media culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London/New York: Routledge, 1995.
- KRITERION. *Revista de Filosofia*. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, vol. XXXIII, n. 85, p. 1-152, jan/92 a jul/92.
- LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 7ª.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- LUKÁCS, G.. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, Georg et alli, *Realismo, materialismo, utopia. Uma polémica 1935 – 1940*. Seleção, introdução e notas aos textos de João Barrento. Lisboa: Moraes Editores, 1978.
- MAAR, Wolfgang Leo. *Adorno, semi-formação e educação*. Educação e Sociedade. Campinas, vol. 24, n.83, p. 459-476, agosto 2003.
- \_\_\_\_\_. *A produção da 'sociedade' pela indústria cultural*. In: *Revista Olhar*, ano 2, nº 3, Junho/2000.
- \_\_\_\_\_. *Materialismo e primado do objeto em Adorno*. Marília: Transformação, vol. 29, nº 2, 2006.
- MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MARCUSE, H.. *A dimensão estética*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Eros e Civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

- \_\_\_\_\_. *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society.* Boston, EUA: Beacon Press, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o Caráter Afirmativo da Arte.* In: *Cultura e Sociedade*, vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MERQUIOR, J. G.. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MOLES, A. A. et alli., *Civilização industrial e cultura de massas.* Petrópolis: Vozes, 1973.
- MONDIN, B. *O homem, quem é ele? Elementos de Antropologia Filosófica.* São Paulo: Edições Paulinas, 1980.
- MOREIRA DE FARIA, A. A. *Sobre Germinal: interdiscurso, intradiscurso e leitura.* Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do grau de Doutor em Letras (Área de Semiótica e Linguística Geral). Orientador: Prof. Dr. José Luiz Fiorin. 1999. Cf. cópia registrada na biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG, com nº 843.7 Z86.yf- 1999 T.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento.* São Paulo: Companhia das Letras; 1994.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton et alli, (Orgs.). *Teoria crítica, estética e educação.* Piracicaba: Unimep, 2001.
- ROSENBERG, B., WHITE, D. M. (Org.). *Cultura de massa.* São Paulo: Cultrix, s/d.
- ROUANET, S. P. *Mal-estar na modernidade.* São Paulo: Companhia das Letras.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. Adorno. São Paulo: Publifolha, 2003, Folha Explica.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas.* São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHWEPPENHÄUSER, G.. *Observadores paradoxais, testemunhas imaginárias: reflexões sobre uma teoria contemporânea da cultura de massa.* *Kritérion*, v. XL, n. 100, p. 44-56, jul./dez. 2000.
- TERTULIAN, Nicolas. *Adorno-Lukács: polêmicas e mal-entendidos.* In: *Revista Margem Esquerda*, São Paulo: Boitempo, nº 9, Junho de 2007.
- \_\_\_\_\_. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético.* São Paulo: UNESP, 2008.
- The actuality of Adorno: critical essays on Adorno and the postmodern.* Edited and with an introduction by Max Pensky. Albany: State University of New York Press, 1997.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- WEBER, Max. *A gênese do capitalismo moderno.* São Paulo: Ática, 2006.
- WELLMER, Albrecht. *Acerca da negatividade e autonomia da arte. Sobre a atualidade da estética de Adorno.* IN: *Adorno: 100 anos.* Revista Tempo Brasileiro, out.-dez., nº 155, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política.* Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- ZOLA, Émile. *Germinal.* São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O romance experimental e o naturalismo no teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ZUIN, A. A. S., PUCCI, B. & RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.. *Adorno. O poder educativo do pensamento crítico.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- ZUIDERVAART, L. *Adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion.* Cambridge, Mass: MIT, 1991.