

Oscar Palma Lima

**A CRÍTICA À INDÚSTRIA CULTURAL SEGUNDO
THEODOR W. ADORNO**

Belo Horizonte

2002

Oscar Palma Lima

**A CRÍTICA À INDÚSTRIA CULTURAL SEGUNDO
THEODOR W. ADORNO**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e filosofia da arte

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Duarte

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais

2002

100 Lima, Oscar Palma
L732c A crítica à indústria cultural segundo Theodor W. Adorno /
2002 Oscar Palma Lima. -2002

141 f.

Orientador: Rodrigo Antonio de Paiva Duarte

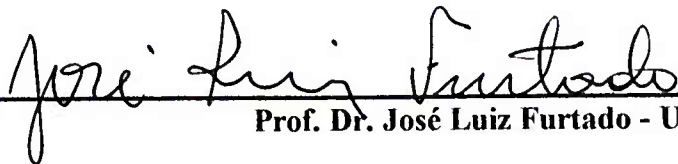
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Filosofia.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969 2. Frankfurt, Escola de Sociologia de 3Filosofia alemã-Séc. XX 3 . Filosofia moderna – Séc. XX 4. Indústria cultural..I.Duarte, Rodrigo Antonio de Paiva II. Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de Filosofia. III.Título

Dissertação defendida e aprovada, com a nota 90.0 (noventa) pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte (Orientador) - UFMG



Prof. Dr. José Luiz Furtado - UFOP



Profa. Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu - UFOP

**Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais**

Belo Horizonte, 19 de dezembro de 2002.

Nenhuma infâmia se torna melhor por esclarecer-se como tal.

Theodor W. Adorno

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas	6
Resumo	7
Abstract	8
Introdução	9
Capítulo I	
O debate inicial: a dimensão estética numa nova dinâmica social	14
1.1 A crítica da produção e da recepção individual da arte	14
1.1.1 As ideias adornianas publicadas	24
1.3 O ritmo do canto e a ferida dos remadores	28
Capítulo II	
Da gênese do sofrimento à sua intimização: as fronteiras do Esclarecimento	39
2.1 Relembrando os germes da dominação	39
2.2 Esclarecimento ou recaída na natureza?	50
2.3 A micrologia de uma intimidade agonizante: nuances do sofrimento	63
Capítulo III	
O conceito de indústria cultural	74
3.1 A difícil aproximação da ideologia	74
3.2 A narrativa da mercadoria cultural	84
3.3 A escrita filosófica enquanto ensaio para a emancipação	116
Conclusão	127
Bibliografia	133

LISTA DE ABREVIATURAS

C – *Correspondência*

CA – Culture and Administration

CCS – Crítica cultural e sociedade

CT – Capitalismo tardio ou sociedade industrial?

DE – *Dialética do Esclarecimento*

PSA – Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã

EF – O ensaio como forma

FM – Fetichismo na música e a regressão da audição

IC – A indústria cultural

ICS – Sobre a lógica das ciências sociais

MM – *Minima Moralia*

OA – A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica

PS – *Palavras e sinais*

R – Resignation

S – Society

SMC – Schema of Mass Culture

SMP – Sobre a música popular

TBS – *Temas básicos de sociologia*

TC – Televisão, consciência e indústria cultural

TE – *Teoria estética*

TI – La televisión como ideologia

TIC – Televisão, consciência e indústria cultural

TM – A televisão e os padrões da cultura de massa

TSC – Teoria da semicultura

RESUMO

A presente dissertação investiga o pensamento de Theodor W. Adorno sobre o conceito de indústria cultural. Ela reconstitui o percurso da reflexão adorniana, desde o debate ocorrido durante a década de trinta com Walter Benjamin, onde ambos os autores estavam desenvolvendo uma teoria filosófica sobre a condição da arte nas sociedades capitalistas do início do século XX. Em seguida, se investiga como Adorno, em parceria com Max Horkheimer, elabora na *Dialética do Esclarecimento* uma meta-teoria da racionalidade instrumental e qual o impacto desse trabalho em seus escritos filosóficos. A centralidade do pensamento acerca da indústria cultural na obra de Adorno é analisada, por fim, nos vários ensaios onde o autor teoriza o alcance das consequências da instrumentalização para as noções de crítica, linguagem e reflexão filosófica.

ABSTRACT

The following dissertation investigates the thought of Theodor W. Adorno on the concept of culture industry. It reconstructs the pathway of the Adornian reflection, since the debate happened along the thirties with Walter Benjamin, when both authors were developing a philosophical theory about the art's condition at the early twentieth century capitalist societies. Ahead, it inquires how Adorno, jointly with Max Horkheimer, elaborate in the *Dialectic of Enlightenment* a meta-theory of the instrumental rationality and the impact of this work in his philosophical writings. The centrality of the thought concerning the culture industry in the work of Adorno is analyzed, at last, in the several essays where the author theorizes about the consequence range of the commodified culture to the notions of critique, language and philosophical reflection.

INTRODUÇÃO

Uma das características mais gritantes da modernidade diz respeito ao lugar central que os meios de comunicação e entretenimento de massa tomaram nas sociedades ocidentais. Todos os seus recursos, do toca-discos aos últimos lançamentos do processamento digital de som e imagem, vêm adquirindo um papel cada vez maior nas nossas vidas, transformando-se em verdadeiros mediadores da relação que estabelecemos com o mundo. Hoje, graças às mais recentes ofertas e serviços desse aparato tecnológico (assinaturas de canais a cabo ou por satélite, provisão de certas necessidades on-line, promoção de eventos e concursos), podemos assistir, escutar e ler uma gama variada de produtos culturais, conferindo, a partir deles, outros significados cotidianos.

O fascínio causado por essas possibilidades tecnológicas parece não deixar dúvidas, sobretudo no meio acadêmico, quanto ao sepultamento do conceito clássico de indústria cultural. Na melhor das hipóteses, o velho tema deveria receber seu lugar no museu das idéias empoeiradas, posto que na era da informação temos a impressão de que enquanto sujeitos adquirimos qualidades perceptivas para interferir na realidade, sem precisarmos alterar, contudo, seus fundamentos socioeconômicos. Entretanto, se as contradições entre o indivíduo e a sociedade ainda não foram sanadas, a aparência de que vivemos numa época de pleno conhecimento, e, por isso, mais próxima da felicidade, não consegue sequer apaziguar a mais íntima desconfiança quanto ao atual estado de coisas. Permaneceríamos vivendo numa falsa reconciliação, muito semelhante àquela defrontada por Adorno e seus colegas de Frankfurt nas primeiras décadas do século XX. Na verdade, se as dinâmicas do sistema econômico continuam fortemente solidificadas (inclusive diante dos mais violentos ataques terroristas) e a “democratização” da cultura ainda é posta em prática, com raríssimas exceções, pelos grandes conglomerados do entretenimento, tudo indica que as principais idéias contidas no conceito de indústria cultural não só permanecem atuais, como o seu estudo torna-se extremamente relevante. Diante dos sintomas persistentes de uma catástrofe, rompe-se, portanto, a necessidade de voltar os olhos aos textos filosóficos de Adorno, para identificar, direta e

indiretamente, seus elementos mais viscerais e resgatá-los das apropriações medíocres e levianas que são feitas.

Não podemos esquecer que, desde sua divulgação, o trabalho de Theodor Wiesengrund Adorno a respeito da cultura de massa vem causando um enorme impacto nas pesquisas sobre o tema, influenciando a mais ampla gama de estudiosos, sejam eles filósofos, sociólogos, ensaístas ou diretores de cinema.¹ O prestígio existe porque Adorno conseguiu apreender, em seus vários escritos, os traços mais significativos de um fenômeno iniciado no final do século XIX, enfim, a ainda recente entrada da cultura na produção linear.² A esse episódio ele deu o nome de “indústria cultural”, que, diferentemente da cultura originariamente popular e folclórica, é direcionada para a geração de lucros — motivo pelo qual ela emprega uma quantidade enorme de especialistas das mais diversas áreas, alocando-os em seus inúmeros setores e departamentos.

A presente dissertação começa com o debate entre Adorno e seu amigo/rival Walter Benjamin. Mesmo sabendo da ampla documentação disponível sobre o ocorrido, o tema “indústria cultural” receberia uma tônica mais reflexiva, se mostrado dentro do fascinante processo do qual surgiu. À parte as outras discussões estéticas que ambos travaram ao longo dos anos trinta, detemo-nos no impacto dos *mass media* e no novo significado que eles conferiram à arte nas sociedades daquele período. No subtítulo “O fim da produção e da recepção individual da arte” que abre o primeiro capítulo, apresentamos os elementos mais importantes do texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, para depois relacionar alguns deles com a abordagem de Adorno quanto à industrialização da cultura. Por tratar-se de uma apresentação panorâmica, evitamos fazer paralelos entre esse e outros escritos benjaminianos ou discutir sobre a ambigüidade do autor em relação aos termos centrais de sua obra, já que ambas as discussões fugiriam sobremaneira ao escopo dessa

¹ Ver por exemplo o livro *Sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, cujo autor faz inúmeras acertivas quanto aos meios de comunicação de massa, que em muito se aproximam das idéias de Adorno e outros frankfurtianos.

² De acordo com Martin Jay, a profundidade e a amplitude dos escritos adornianos foram conseguidas a partir da utilização de uma gama sortida de aproximações teóricas tais como o “marxismo ocidental, modernismo estético, desespero cultural mandarim, auto-identificação judaica, assim como o impulso mais antecipador do desconstrutivismo” (JAY, *Adorno*, p. 22). Poderíamos acrescentar também as inúmeras revisões e paráfrases que o autor fez ao longo dos quase quarenta anos em que desenvolveu sua teoria, um artifício que deu aos seus temas centrais um grande fôlego, uma grande energia especulativa.

dissertação. Já a seção seguinte, “As primeiras críticas adornianas publicadas”, determina uma certa limitação desse trabalho. Escolhemos esse nome por não possuímos provas suficientes sobre a abrangência das críticas de Adorno ao opúsculo “A obra de arte”. Isso devido não somente aos seus inúmeros encontros informais com Benjamin, mas também pela perda da cópia do ensaio “A obra de arte” enviada pelo autor, contendo suas correções e ressalvas, feitas à mão, no próprio corpo do texto (C 139 n. 14). Assim sendo, nos restringimos a trabalhar com a sua carta de 18 de março de 1936, nos referindo, uma vez ou outra, a outros trabalhos do crítico frankfurtiano. Finalizando o primeiro capítulo com “O ritmo do canto e a ferida dos remadores”, damos início à leitura da obra filosófica adorniana, relacionando sobretudo os ensaios “Fetichismo na música e a regressão da audição” e “Sobre a música popular” a fim de mostrar a importância de ambos para a construção dos pressupostos da teoria crítica na década de quarenta.

Como eles são bem abrangentes, pois relacionam a produção industrial dos bens culturais à administração social dos aspectos mais sutis da subjetividade, vimos a necessidade de reunir outras peças para que pudéssemos entender por que o homem, mesmo tendo criado inúmeras oportunidades para a sua emancipação, falhou em realizá-la até o momento. Assim, no segundo capítulo, ao adentrarmos na *Dialética do Esclarecimento* pelo tópico “Relembrando os germes da dominação”, buscamos, quase que na origem, o surgimento do sujeito. Tal epopéia rudimentar, que superou o pavor inicial de morte pela imposição de força sobre o meio ambiente hostil, ressoou posteriormente na história com os conflitos e perseguições entre os mais diversos grupos, sejam eles aldeões, tribos rivais, impérios belicosos ou superpotências ocidentais. Em “Esclarecimento ou recaída na natureza?” mostramos que aliado a esse jogo de gato e rato existe um estranhamento mútuo e ascendente entre progresso científico e ideais humanitários. Tal ferida aberta no seio da civilização contribui para o contágio de todos os homens por um raciocínio técnico e abstrato, responsável inclusive por substituir a consciência espontânea pelas mesmas regras e normas que subjugarão a natureza. Ainda que essa “razão instrumental” traga consigo alguns antídotos como a arte, o pensamento crítico e os resquícios dos estágios anteriores de seu desenvolvimento (o liberalismo do século XIX), sua compleição se torna tão substancial que até os menores detalhes da vida cotidiana passam a seguir seus ditames. É por essa razão que no último segmento do segundo capítulo, “A micrologia

uma intimidade agonizante: nuances do sofrimento”, há uma aproximação entre alguns aforismos da *Minima Moralia* e a *Dialética do Esclarecimento*. Nele, escolhemos abordar os temas preliminares que dariam mais ânimo ao estudo da cultura de massa. Daí a necessidade de discutir uma disparidade de assuntos tais como as relações pessoais, o narcisismo, o ritmo dos centros urbanos, a constituição da família, a funcionalização das moradias, o amor, a linguagem, o tratamento que as pessoas dão ao seu tempo ocioso e a sua percepção sensível.

Sabendo o quanto a composição social contemporânea coloca em apuros a intimidade das pessoas, no tópico “A difícil aproximação da ideologia” do terceiro e último capítulo, fomos desvendar o correlativo cultural desse mesmo acontecimento, contrabalançando com a idéia adorniana de que a crítica cultural, apesar de seus problemas e ambigüidades, permanece sendo a melhor maneira de afrontar as formas contemporâneas de dissimulação. Adiante, em “A narrativa da mercadoria cultural”, tratamos da exploração comercial da cultura, sem deixar de revelar onde estariam as forças de resistência a essa marcha perturbadora. Além de aclarar alguns mal-entendidos sobre a crítica adorniana aos *media*, cercamos os principais métodos administrativos que eles utilizam — a standardização, a pseudo-individualização, a esquematização e a estereotipia — para facilitar o exame de seus problemas e contradições. Após esse breve estudo, norteamos o desenvolvimento do tópico a partir do segundo capítulo da *Dialética do Esclarecimento*. Nesse trecho, nos servimos de algumas das apropriações feitas por Adorno/Horkheimer de temas postos pela filosofia tradicional (como o conceito de “estilo”, “liberalismo”, “catarse” etc.) e mostramos como esse arcabouço teórico serviu aos autores como uma lâmina afiada para rasgar a vestidura do aparato tecnológico. E se encerramos o tópico com a idéia de que o contágio avançado da cultura por esse aparato leva as formas livres de linguagem para o brejo, fomos buscar na própria escrita do autor uma rota de fuga contra essa calamidade. Assim, em “A escrita filosófica como ensaio para a emancipação”, encontramos, na defesa adorniana do ensaio, uma intensa discussão do desgaste lingüístico contemporâneo. Como se ela não bastasse, Adorno leva adiante suas perguntas até atingir os fundamentos das leis que governam o pensamento discursivo. Isso porque o exame espiritual do ensaísta vai além do sentido superficial das palavras e sentenças, apelando para o mais profundo entendimento das regras e das relações lógicas que se estabeleceram entre elas. Daí concluimos que escondido por detrás do resguardo do ensaio diante da reificação

industrial/publicitária da linguagem, existe a apologia de um novo e cobiçado estilo de filosofia, um projeto que Adorno defendeu até os últimos dias de sua vida.

A menção ao referido trabalho, remete à necessidade de agradecer enfaticamente a várias instituições e pessoas. Numa ordem cronológica, meu primeiro agradecimento vai para o Programa de Pós-Graduação em Filosofia (Mestrado e Doutorado) da Fafich-UFMG, que prestou o apoio e o suporte necessário para a realização dessa pesquisa. Agradeço também à CAPES pela concessão de bolsa de mestrado no último biênio, algo que facilitou e muito na investigação dos assuntos afeitos ao tema dessa dissertação. Agradeço também aos meus familiares pela ajuda que me conferiram, aos colegas da pós-graduação, e, especialmente, ao Prof. Dr. Rodrigo Duarte, que acolheu minhas questões teóricas, dando-me apoio nos momentos em que encontrei as maiores dificuldades.

CAPÍTULO I

O debate inicial: a dimensão estética numa nova dinâmica social

1.1 O fim da produção e da recepção individual da arte

Entre os textos produzidos nos meados da década de trinta, concernentes às condições de produção e recepção cultural no capitalismo pós-liberal, existe um que se tornou especialmente relevante para o início de nosso trabalho: “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin. Fruto de uma preocupação com a compreensão da arte na modernidade e uma insatisfação diante de uma conceitualização tradicional não plausível com as possibilidades revolucionárias da “nova arte”, esse ensaio, é importante não apenas por ser um dos primeiros a falar sobre as inovações tecnológicas e suas conseqüências sociais, mas também por abrir um debate entre os intelectuais da “Teoria Crítica” nos anos entre as guerras mundiais. Afinal, tendo em vista o totalitarismo europeu e a industrialização americana, Benjamin buscou entender como os *media* estavam se relacionando, na modernidade, com a reestruturação do sujeito: se proporcionava-lhe outras perspectivas de mudança e de sobrevivência ao fazer surgir novas formas de imaginação, expressão e coletividade, ou se aniquilava tal retomada subjetiva ao aperfeiçoar as técnicas de manipulação e sujeição socioeconômicas.¹ Assim, antes de falarmos das idéias de Theodor W. Adorno, vamos tratar aqui do enorme esforço filosófico desse autor em teorizar sobre as novas possibilidades abertas à reprodução artística, para situarmos melhor o debate frankfurtiano sobre a cultura de massa (OA 165-166).

Falamos das novas possibilidade abertas à reprodução artística, porque, para Benjamin, a arte nunca deixou de ser “reprodutível” (OA 166). O problema é que, até o momento, as relações sociais vigentes conseguiram impedir a difusão dessa característica, quando habilmente atribuíram à arte uma autoridade inexistente. Isso porque ela, por estar inserida há muito tempo nas relações tradicionais da magia e da religião, adquiriu para si um invólucro de autoridade pelas “inúmeras mediações” que essas mesmas sociedades lhe impuseram (OA 188). A autoridade do artefato artístico gira em torno do

¹ Cf. HANSEN. Of Mice and Ducks - Benjamin and Adorno on Disney, p. 28; JAY. *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institut of Social Research, 1923-1950*, p. 176.

que Benjamin chama de “aura”, ou seja, “a aparição única de uma coisa distante por mais perto que esteja”² (OA 170). Aliás, para o autor, foi esse halo místico, que se formou em torno da singularidade física do objeto cultural, o maior responsável por manter, ao longo da história, uma distância irreconciliável seja entre os artistas e o grande público ou entre as pessoas e os acontecimentos sociais efervescentes de sua época.³

Todavia, a arte foi se emancipando do seu papel ritualístico transmitido desde o paleolítico, à medida que ia sendo exposta com mais frequência nas procissões religiosas e nos museus. Essa variação, ocorrida na história, afastou a produção artística da imobilidade e da discrição do “valor de culto”, aproximando-a da mobilidade e da exponibilidade próprias do “valor de exposição” — um movimento que mesmo tendo disponibilizado cada vez mais a obra ao público só se realizaria plenamente com a “reprodutibilidade técnica”⁴ (OA 173). Até porque, mesmo sendo mais exposta em museus, a arte ainda herda o que Benjamin chamou de “valor de culto”, um semblante de autonomia e autoridade que veta às coletividades humanas a “manifestação aberta de seu julgamento”, por ser discordante da interpretação oficial e institucionalizada (OA 188). Para o autor, o último refúgio desse semblante de autoridade estaria representado na idéia de arte pura da doutrina *art pour l'art*, uma idéia que surge como resistência sitiada contra as tendências progressistas da modernidade: “Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte *pura*, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (Na literatura, foi Mallarmé o primeiro a alcançar esse estágio.)” (OA 171).

² Em seu livro Rolf Wiggerhaus dá a entender que o conceito de “aura” foi uma herança deixada a Benjamin pelo filósofo irracionalista Ludwig Klages: “Klages conceituou a qualidade de distância das coisas as quais se olha como sendo arquétipos de sua ‘aura’ ou ‘nimbo’ ” (Cf. WIGGERHAUS. *The Frankfurt School: Its History, Theory and Political Significance*, p. 198-199).

³ Como escreve Gillian Rose “ ‘Aura’ para Benjamin significa ilusões criadas pela obra de arte (realista) o qual se baseia na representação e reconciliação harmônica das contradições sociais” (ROSE. *Melancholy Science - An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, p. 117). Apesar de nos mantermos nessa definição, existe também uma outra conotação que Benjamin relatou a Adorno na carta de 04/06/1936 onde ele traça o paralelo entre o ensaio da obra de arte e o ensaio “O narrador” (C 145). Como aponta Jeanne-Marie Gagnebin: “Ambos tratam, com efeito, do ‘declínio da aura’, declínio sensível não só nas novas técnicas do cinema e fotografia, mas também no fim da arte narrativa tradicional, de maneira mais ampla, na nossa crescente incapacidade de contar” (GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 64).

⁴ Entendido aqui no sentido de ‘difusão em massa’, no que se refere à possibilidade de fazer um número ilimitado de cópias a partir da matriz de um filme — um reflexo do original, por ser completamente

Sendo conservadora, a aura torna-se a responsável pela defasagem da superestrutura artística frente a infra-estrutura socioeconômica (OA 165). É o peso da tradição que faz com que sua imagem carregue consigo os vestígios do passado, impedindo-a ante qualquer tentativa de integração no presente: “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto sempre igual e idêntico a si mesmo” (OA 167). Até porque os avanços científicos e as inovações tecnológicas que ocorreram durante esse período foram tão renovadores, que engendraram, na sociedade moderna, novas perspectivas de subjetivação. Com o advento da linha de montagem, da urbanização das cidades, dos meios de comunicação de massa, do aparato burocrático das empresas, a percepção sensorial já não é mais compatível ao culto do valor da tradição e seu autoritarismo estático: “*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência*” (OA 169; grifo de Benjamin). A nova percepção, agora coletiva e confluyente com as transformações da infra-estrutura, não só busca uma proximidade cada vez maior com a realidade, mas também quer superar “o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade” (OA 170). Por isso no presente, explica Benjamin, existe uma enorme demanda das massas em consumir cultura, a partir das produções cinematográficas e das revistas ilustradas (OA 170).

Mas a já mencionada separação entre superestrutura e infra-estrutura acabaria somente com a imbricação mútua entre a produção artística e a evolução sociotecnológica: “*A arte contemporânea será tanto mais eficaz, quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original*” (OA 180; grifo de Benjamin). O cinema seria, para o autor, o meio de melhor adaptação à nova mobilidade social, dando a possibilidade de re-sincronização entre as estruturas. E ao fazê-la, essa técnica de reprodução serviria também de mediadora para que as massas se contraponham ao ostracismo infligido pela tradição cultural: “*A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin*” (OA 187; grifo de Benjamin). Ao serem eleitas pelo público, as artes tecnicamente reprodutíveis mostram, portanto, que a obra de arte já não precisa mais da relação de dependência

neutro a ele (OTTE. *Linha, choque e mônada* - tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, p. 149).

com os rituais, tornando-a livre para uma posterior reintegração com a *práxis*: “Em vez de fundar-se sobre o ritual, ela passa a fundar-se em outra forma de *práxis*: a política” (OA 171-172).

Para entendermos como as expressões artísticas se aproximam do seu público, é preciso antes falar um pouco da reprodutibilidade fotográfica. Já no início do ensaio, Benjamin a considera como uma nova forma de técnica de reprodução que, diferentemente de suas antecessoras, extrapola o momento artístico: “Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. (...) Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (OA 168). Exemplificando com a foto de uma catedral, que torna disponível a singularidade da arquitetura ao olho do observador em qualquer momento, Benjamin explica que a fotografia serve para reduzir os efeitos auráticos do seu objeto, desvalorizando o seu “aqui e agora” (OA 168). Mas se o autor enaltece a capacidade da fotografia de extirpar as formações auráticas da obra dando a ela maior mobilidade (e por isso uma maior proximidade do testemunho), todavia, ele radicaliza, ao insistir na obrigatoriedade das fotos serem identificáveis por legendas, a fim de assumir um caráter mais documental e investigativo. Isso eliminaria um dos últimos refúgios do valor de culto, enfim, o culto da saudade, tematizado nos retratos das pessoas e amores ausentes. Contra essa e outras formas de “contemplanção livre”, Benjamin ressalta que é de grande ganho para as massas politicamente engajadas que a sua recepção seja orientada “num sentido predeterminado” (OA 174). Mas se essa compreensão é ainda limitada na fotografia, ela só se realizará plenamente com o advento do cinema: “As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornarão, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela seqüência de todas as imagens anteriores” (OA 175).

Destarte, o que outrora existiu, de modo singular, acaba por se tornar estandardizado e em consequência reprodutível, em função das massas consumidoras. Mas por que Benjamin dá tanta importância às massas? Com as notícias de crises ocorridas no início do século XX, a idéia da autonomia do sujeito acabou tornando-se anacrônica. E devido ao fato de o próprio indivíduo ter menos possibilidades de compreender sua situação no presente, a arte já não pode mais ser expressão da autocracia subjetiva ou de uma

realidade inquestionável como havia ocorrido no romantismo. Assim, se a própria realidade tornou-se estranha e problemática, já não cabe às artes imitar a realidade, mas sim servir-se dela como mediação para suas práticas e métodos. Tal função prática não é nenhuma novidade aos artefatos estéticos, afinal, ela já havia sido antes atribuída às representações mágicas, que na pré-história apaziguavam os medos do homem primitivo contra a hostilidade e a incompreensão da natureza. O homem na modernidade sofre este mesmo desamparo, necessitando de um recurso para enfrentar as ameaças da “segunda natureza”, ou seja, o mundo técnico fora de controle (OA 173-174):

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço do aprendizado. (OA 174)

A arte volta, portanto, a assumir um papel de mediadora, que diferentemente do isolamento social que lhe foi conferido em outras épocas aproxima o elemento humano do seu meio. Destruir a aura passa a significar não somente a pulverização das barreiras impostas ao acesso à obra de arte, mas também a explosão dos obstáculos existentes entre o homem e a realidade, algo que a aura incorporou como sua sombra: “*Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno estético*” (OA 170; grifo de Benjamin).

Benjamin viu a imbricação da reprodução técnica na esfera artística, representada sob a forma do cinema, como a contraparte estética das novas possibilidades do homem na modernidade. A perfectibilidade do cinema é que o torna capaz de tal proeza, uma vez que o seu modo catártico e destrutivo liquida “o valor tradicional do patrimônio da cultura” e aproxima o artefato artístico do seu público (OA 169, 175). A busca do aprimoramento constante, de montar e remontar a ação fílmica sobre os melhores *sets* de filmagem, impede que o cinema se prenda saudosamente a valores tradicionais eternos. Assim, situando-se de modo oposto às obras auráticas tais como as esculturas gregas, a arte cinematográfica torna-se revolucionária, já que não incorpora a extrema coesão interna e inalterável de seus componentes. O mais interessante é que o autor relaciona essa busca do filme em retratar a realidade mais pura, com o desejo contínuo do homem

moderno em expandir-se para além dos valores eternos, tão enaltecidos pela cultura grega e pela tradição européia: “*Os gregos foram obrigados, pelo estágio da sua técnica, a produzir valores eternos*” (OA 175; grifo de Benjamin; OA 186).

O filósofo também atribui um valor social importante quando o caráter perfectível das imagens é imposto ao desempenho do intérprete do filme. Até porque a produção e a recepção passam a se confundir, à medida que ambos os espectadores e atores devem se sujeitar às provas sociomecânicas ou aos “testes”: “É esta a especificidade do cinema: *ele torna mostrável a execução do teste, na medida em que transforma num teste essa ‘mostrabilidade’*” (OA 179; grifo de Benjamin). Se diante do ator não está mais a platéia, mas uma aparelhagem técnica, o mesmo acontece diariamente com essas pessoas. Afinal, ela se constitui de trabalhadores e pequenos empregados que se submetem constantemente a provas de aptidão, a fim de garantir sua permanência no mercado de trabalho. Mas sabendo que a confrontação entre técnica e o homem ainda confere ao último uma certa autonomia; na representação cinematográfica, tal embate vai além, ao exigir que o ator dê lições de resistência ao público, para que ambos não se tornem alienados. A peripécia do ator que ensina a platéia a enfrentar as ameaças tecnológicas está no fato de ele servir às proscricções técnicas da filmagem, sem, contudo, se tornar seu escravo (OA 178-179). Desse modo, a auto-afirmação do ser humano no filme se converte em uma defesa aberta de sua dignidade — daí por que as massas ficam tão cativadas:

O interesse do desempenho é imenso. Porque é diante do aparelho que a esmagadora maioria de cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, à medida que o ator não somente afirma diante do aparelho a *sua* humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (OA 179; grifo de Benjamin)

Se o cinema visa mediar a relação entre o homem e o aparelho (OA 189), como o cinema transformaria a auto-alienação humana em algo libertador, já que ela própria é fruto dessa aparelhagem? A produção cinematográfica dá essa possibilidade por dois motivos: 1) pelo modo como o homem representa a si mesmo diante do aparelho e 2) pela maneira como o mundo é reproduzido pelo homem com este aparelho. No primeiro caso, o intérprete não mais precisa se concentrar na atuação, porque ela se tornou fracionada, atendendo assim às exigências da produção fílmica. Mas impedir que o ator

não perceba todo o contexto em que sua ação se insere não lhe é exclusivo, mas algo comum a todos os “testes” (OA 181). Não é por acaso que nessa passagem Benjamin fala sobre o caráter democrático e iconoclasta do cinema. Agora, todos, inclusive os “pés-de-chinelo”, têm a possibilidade de aparecer na tela, já que as habilidades que lhes são exigidas, na verdade, fazem parte da formação politécnica e “semi-especializada” que recebem (OA 183-184). Dado que a técnica não fica restrita a conceitos como “criatividade e gênio” (OA 166) conferidos pela filosofia tradicional, a diferença, outrora essencial, entre o artista conhecedor e o público leigo acaba se tornando “funcional e contingente” (OA 184). É por isso que Benjamin acredita que “o filme é uma criação da coletividade” (OA 172). Ou seja, o fim da autonomia do sujeito — presente na ruína do ator/político profissional — traz necessariamente a coletivização da produção e da recepção estéticas.

Logo ao segundo caso, isto é, a reprodução do mundo pelo aparelho, o cinema, em sua seqüência de imagens segmentadas e recompostas segundo leis da aparelhagem técnica, consegue alcançar um nível de realismo muito maior que as artes tradicionais jamais conseguiram. Tal característica leva Benjamin a estabelecer uma relação entre pintura e filme, que em muito se assemelha à relação entre a curandice mágica e a intervenção cirúrgica, no que tange à eficácia do último em curar o corpo enfermo (OA 186-187). A lente do cinegrafista e os seus inúmeros recursos assumem agora uma funcionalidade bem mais visceral:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. (OA 189)

Assim, se o olhar restringe-se ao plano consciente, a câmera vai além ao se dirigir ao espaço do “inconsciente”, do desconhecido, revelando este “outro” espaço. Técnicas exploratórias, cognitivas e libertadoras, tais como a câmara lenta e a ampliação, ao intervirem na realidade, acabam apresentando aos espectadores uma visão estranha e inesperada dela (OA 189). A eles é aberta a experiência do “inconsciente ótico”, pois, como foi mostrado acima, os aspectos da realidade que o aparelho fílmico registra estão

fora do espectro da percepção sensível normal. Por isso, revelar esse “inconsciente”, isto é, preencher a descontinuidade existente entre o espaço percebido e o desconhecido, torna-se um importante constituinte do projeto social do cinema, que é o de “*criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho*” (OA 189; grifo de Benjamin).

Mas enquanto instrumento de mediação, o filme, além de revelar as formações invisíveis ao olho humano, registra também os aspectos da realidade psicoperceptual que surgem em conjunto com a nova tecnologia: “Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos” (OA 190). Em outras palavras, o cinema provê instrumentos para enfrentar a experiência de *borderline* causada pelas pressões da modernidade urbana e industrial. Segundo Mirian Hansen, quando Benjamin faz analogia à psicanálise, ele estaria sublinhando a função terapêutica das películas de “traduzir estados de *borderline* experimentados individualmente, tais como os pesadelos e psicoses engendrados pela tecnologia industrial e militar, em percepção coletiva”.⁵ Afinal, como o próprio autor escreveu,

os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. (OA 190)

Criações como *Mickey Mouse* e as *slapstick comedies* possibilitam às pessoas, através do riso coletivo (tecnologicamente mediado), se verem livres das tensões resultantes da instrumentalização. A gargalhada catártica na sala de projeção passa a representar “a eclosão precoce e saudável” da psicose existente nas massas, o que evita o desenvolvimento artificial do sadomasoquismo. Dessa maneira, constata o autor, o monstro tecnológico abre a possibilidade de uma imunização contra as psicoses que ele mesmo causa.

Mas há ainda mais um elemento que difere as novas artes da arte tradicional. Se acabamos de mostrar o quão revolucionário é o modo *como* a relação entre o homem e o mundo é demonstrada, o mesmo pode ser dito de *como* se dá a recepção desses

⁵ HANSEN. Of Mice and Ducks - Benjamin and Adorno on Disney, p. 31.

trabalhos na platéia. Apesar de ser visto, Benjamin não considera o cinema de ordem ótica (onde o objeto é apreendido pelo olho mediante um certo distanciamento), mas tátil, devido à proximidade do fluxo de imagens que leva o espectador a sofrer um choque físico. Este choque cinematográfico é considerado por Benjamin como didático, pois ao reproduzir o cotidiano do espectador, dá a ele condições para que se adapte melhor à sua realidade empírica:

A associação de idéias do espectador é interrompida, imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passageiro, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (OA 192; grifo de Benjamin)

A frequência de imagens no filme, tão veloz quanto a dinâmica da vida urbana habitual, exige do público uma percepção de duplo caráter, ou seja, a “atenção aguda” e a “distração” (OA 192). A atenção é necessária apenas para interceptar os “choques” que golpeiam o espectador/cidadino, de modo a condicioná-lo para que ele enfrente melhor os perigos da modernidade. É dessa maneira que o cinema reproduz os perigos da “segunda natureza” exigindo, simultaneamente, uma percepção mais adequada deles no cotidiano. Já a distração⁶ surge em oposição à “atenção concentrada” ou ao “recolhimento” típicos do conhecedor de arte. Por ser anti-social, esse estado de consciência perdeu sua força ante as situações que os sujeitos modernos afrontam. Mas como destaca Georg Otte, a distração é entendida por Benjamin não como uma simples diversão, mas como espalhamento que, destarte, passa a pertencer à variedade do comportamento social.⁷ É como o caso do viajante que, ao chegar a uma cidade desconhecida, percebe que para familiarizar-se com sua arquitetura deve se “espalhar” por todos os seus arredores, abarcando tudo aquilo que o circunda (OA 193).

Mas ao mesmo tempo que o cinema tem as possibilidades emancipadoras, o capitalismo ainda pode usá-lo habilmente para seu próprio benefício: a isso Benjamin chama de

⁶ Parece que a utilização desse conceito no texto de Benjamin foi influenciada por um trabalho de Siegfried Kracauer intitulado “The Mass Ornament” (1926). Nele, o autor descreve e aponta o potencial emancipatório do que chamou de “fábrica de distração” — uma forma de entretenimento típico da época, que intercalava shows de palco e filmes (KRACAUER. *The Mass Ornament*, p. 145).

⁷ OTTE. *Linha, choque e mônada* - tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, p. 134.

“capital cinematográfico” (OA 180, 185). Se o intérprete do filme evita a estranheza das massas em relação à sua atuação ao aproximar-se da realidade desta, o capital financeiro vai romper com essa ligação, ao criar uma aura arcaica em torno do ator através do “culto do estrelato” ou da “magia da personalidade” (OA 180). É por isso que Benjamin vincula a exploração da vida privada dos artistas, os plebiscitos, a promoção de concursos de beleza à função publicitária e pernicioso do cinema: “O capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias” (OA 180).

Mas a possibilidade das massas serem logradas se torna mais maléfica com o fascismo. Ao se verem captadas pelos aparelhos de filmagem e gravação do regime fascista, hipnotizadas pelos movimentos espetaculares que emanam delas e do ditador, as massas seriam desviadas das suas (reais) exigências de mudar as relações de produção. Afinal “liquidar a aura” no fascismo significa elaborar “uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho” (OA 195), uma identificação completa entre o espectador e a ideologia. E no fascismo, esse movimento integra-se a um projeto mais amplo, que é o de liquidar qualquer um que não se submeta às suas exigências.⁸ O medo de Benjamin quanto à estetização da política consiste no fato de que os governantes podem facilmente transformar uma posição política em motivo para a guerra.⁹ E a guerra, vista pelos olhos da técnica, é o recurso final para a mobilização das relações de produção, mantidas à custa do banho de sangue de milhões:

“*Fiat ars, pereat mundus*”, diz o fascismo, e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do *art pour l'art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.* (OA 196)

⁸ Tal oposição que o fascismo promove contra a justiça pelo uso da estética torna-se claro com a inversão do lema de Ferdinando I, “*Fiat iustitia et pereat mundus*.”, pelo slogan “*Fiat ars - pereat mundus*” (BERMAN. *Modern Culture and Critical Theory - Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*, p. 37).

⁹ Russell Berman caracteriza isso como sendo o crescimento obsoleto da arte autônoma num contexto proletário, e os modos de comportamento a ela associados (silêncio, inação, submissão) passam a ser reorganizados de tal forma pelo fascismo, que a consequência natural desse regime, ou seja, a guerra, pode ser entendida como a sua maior realização estética (BERMAN. *Modern Culture and Critical Theory - Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*, p. 38).

O argumento de Benjamin, desenvolvido ao longo de “A obra de arte”, atingiu vários dos posicionamentos intelectuais de Adorno, que não via *a priori* nenhum potencial liberador nos *mass media*.¹⁰ A sua primeira resposta direta viria através de uma carta que articularia diferentemente os novos modos de produção e recepção da arte na modernidade. É dessa carta que trataremos em seguida.

1.2 As primeiras críticas adornianas publicadas¹¹

Na carta de 18 de março de 1936, enviada de Londres a Benjamin, Adorno comunica ao amigo/rival suas impressões sobre o ensaio. Primeiramente, ele acha esse trabalho “extraordinário” (C 133), concordando, sobretudo, com a construção dialética entre mito e história (que aponta para o desencantamento da arte) e com o relato das modificações que o vínculo entre os homens e a técnica sofreu (C 134). Ainda assim, Adorno discorda quando Benjamin define a arte autônoma como possuidora do conceito de “aura”, devido à sua conotação contra-revolucionária. Segundo ele, Benjamin não estendeu para a obra de arte autônoma a forma dialética com a qual ele conduziu seu trabalho sobre a técnica. Uma vez que qualquer bem cultural pertencesse à tradição, a arte autônoma não cairia para o lado mítico, mas sim dialético, porque, ao entrelaçar “em si mesma o momento mágico e o signo de liberdade”, ela teria possibilidade de abandonar a “aura” e desenvolver uma nova técnica (C 134). Um bom exemplo disso seria o dodecafonismo vienense: “Sem sombra de dúvida, a música de Schönberg *não* é aurática” (C 136). O principal feito da arte consistiria, portanto, na prossecução de sua técnica transformadora, que não leva para a fetichização ou para a mitificação, mas antes “a aproxima do estado de liberdade, do conscientemente fabricável, do factível” (C 134). Existe, assim, uma substância explosiva nas mais íntimas células artísticas, que

¹⁰ Quanto às novas formas mediáticas, o texto *Über Jazz* delineia claramente o posicionamento de Adorno nesta época. Como aponta Susan Buck-Mors, nele nos é exposta largamente a argumentação dialética de Adorno: “O ‘individualismo’ do *jazz* era na verdade estereotipado; sua ‘improvisação’ era standardizada; seu valor de uso era na verdade valor de troca; sua síncope era repetição uniformizada; sua ‘objectividade’ (Sachlichkeit) era, de fato, ornamentação; *jazz* apesar de parecer democrático, na verdade era totalitário; seu erotismo era uma nova repressão; mascarado de futuro coletivo, na verdade era um retorno ao primitivo, ‘escravos da música’ ” (BUCK-MORS. *The Origins of Negative Dialectics*). Para uma interessante discussão de temas estéticos, étnicos e sociais, entre esse trabalho e os *media* britânicos especializados da época — incluindo uma defesa de Adorno ante acusações racistas — ver o trabalho de WILCOCK. Adorno, *Jazz and Racism: “Über Jazz” and the 1934-1937 British Jazz Debate*, p. 63-80.

¹¹ Escolhemos esse adjetivo por não possuímos provas suficientes sobre a abrangência das críticas de Adorno devido não somente aos seus inúmeros encontros informais com W. Benjamin, mas também pela perda da cópia do ensaio “A obra de arte” enviada a Adorno que continha suas correções e ressalvas.

Benjamin, mesmo conhecendo a obra de autores de vanguarda (ou não-auráticos) como Mallarmé, Borchardt e Valéry, acabou desconsiderando (C 134).

O fato de a aura estar sumindo, não é, segundo Adorno, causa exclusiva da reprodutibilidade técnica, mas principalmente pelo cumprimento da própria lei formal “autônoma” que é inerente às diversas artes. Pois é nesse reino que verdadeiramente acontecem mudanças relevantes na técnica, inovações que irão repercutir inclusive em outras formas de tecnologia (C 134). Todavia, mesmo que a forma (ou a aparência) da obra de arte resguarde a sua autonomia, por outro lado, ela mantém a coexistência de um momento mágico, que é estático. Essa diferenciação que Benjamin ignorou fez com que ele deixasse de pensar a autonomia artística como uma “sorte de reserva” (C 135) consciente, factível e revolucionária, já que ele apenas dialetizou o jogo, mas não a aparência do objeto estético. É por isso que Adorno não entende por que Benjamin dialetizou a tecnificação e a alienação dos homens, mas não o mundo onde os sujeitos se tornaram objetos. Do ponto de vista político, tal interpretação seria o mesmo que atribuir certas habilidades ao proletariado, mas que só se tornariam efetivas com a mediação dos intelectuais. Mas Benjamin se privou desses “sujeitos dialéticos” porque a esfera espiritual ao qual pertencem, isto é, “a esfera da obra de arte”, foi mandada “para o inferno” (C 135). Nesse sentido, o autor do texto sobre a era da técnica teria sido superficial ao esperar que as massas fossem afetadas por simples mudanças perceptuais associadas à reprodução mecânica, apesar de saber que elas ainda fazem parte das engrenagens das linhas de produção. Tal leitura benjaminiana do poder coletivo é visto por Adorno tão somente como “um romantismo anárquico que confia cegamente na autonomia do proletariado no processo histórico” (C 135-136).

Retomando o debate estético, Adorno insiste em que Benjamin não deveria abandonar a dialética entre a arte popular e a arte séria (moderna), em função da “imediatez do valor de uso” (C 135), pois essas duas esferas, além de levarem consigo estigmas do capitalismo, possuem também elementos transformadores: “Ambas são metades rompidas da liberdade inteira” (C 135), e sua tensão deve ser suspendida de maneira dialética. Nenhuma delas pode ser subtraída ou somada a fim de retomar esta

feitas à mão, no próprio texto (C 139 n. 14). Assim sendo nos limitaremos a trabalhar somente com provas publicadas.

liberdade.¹² Mas em vez de manter essa tensão, Benjamin teria privilegiado as inovações técnicas, ao exagerar em seu texto, sobre as pretensas mudanças socioeconômicas que a reprodução técnica havia engendrado.¹³ Assim, a crítica benjaminiana aos antigos instrumentos de alienação padecia no instante em que ele enalteceu os novos: “Você temeu a barbárie que se irrompeu (...) protegendo-se ao eleger o temido em uma tabulação inversa” (C 136). Nesse sentido, inclui-se a romantização do riso do espectador, a teoria dos semi-especialistas e a teoria da distração evasiva. Ao criticar a tabulação benjaminiana dos “testes” e do cinema, Adorno afirma que os desenvolvimentos técnicos, na verdade, são novas formas de controle político e social, em vez de novas formas de emancipação e liberdade: “Se existe um caráter aurático, este é sobretudo próprio de todos os filmes, e precisamente por isso é do modo mais questionável” (C 136). Afinal, uma pessoa reacionária não se torna “especialista” em arte moderna só porque entende *Tempos modernos*, de Chaplin. Segundo o filósofo, ela estaria desatenta o bastante para não reconhecer os menores elementos decentes dessa película. Adorno corrobora essa idéia com a sua preocupação diante da maneira pela qual o público ri dos eventos decorridos durante o filme. Isso porque ele acredita que o riso coletivo que o filme provoca na audiência — e que foi endossado por Benjamin — retrata uma inclinação “sádica” (masoquista)¹⁴ desta. Logo, Benjamin não deveria ter romantizado o barbarismo que Adorno viu na recepção da cultura de massa: “O riso do espectador do cinema (...) não é bom e nem revolucionário, em vez disso, está cheio do pior sadismo burguês” (C 136). Mas nesta carta, Adorno não desenvolve suas constatações e retoma o debate sobre a relação entre as esferas da cultura.

Ainda que tenha sugerido uma comparação da obra de arte aurática e técnica, esta dialética, constata Adorno, deixaria de fora autores não-auráticos como Kafka e Schönberg. Adorno postularia, assim, mais uma dialética. De um lado estaria uma

¹² Essa constatação irá influir nas suas futuras análises sobre a cultura administrada. Utilizando-se de conceitos materialistas (que veremos a seguir), ele passará a examinar a relação entre as ‘metades separadas’ de maneira mais sistemática (ROSE. *Melancholy Science - An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, p. 118).

¹³ Em um texto posterior, Adorno acusa Benjamin de ter conjurado a coisificação dos homens, em vez de ter se oposto a ela. Apesar de suas boas intenções (“encantar em coisa para desencantar o ruim da coisidade”), Benjamin, ao ver a cultura como natureza, não encontrou outra saída senão ceder toda sua energia espiritual ao “totalmente antitético”, entendido aqui como a reprodutibilidade técnica (ADORNO. *Caracterização de Walter Benjamin*, p. 228).

¹⁴ HANSEN. *Of Mice and Ducks - Benjamin and Adorno on Disney*, p. 32.

dialetização da arte “autônoma” que se transcende pela própria tecnologia; e em contrapartida uma outra dialetização, sob a forma da negatividade da arte de uso, que Benjamin havia caracterizado como “capital cinematográfico”, apesar de não ter investigado sua “irracionalidade imanente” (C 137). Enfim, mais uma vez Adorno chama a atenção para a crítica que ele vem realizando ao longo de sua carta: Benjamin havia menosprezado o elemento técnico da arte autônoma e supervalorizado o da “arte dependente” (C 137), abstendo-se da possibilidade de uma dialética entre esses extremos em seu texto.

Se as inovações técnicas não exploram suas potencialidades,¹⁵ inclinando-se num “realismo ingênuo” (C 136) ou “mimetismo infantil” (C 137), o que garantiria aos espectadores essa nova visão do mundo? Haveria, portanto, a necessidade de um elemento dissonante ao dado, que movimentasse a consciência revolucionária do proletariado, para além dos vestígios da mutilação do caráter burguês impingida sobre eles. Daí o papel revolucionário desses “homens dedicados à questão do espírito” (C 137). Evitando cair numa romantização ou num ativismo panfletário, Adorno afirma que os intelectuais deveriam investir irrestritamente sobre o conhecimento, como uma forma indireta de solidariedade com os ideais do proletariado.¹⁶ Destarte, o debate estético que Benjamin havia inaugurado dependerá, sobretudo, de uma forma de relacionamento que se estabeleceria entre os intelectuais e essa classe explorada. Mas Adorno prefere não tratar desse e de outros pontos que ele sinalizou ao longo de sua carta, recomendando ao amigo/rival que esperasse o envio de seu quase terminado ensaio sobre o *jazz*, onde ele buscaria formular de maneira mais positiva o que nessa carta havia sido posto negativamente: “[Esse trabalho] chega a um completo veredicto sobre o *jazz*, aonde se mostra particularmente que os seus elementos “progressistas” (aparência de montagem, trabalho em equipe, primazia da reprodução sobre a produção) são fachadas de algo completamente reacionário. Creio que consegui decifrar realmente o *jazz* e assinalar sua função social” (C 138).

¹⁵ “Quando, há dois anos, passei um dia nos estúdios de Neubabelsberg, o que mais me impressionou foi o quão pouco prevalecem realmente a montagem e todos os elementos progressistas que você põe em relevância” (C 137).

¹⁶ Aqui seria um outro ponto nodal de divergência entre o marxismo de Benjamin e o frankfurtiano — arredo em submeter o criticismo cultural à decodificação de referências grupais. Como aponta Martin Jay: “O que distinguia a sociologia da arte da Escola de Frankfurt dos progenitores mais ortodoxos do marxismo [inclui-se aqui o criticismo leninista e Luckács/ol] (...) era a recusa de reduzir fenômenos culturais ao reflexo ideológico de interesses de classes” (JAY, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institut of Social Research, 1923-1950*, p. 178).

1.3 O ritmo do canto e a ferida dos remadores

No opúsculo “Fetichismo na música e a regressão da audição”, Adorno compartilha a desconfiança existente entre os intelectuais da “Teoria Crítica” frente a qualquer tentativa de reconciliação das contradições na esfera artística. Esse difícil ensaio, que estava sendo elaborado desde 1936, é o primeiro que Adorno publica nos Estados Unidos, em 1938, quando ele era diretor do *Princeton Radio Research Project*. Sendo uma resposta crítica confessa ao texto de Walter Benjamin (que acabava de ser publicada na revista do instituto), “Fetichismo na música e a regressão da audição” problematiza tanto a produção da cultura de massa quanto as atitudes a ela relacionadas. Simultaneamente, Adorno pretendia conceitualizar as recentes observações sociomusicais que ele havia feito nos EUA, buscando uma *frame of reference* para suas reflexões teóricas. Sublinhando a importância da não-identidade entre as duas metades separadas da arte, a novidade desse trabalho é a análise crítica do consumo cultural, centrando-se, por um lado, no conceito marxista de fetichismo, e, por outro, no caráter regressivo da audição dos novos ouvintes.¹⁷ Todavia, apesar de Adorno desenvolver sobre o campo da percepção musical, diferentemente do que Benjamin escreveu,¹⁸ acreditamos que as divergências teóricas entre ambos sobre a difusão e recepção em massa de bens culturais se manteve. Ao que parece, Adorno, por cautela, preferiu se enveredar pelos caminhos da produção sonora (devido à sua longa formação musical)¹⁹ para, a partir dessas análises, poder desenvolver conceitos que mais tardiamente ele iria aplicar aos vários meios de comunicação (PS 142). Como ele mesmo disse anos depois em “Moda intemporal - sobre o jazz”: “No jazz estão presentes mecanismos que pertencem na verdade à indústria cultural como um todo, ao conjunto da ideologia contemporânea.”²⁰ Assim, para não perdermos a riqueza e a complexidade desses estudos sobre o jazz — um item importante, que já adianta alguns dos elementos

¹⁷ JAY, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institut of Social Research, 1923-1950*, p. 189.

¹⁸ “Possivelmente trata-se somente de divergências aparentes da direção da visada, que, na verdade, adequam-se de modo igual, mas que atingem objetos diferentes” (C 284, 9/12/1938).

¹⁹ A influência da formação musical no pensamento de Adorno é destacada por Martin Jay no trecho que se segue: “Desde 1920 e os anos em Viena, Adorno começou a explorar todas as facetas da expressão musical: a história da composição musical, a produção corrente da música de vanguarda, a reprodução e recepção das formas musicais, e a composição e função psicossociológica da música popular” (JAY, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institut of Social Research, 1923-1950*, p. 182).

²⁰ ADORNO. *Moda intemporal - sobre o jazz*, p. 123.

centrais da dissertação —, estaremos usando o texto “Sobre a música popular” como complemento de “Fetichismo na música e a regressão da audição”.

Dando início ao debate com Benjamin, Adorno acredita que a dicotomia entre a arte e a técnica é falsa, uma vez que a arte também participa do processo de dominação humana sobre a natureza, apesar de simultaneamente planejar contrapor-se a ela: “Os tradicionais fermentos antimitológicos da música conjuram, na era do capitalismo, contra a liberdade, contra esta mesma liberdade que havia sido outrora a causa da sua proibição” (FM 168). A verdadeira dicotomia estaria, portanto, entre a música orientada para o mercado (representada pelo *jazz* e pelo *easy listening*), e a música autônoma. Se enquanto separadas ambas esferas mantêm em si próprias as contradições do todo, ao situar o indivíduo entre elas, como fazem os meios de comunicação quando oferecem seus produtos sob a forma de valores culturais autênticos, significa não só desrespeitar as particularidades estéticas de cada esfera, mas também submeter as possibilidades da autonomia do sujeito à padronização. Ao final das contas, este acaba ficando restrito ao consumo daquelas mercadorias que geram dividendos às gravadoras: “[A] seleção perpetua-se e termina num círculo vicioso fatal: o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido” (FM 171).

Para que as obras possam gerar esse retorno financeiro, elas deveriam passar, segundo Adorno, por um processo de “depravação” (FM 174) de sua estrutura interna. Em “Sobre a música popular”, ele explicou como o processo ocorre: as melodias são arrancadas da esfera da música séria bem elaborada e por via de amplificações e repetições, seus momentos tensionais são amenizados para caberem numa falsa estrutura harmônica (SMP 119). Os detalhes musicais, por estarem à parte do todo, são transformados em “ruínas melódicas” que ajudam a construir um cenário onde o efeito sonoro influencia o quase-ouvinte (SMP 117). Assim, sabendo que a ciência positivista esconjura os elementos naturais de seu meio, de modo que todo o mistério referente à natureza desaparece, a indústria fonográfica faz o mesmo com a obra de arte, ao extirpar dela os elementos obscuros e espontâneos que envolvem o seu ato de criação: “Qualquer ousadia harmônica, qualquer acorde que não caia estritamente dentro do mais simples esquema harmônico, exige ser percebido como ‘falso’, isto é, como um

estímulo que carrega consigo a clara prescrição de substituí-lo pelo detalhe correto, ou melhor, pelo puro esquema” (SMP 124).

O descompromisso em manter “as resistências do material sonoro” (FM 178) leva a música comercial a valorizar a recordação das partes dissociadas, que o ouvinte pode suprir sem, contudo, afetar o “sentido musical”. Isso possibilita, por exemplo, que o início da parte temática de uma determinada música de sucesso pode ser substituído por ele pelo começo de uma outra qualquer. Ao assobiar um pedaço dessas músicas, a pessoa estaria se relacionando, portanto, não com a relação viva entre a totalidade e suas partes, mas somente com os escombros que mais lhe fascinam.²¹

No *jazz*, o ouvinte amador é capaz de substituir complicadas fórmulas rítmicas ou harmônicas pelas esquemáticas que aquelas representam e ainda sugerem, por mais ousadas que possam parecer. O ouvido enfrenta as dificuldades do *hit* encontrando substituições superficiais, derivadas do conhecimento de modelos padronizados. (SMP 120)

Almejando aprofundar suas análises sobre a música em “Fetichismo na música e a regressão da audição”, Adorno toma emprestado de Marx os conceitos de valor de uso (utilidade de um objeto de acordo com suas propriedades físicas) e de troca (valor de um bem em relação a outro, ocorrendo tipicamente, mas não sempre, na forma de mercadoria).²² Entretanto, o autor ultrapassa Marx, ao constatar que o princípio de troca, além de ter permeado áreas da vida humana outrora à parte da esfera econômica, acabou transformando-as quando ele “subtrai aos homens os valores de uso” e se fantasia de “objeto de prazer” (FM 173).²³ Mas a vitória do princípio de troca — ou outro nome para “identidade” na obra de Adorno²⁴ — atingiu também a esfera da cultura, comprometendo a frágil autonomia desta. Nos bens culturais elaborados pelo mercado, o valor de troca, que antes contrabalançava com o valor de uso, passa a substituí-lo como um falso objeto de prazer (FM 173). Enquanto peças da máquina musical, eles passam a mostrar sua utilidade primariamente como valor de troca: “Se a mercadoria se

²¹ Esse fascínio se liga à manipulação do que Adorno chamou de “linguagem natural” da música, isto é, somatório das convenções musicais tais como as cantigas de ninar, hinos religiosos ou pequenas melodias assobiadas que o ouvinte encara como a linguagem simples e intrínseca da própria música (SMP 122).

²² Cf. MARX. *O capital: crítica da economia política*, p. 84-85.

²³ Esse é um ponto positivamente reconhecido por Benjamin: “Sua análise dos tipos psicológicos gerados pela indústria e a exposição de um modo geração foi perfeitamente conseguido. Se, da minha parte, houvesse dedicado mais atenção A este aspecto da coisa, meu trabalho haveria ganhado em plasticidade histórica, certamente” (C 284).

²⁴ ROTHBERG. *After Adorno: Culture in the Wake of Catastrophe*, p. 59.

compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso — a aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista — é substituído pelo valor de troca, o qual precisamente enquanto valor de troca assume ficticiamente a função de valor de uso” (FM 173). Essa substituição influencia profundamente todo o consumo, uma vez que a carência de relação entre o sujeito e o objeto, encoberta pelo caráter abstrato do valor de troca, engatilha uma busca generalizada por satisfações “alternativas”, tal como se mostra na passagem abaixo:

A mulher que possui dinheiro para as compras delicia-se no ato mesmo de fazer compras. *Having a good time* significa, na linguagem convencional americana, participar do divertimento dos outros, divertimento que, a seu turno, tem como o único objeto e motivo o participar. A religião do automóvel faz com que, no momento sacramental, todos os homens se sintam irmãos ao som das palavras “este é um Rolls Royce”. Por outra parte para muitas mulheres, as situações de intimidade, em que tratam dos cabelos e fazem a maquiagem, são mais agradáveis do que as situações de intimidade familiar e conjugal para as quais se destinam o penteado e a maquiagem. (...) Tudo se movimenta e se faz segundo o mesmo comando: o casal de automóvel, que passa o tempo a identificar cada carro com que cruza e a alegrar-se quando possui a marca e o modelo mais recentes; a moça cujo único prazer consiste em observar que ela e seu parceiro “sejam elegantes”; o “juízo crítico” do entusiasta do *jazz*, que se legitima pelo fato de estar corrente do que é moda inevitável. (FM 174-175)

A esse sufocamento do valor de uso na arte se liga a transposição adorniana do conceito marxista de fetichismo, à medida que os homens passam a venerar cegamente seus produtos como se fossem objetos desprendidos das relações de produção.²⁵ Assim, a mercadoria é substituída pelos dizeres publicitários e pelas marcas comerciais, que passam a ser transmitidos como mercadorias²⁶ (FM 181; SMP 124). Do mesmo modo, os bens culturais (nesse caso, os estilos musicais) também viraram fetiches, pois aqueles que os adquirem crêem que o seu valor independe do processo de troca: “O consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O

²⁵ De acordo com Marx, o caráter fetichista da mercadoria leva os homens a se igualar a coisas e a objetificarem suas relações: “Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre as coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. (...) É o que ocorre com os produtos feitos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos de trabalho, quando são gerados como mercadorias” (MARX, *O capital: crítica da economia política*, p. 81).

²⁶ Wolfgang Haug relata uma nova função que o valor de troca adquiriu recentemente. Em sua discussão sobre o papel desempenhado pelas marcas e logotipos no consumo, o autor demonstra o quanto as mercadorias estão se confundindo com sua imagem publicitária. Mais do que nunca, o comprador se interessa, não mais pelo grau de utilidade das características físicas da mercadoria, mas pela posse de uma mercadoria cuja marca utiliza todos os “meios estéticos-formais, visuais e lingüísticos” para sua estilização. HAUG, *Crítica da estética da mercadoria*, p. 37. Dessa maneira, a marca, que se tornou prevaiente em muitos produtos (sejam elas de roupas, automóveis, mobília ou bens culturais), passa a anunciar a renda e o “refinamento” sociocultural de quem as consome, atribuindo-lhe um “selo de qualidade”.

consumidor ‘fabricou’ literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele” (FM 173). Ou seja, os consumidores não se reconhecem como participantes da produção do valor objetivo das mercadorias culturais — o valor dos produtos que eles compram, para eles, pertence aos próprios produtos.

Mas ainda aqui Adorno desconfia que os sujeitos estão sendo manipulados a ponto de dar crédito a essa fantasmagoria cultural, já que para ele, na verdade, são os consumidores que se esforçam para serem enganados, tanto quanto “o prisioneiro que ama sua cela porque não lhe é permitido amar outra coisa” (FM 174). É por isso que Adorno ressalva o “caráter sadomasoquista” (FM 174) do consumismo. Se os produtos tendem a se planificar e a serem promovidos pelo repetitivo *plugging*, o gosto individual sente o dever de adaptar-se ao gosto comum e à rotina, porque torna-se deleitoso ao indivíduo sua auto-substituição para uma posterior identificação com o poder do dólar: “O simples fato de um indivíduo ser capaz de identificar um objeto como sendo isto ou aquilo permite-lhe tomar vicariamente parte da instituição que tornou o evento aquilo que ele é, identificando a si mesmo com essa instituição mesma” (SMP 133, 125; FM 188).

E é essa “regularidade rotineira” (FM 174) que impede um estudo mais aprofundado sobre os limites de um fenômeno que atinge tanto os opressores quanto os oprimidos. Ao falar sobre a dificuldade de realizar estudos de campo com um público resignado, Adorno aponta que o enorme sofrimento que os homens estão passando na modernidade faz com que eles assumam os bens culturais como uma coisa íntima, como o seu último recurso para uma vida feliz. Assim a “felicidade do bobo” torna-se a contraparte “não-produtiva” de um modo de produção que engendra temores e ansiedades, quanto ao desemprego, perdas salariais e as guerras (SMP 136) — algo evidenciado no trecho que se segue:

Basta recordar quanto de sofrimento é poupado àquele que não tem muitas idéias e quanto mais “de acordo com a realidade” se comporta quem aceita a realidade como verdadeira, e até que ponto dispõe do domínio sobre o mecanismo somente aquele que o aceita sem objeções, para que a correspondência entre a consciência dos ouvintes e a música fetichizada permaneça compreensível mesmo quando não é possível reduzir a consciência dos ouvintes a esta última. (FM 179)

Reprimir na consciência o sofrimento causado pela sociedade industrial tardia em prol da diversão levaria, portanto, a um “estado infantil” (FM 180), que no plano da música

Adorno chama de “regressão da audição” (FM 179). Se a própria natureza do trabalho nas fábricas e nos escritórios exige uma percepção desconcentrada, esse estado de consciência também será o responsável por engatilhar a vontade por produtos fáceis de engolir. Isso explica por que, em suas horas vagas, as pessoas só conseguem escutar aqueles tipos de música que as rádios transmitem. Assim, para Adorno, tanto a música de massa quanto a quase-audição contribuem para impossibilitar o abandono da triste situação em que se encontra o capitalismo pós-competitivo:

A ridicularização masoquista do próprio desejo de recuperar a felicidade perdida, ou o comprometimento da exigência da própria felicidade mediante a retroversão a uma infância cuja inacessibilidade dá testemunho da inacessibilidade da alegria — esta é a conquista da nova audição, e nada do que atinge o ouvido foge deste esquema de apropriação. (FM 180)

o contínuo esforço do público em se adequar aos padrões estabelecidos, a fim de conquistar uma realidade distante, leva a dois pontos muito importantes no que tange à manipulação das massas: a identificação e a desconcentração por parte do público. Se, como já foi dito, as produções musicais tornaram-se bastante acolhedoras para um ouvido destreinado, em contrapartida, elas se distanciam do ouvir conhecedor e atento aos vários movimentos musicais, por terem se tornado “sem graça” se comparadas às peças musicais autônomas. Assim, sabendo da previsibilidade do *hit* e do *jingle* publicitário, o ouvinte descarta o conhecimento e a atenção sobre eles, e a sua apreensão acaba limitando-se a reconhecer seus atrativos particulares e sensuais. Mas, para tanto, é necessário uma inclinação perceptiva dos ouvintes que os prepare para o esquecer e para o recordar relampejante da música/mercadoria. Essa inclinação, para Adorno, é a desconcentração. Por não ser “concentrada”, a audição deixa de manter um estado de tensão, para se entregar aos atrativos que as modas musicais provêm:²⁷ “Só se apreende o que recai exatamente sob o facho luminoso do refletor: intervalos melódicos surpreendentes, modulações invertidas, erros deliberados ou casuais, ou aquilo que eventualmente se condena como fórmula mediante uma fusão íntima da melodia com o texto” (FM 182).

²⁷ Analogamente ao “Fetichismo na música e a regressão da audição”, no último tópico de “Sobre a música popular”, intitulado de “Teoria do ouvinte”. Adorno esboça um roteiro, com cinco etapas, de como esse processo ocorre no ouvinte típico de rádio: a primeira é a vaga recordação de que ele já ouviu o que está tocando (“eu devo ter ouvido isso em algum lugar”); a segunda é a identificação efetiva (“é isso!”); a terceira é a aplicação de um rótulo (“esse é o *hit* *Night and Day*”); a quarta é quase que uma “auto-reflexão” no ato de identificação (“oh, eu sei disso; isso faz parte de mim”); e por último, a transferência psicológica da gratificação da propriedade ao objeto (“diabos, o *Night and Day* é bom mesmo!”) (SMP 132-136).

Ouvidos que só conseguem apreender esses atrativos sensoriais, em vez de sintetizar tais “momentos de encantamento” (FM 183), fixam-se no fenômeno isolado, desviando dos traços que permitem o fenômeno ultrapassar o próprio isolamento. O encantamento desses momentos desperta no ouvinte um “mecanismo neurótico da necessidade no ato da audição” (FM 184), que nada mais é do que a rejeição de tudo que sai do costumeiro, como garantia de uma vida aparentemente tranqüila. Essa inclinação neurótica liga-se ao que Adorno chamou de “fala da criança” (SMP 128), ou seja, um modo infantil, por parte da composição, de solucionar as tensões musicais da maneira mais cômoda e previsível. Como ele mesmo explica:

A música, bem como a letra, tende a fingir tal linguagem da criança. Algumas de suas principais características são: incessante repetição de alguma fórmula musical comparável à atitude de uma criança que manifesta insistentemente a mesma exigência (*I want to be happy*); a limitação de muitas melodias a bem poucos tons, comparável ao modo de uma criancinha falar antes de dispor de todo o alfabeto; harmonia propositalmente errônea, lembrando o modo de criancinhas se expressarem com uma gramática incorreta; também certos coloridos musicais superadocicados, funcionando como doces e bombons musicais. (SMP 128-129)

O que é irônico nisso tudo é o quanto os adultos se deliciam em ser tratados como crianças, pois assim relaxam do esforço de assumir suas responsabilidades enquanto adultos (SMP 129). Do lado do objeto, a adaptação caricatural, por abusar das citações nas situações mais diversas, mostra, simultaneamente, que é na esfera da arte de vanguarda que acontecem as verdadeiras inovações técnicas das quais a cultura de massa imperfeitamente se apropria:

Seu campo de utilização vai desde a situação consciente de canções populares e infantis, passando por alusões equívocas e semicasuais, até semelhanças e plágios manifestos. Esta tendência triunfa, sobretudo, onde se adaptam trechos ou obras inteiras do repertório clássico ou operístico. A prática das citações reflete a ambivalência da consciência infantil do ouvinte. As frases melódicas citadas se revestem ao mesmo tempo de um cunho de autoridade e paródia. É assim que uma criança imita o professor. (FM 185)

Mas a “ambivalência” referida nesse trecho manifesta-se também quando os quase-ouvintes tentam retirar-se do mecanismo de sujeição musical. O problema é que por mais que tentem, os instrumentos disponíveis para eles emanciparem são os mesmos que os submetem mais ainda ao mecanismo de mercantilização musical. Portanto, toda vez que os consumidores tentam liberar-se, procurando tornar-se “ativos”, acabam

caindo numa “pseudo-atividade” (FM 185). E é essa idéia que Adorno clarifica no ensaio “Tempo livre”:

Pseudo-atividade é espontaneidade mal-orientada. Mal-orientada, mas não por acaso, e sim porque as pessoas pressentem surdamente quão difícil seria para elas mudar o que pesa sobre seus ombros. Preferem deixar-se desviar para atividades aparentes, ilusórias, para satisfações compensatórias institucionalizadas, a tomar consciência de quão obstruída está hoje tal possibilidade. Pseudo-atividades são ficções e paródias daquela produtividade que a sociedade, por um lado, reclama incessantemente e, por outro lado, refreia e não quer muito nos indivíduos. (PS 78-79)

Aqui entra a figura do “entusiasta”, ou seja, daquelas pessoas que, apesar de serem guiadas pelos ditames culturais, difundidos em jornais e artigos (SMP 129), crêem que são elas que estão por trás dos bastidores. Para entendermos melhor como isso se dá nos ouvintes da música popular, resgataremos a divisão que Adorno propôs em “Sobre a música popular”. Entre os dois tipos que ele destacou, o primeiro é o “ritmicamente obediente”, que é aquele fã que canaliza toda sua energia no cortejo de tudo o que seu artista preferido faz, um ritmo que segue o funcionamento alucinado da máquina sonora. Já o outro tipo se aproxima daqueles espectadores de filmes “açucarados” de Hollywood, que, por serem mais emocionais e introspectivos, “consomem música para terem permissão para chorar” (SMP 140). De qualquer modo, ambos os modelos não conseguem atingir o patamar mínimo de recepção crítica das mercadorias culturais — “quem chora não resiste mais do que marcha” (SMP 141) — porque ficam restritos a uma “liberação” catártica, que apenas os reconcilia com a sua dependência.

Prezando para estações de rádio ou para seus ídolos, tocando ou dançando informalmente suas músicas favoritas, ambos se encaixam na categoria de *jitterbug*,²⁸ como um respaldo para a sua autodestituição. E por imitarem sempre umas às outras — Adorno chama isso de “momento mímico” —, as pessoas assumem impossibilidade de ter prazeres mais arrebatadores. O ato de imitar torna-se o único prazer de que o público dá conta: sejam os gestos sensuais de outros dançarinos durante uma música ou incorporando em seus hábitos pessoais as expressões faciais tão difundidas pelos modelos publicitários:

O *jitterbug* é o ator de seu próprio entusiasmo ou o ator do entusiástico modelo de primeira página que lhe tinha sido apresentado. Ele compartilha, com o ator, da

²⁸ O termo refere-se a insetos que ziguezagueiam freneticamente em torno da luz até não mais resistir e morrer queimados ou de exaustão (Cf. DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 31).

arbitrariade de sua própria interpretação. Ele consegue desligar o seu entusiasmo tão fácil e repentinamente quanto é capaz de ligá-lo. Ele tão-somente está sob o feitiço de sua própria feitura. (SMP 146; cf. FM 185)

Adorno também percebe o mesmo engajamento psicológico na chamada “geração jovem” (FM 187), que de “jovem” tem somente a rebeldia contra a cultura de seus pais, que está “fora de moda” (FM 188). Apesar de constituir-se a partir de vários grupos distintos entre si, os jovens acabam se tornando iguais por apreciarem, cada um ao seu modo, o mesmo tipo de música: “No fundo, a melodia que assobia é a que todo mundo canta, e os seus estratagemas constituem, mais do que invenções do momento, experiências acumuladas no contato com os objetos técnicos impostos pela propaganda” (FM 186-187).

Percebendo o tempo gasto pela juventude em seus *hobbies* (devido ao fato de eles ainda não terem se inserido completamente no mercado de trabalho), Adorno amplia essa constatação para chamar atenção do mal uso que as pessoas fazem de seu tempo livre. Por não saber o que fazer com aqueles instantes em que poderiam realizar as atividades realmente enriquecedoras, jovens ou não, acabam se dedicando aos paliativos que o sistema oferece, que, nesse caso, são representados pela “música ligeira” (FM 187). Assim, mesmo que o tempo ocioso pudesse oferecer algum resquício de liberdade às pessoas, tal alívio reconfortante já não mais acontece, uma vez que essas horas também passam a ser organizadas de acordo com o mesmo princípio de troca e equivalência que reina na esfera da produção. Daí o caráter antidemocrático da cultura massificada que Benjamin não percebeu: a amplitude da ação dos meios de comunicação impede as pessoas de verem do que estão fugindo e escolher por si mesmas as melhores saídas, caindo no “eterno retorno das mesmas variações” (SMP 124). É por isso que para não descobrirem do que sentem raiva, elas acabam preferindo especializar-se em tudo que está na “crista da onda” (FM 187).

Mas se as pessoas sabem que a sua ambivalência emocional — um estado psicológico que tangencia entre a inércia da circunstância de objeto do monopólio cultural e a atividade inconsciente de alguém que não gosta de ser tratado como uma mosca — é provisória, tal fato lhe confere um estado de angústia que pode romper a qualquer hora (SMP 144-146). Mas mesmo que ele leve a uma explosão de violência fora de controle, o que causaria ainda estragos irreparáveis, Adorno nos possibilita lê-lo não só como um

momento de reificação como preferem alguns comentadores,²⁹ mas também como um ensaio de reação diante do processo de engodo promovido pelos *mass media*:

Mesmo na renúncia à própria liberdade não se tem consciência tranqüila: ao mesmo tempo que sentem prazer, no fundo as pessoas não se percebem traidoras de uma possibilidade melhor, e simultaneamente percebem-se traídas pela situação reinante. A audição regressiva está a cada momento pronta a degenerar em furor. Sabendo-se que no fundo se está marcando o passo, o furor se dirige de imediato contra tudo aquilo que o modernismo da moda poderia desaprovar e mostrar quão reduzida foi a mudança que houve na realidade. (FM 188; cf. SMP 146)

Ainda assim, audição regressiva, em descompasso com a realidade, também pode ser usada como uma rebelião *a posteriori* contra tudo o que um dia a encantou, em vez de retomar sua autonomia sobre si mesma. Dessa forma, o pensamento que não se cansa de denunciar a produção, perturbando e prejudicando a afetividade com as mercadorias, torna-se objeto de risos. Visto que o “morrer de rir” impede o sujeito de reconhecer a si mesmo como o objeto de mutilação, tal abstinência crítica ante à zombaria estaria refletindo também a fragilidade das condições para a aquisição de sua autonomia.³⁰

O insulto trivial tem seu motivo irônico; irônico porque as tendências destrutivas dos ouvintes regressivos na verdade se dirigem contra os mesmos elementos que são odiados pelos ouvintes fora de moda, ou seja, contra a rebeldia como tal, a não ser que esta se apresente acobertada pela espontaneidade tolerada de excessos positivos. (FM 188)

Dados esses elementos, percebemos que Adorno não estaria somente continuando uma das críticas que fez em sua carta no que tange às inclinações sádicas do público atual, mas colocando essas “tendências destrutivas” em contraposição a qualquer tentativa de redenção dos meios de comunicação quanto às suas “novas possibilidades” de produção e recepção (FM 188). Ao contrário de Benjamin, o autor não acredita na existência do jogo entre a aparência e a essência inerentes aos momentos técnico-rationais dos novos meios mediáticos, porque eles não conservam o sonho de liberdade, necessário para a inovação estilística na arte. Dessa forma, o que a cultura de massa aparenta é o que ela é, pois, ao se transformar nesse “encantamento corrompido”, a sua aparência externa nega qualquer concessão ao lúdico, que Benjamin havia relacionado com o filme. Por isso ele destaca no final de “Fetichismo na música e a regressão da audição” a

²⁹ Keith Tester insiste em dizer que a única coisa que sobrou da audiência em Adorno é tão somente a sua apatia. Segundo o autor, na teoria dos *media* cultural de Adorno “todo o potencial rebelde dos indivíduos foi completamente esmagado e desviado”, sobrando somente a sua passividade (TESTER, *Media, Culture and Morality*, p. 65).

³⁰ CLAUSSEN, A atualidade da crítica da indústria cultural, p. 7.

necessidade dos intelectuais portarem-se como descrentes frente aos aspectos aparentemente positivos da cultura massificada:

Enaltece-se um aspecto positivo da nova música de massa e da audição regressiva: a vitalidade e o progresso técnico, a ampla aceitação coletiva e a relação com uma prática indefinida, em cujos conceitos entrou a autodenúncia dos intelectuais, os quais em última análise podem eliminar a sua alienação das massas porque unificam sua consciência com a atual consciência das massas. Ora, este aspecto que se diz positivo, na verdade é negativo, ou seja, a irrupção, na música, de uma fase catastrófica da própria sociedade. (FM 190)

As generalizações que Adorno desenvolve nesse trabalho antecipam algumas idéias fundamentais do capítulo sobre a Indústria Cultural na *Dialética do Esclarecimento* a saber: a supressão, na arte de massa, da dialética do universal/particular em favor de uma padronização; a conseqüente sujeição dos momentos particulares aos preceitos generalizados; a redefinição do conceito marxista de fetichismo e a unilateralidade da razão instrumental (restringida aqui no plano da música). Mas há entre esses pontos, sobretudo um que perpassa toda essa obra escrita em conjunto com Horkheimer, ou seja, o caráter sadomasoquista do consumo. O último, ao ser extrapolado historicamente, acaba por representar um movimento fundamental do que se chamou de “esclarecimento”.³¹ A idéia de regressão e infantilidade desse estado psicológico se liga ao fracasso do projeto esclarecedor em tentar conferir uma maioria aos sujeitos. Afinal, a manipulação instrumental da natureza não a aproximou dos homens, mas instaurou entre ambos uma distância intransponível.³² Depois de ter filtrado o mundo onde ocorrem as fatalidades naturais, tal racionalidade voltou-se faminta contra os homens, instaurando também entre eles o mesmo distanciamento. Assim, no nosso capítulo, estaremos vendo, a partir das dinâmicas encontradas em obras posteriores de nosso autor — sobretudo na *Dialética do Esclarecimento* —, como a civilização acabou sujeitando-se à barbárie de maneira mais complexa, mostrando, em suas íntimas nuances, a sua incapacidade de fazer valer, na história, o projeto de humanidade.

³¹ DUARTE. *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano, p. 88.

³² JAY. *The Dialectical Imagination*. A History of the Frankfurt School and the Institut of Social Research, 1923-1950, p. 261.

CAPÍTULO II

Da gênese do sofrimento à sua intimização: as fronteiras do Esclarecimento

2.1 Relembrando os germes da dominação

Anteriormente discorreremos sobre o debate entre Adorno e Benjamin no que tange aos novos meios de comunicação. O último, entende-os como sendo um importante veículo de popularização da cultura que, ao contrário da *intelligentsia* contemporânea, detém grande poder sobre as massas (seu agente revolucionário), tanto para aproximá-la de um estado de liberdade quanto para inseri-la num regime totalitário. Já Adorno prefere desenvolver sua teoria da cultura de massa a partir da análise do caráter fetichista da música em conjunto com uma hermenêutica na tentativa de revelar os processos inconscientes da história. Mostraremos a seguir como essa história foi delineada, seguindo os ditames da força, do controle, da dissimulação e da auto-alienação e que posteriormente serão adotados até nas relações mais íntimas. Paralelo a isso, iremos pontuar onde estariam os elementos que ainda podem se contrapor a esse estado de coisas, na tentativa de minimizar a escalada da violência e do sofrimento humano.

O livro *Dialética do Esclarecimento* foi escrito durante a Segunda Guerra, na última fase do exílio nos Estados Unidos, não sendo publicado antes de 1947, em alemão, pela editora Querido Verlag de Amsterdã.¹ Somente nos anos sessenta, quando a obra tornou-se um clássico do *underground* alemão (depois de ter circulado amplamente numa versão pirata até sua publicação em 1969), ela obteve amplo reconhecimento, principalmente dos estudantes e rebeldes alemães de 68. Tanto *Dialética do Esclarecimento* quanto outros textos como *Minima Moralia* apresentaram a esse público uma radicalização da tradição crítica (por exemplo, Kant e Marx), ao investigar, sob uma constelação assistemática de ensaios, os condicionamentos mais profundos da sociedade ocidental. Se Benjamin dizia que a história foi escrita até hoje sob a ótica dos

¹ JAY. *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institut of Social Research, 1923-1950*, p. 255.

vencedores, tornando-se necessário ser escrita do ponto de vista dos vencidos,² Adorno e Horkheimer acrescentam a essa sucessão dinâmica e linear de vitórias e derrotas rudimentos e reminiscências que lhes escaparam,³ munindo-se não só da história social da Europa, mas também do seu testemunho indireto, ou seja, de sua história intelectual. Assim, a “Teoria Crítica” irá remeter a esses elementos anacrônicos, não só para pregar uma peça na dinâmica da história oficial e dos sistemas de pensamento que trabalharam com ela, mas também para revelar outras estruturas ocultas a partir das quais todo o processo civilizacional pode ser lido⁴ (MM 133; IC 92):

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. O fascismo atual, onde o que estava oculto aparece à luz do dia, revela também a história manifesta em sua conexão com esse lado noturno que é ignorado tanto na lenda oficial dos Estados nacionais quanto em sua crítica progressiva. (DE 215-216)

Diante de perseguições e barbaridades que eclodiram em meio a uma riqueza e conhecimento crescentes, era preciso entender por que o homem, em vez de fazer valer uma verdadeira condição de humanidade, acabou entrando numa nova barbárie (DE 11). Para aprofundar nessa questão tornou-se necessário retornar às origens do entrelaçamento da natureza e razão, entender suas dinâmicas, seus motivos e assim, ao jogar luz no presente, não só compreender os horrores cometidos no Ocidente na primeira metade do século XX, como também ter em vista a sua reformulação. Mas retornar à época de Adão e Eva para buscar vestígios histórico-antropológicos preliminares à sociedade de massa⁵ não significa defender a colocação das sociedades

² BENJAMIN. Teses sobre a filosofia da história, p. 161.

³ Nesse sentido a maior lição que Freud deixou foi ocupar-se com o “resíduo do mundo dos fenômenos” para então, a partir de sua fertilidade, tentar entendê-los (LCS 50).

⁴ Se a Teoria Crítica tentasse descobrir uma só estrutura em que o desenvolvimento da civilização poderia ser lido, ela, ao privilegiá-lo, acabaria caindo numa espécie de teologia, perdendo-se diante da riqueza de leituras sobre a história. Entretanto, por mais implícitos que esses temas apareçam na *Dialética do Esclarecimento*, eles reaparecem mais detalhados em outros trabalhos. Textos como *Filosofia da nova música*, de Adorno, *Eros e civilização*, de Marcuse, e *Eclipse da razão*, de Horkheimer, comprovam, a partir de seus prospectos (composição musical, metapsicologia freudiana e história da filosofia), a possibilidade dessas interpretações.

⁵ Ao contrário da afirmação de Rouanet, de que Adorno e Horkheimer estariam excluindo da explicação histórica todos os seus elementos antropológicos (ROUANET. *Teoria crítica e psicanálise*, p. 117), acreditamos que, se a tese da dialética histórica da dominação não for corroborada por provas antropológicas, ela se torna restrita, perdendo uma certa capacidade de inter-relacionar a história natural, com a humana (algo que iremos ver mais adiante com o conceito de “autoconservação”). Sem a incorporação da antropologia, o impulso dialético perderia sua genuinidade em lançar uma nova teoria sobre o terreno mágico — uma decodificação que lhe permitiu uma narrativa antropológica da transformação dos impulsos arcaicos na ciência do Ocidente (JAMESON. *O marxismo tardio* - Adorno ou a persistência da dialética, p. 95; cf. p. 196).

primitivas como referência para a interpretação da sociedade ocidental. Isso porque existem grandes diferenças entre uma sociedade “pré-individual” e uma “pós-individual” que, mesmo sendo dominada pela multidão de consumidores, engloba traços individuais e autônomos desconhecidos pelas sociedades primitivo-totais. Se a sociedade atual, tal como a primitiva, é também ambígua, pois elementos racionais e irracionais coabitam nela ao mesmo tempo, Adorno estaria tentando, com a reelaboração da forma filosófica na eminência de uma catástrofe, arrancar a razão contemporânea de suas determinações instrumentais (LCS 46-47).

Logo, esse retorno ao passado seria não somente uma genealogia da dominação, mas também uma ilustração pedagógica surgida ao longo do corpo do texto, que entrelaçada ao presente mostra como a civilização ainda mantém as hierarquias, os medos e as irracionalidades de outrora. O Esclarecimento é criticado, portanto, pela sua falência em transcender o mito; pelo seu temor em descobrir a verdade (DE 13). Afinal, tanto a mitologia quanto o Esclarecimento se igualam porque encontram suas raízes nas mesmas necessidades básicas, ou seja, na sobrevivência, na “autoconservação”⁶ e no medo. Medo do desconhecido num ambiente que ameaça a sua sobrevivência seria não somente a raiz de todo o desejo de dominar a natureza, mas a base dos sistemas de pensamento primitivo e moderno:

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. (...) 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 pode ficar de fora, porque a simples idéia do “fora” é a verdadeira fonte de angústia. (DE 29)

Entretanto, para que o homem animal se perceba diferente da natureza em sua consciência rudimentar, abrindo mão de sua identidade fundamental para com ela e do conforto que lhe é proporcionado, foi preciso que ele começasse a buscar meios para a sua sobrevivência material, iniciando, a partir dessa alternância de sentidos, a epopéia do sujeito. Pois ao interpretar o mundo à sua volta como sobrenatural, ameaçador, e sem-sentido, esse homem primitivo, que ainda não é um sujeito propriamente dito,

⁶ Esse conceito central na *Dialética do Esclarecimento* é delineado por um certo tipo de apego desesperado à subsistência física e psicológica e, portanto, à permanência arcaica da disciplina imposta sobre a natureza externa e interna (DE 40; 61; DUARTE, *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano, p. 16).

buscará penetrá-lo astuciosamente, no desejo de encontrar um lugar que o acolha, seu lar. Contudo, para entendermos melhor essa mudança, torna-se necessária uma explicação preliminar de dois comportamentos exclusivamente humanos, ou seja, o comportamento mimético e o comportamento projetivo.

Na origem da espécie humana, a mimese surge como sendo a única forma de relacionamento possível entre sujeito e objeto, dando um outro significado além daquelas respostas mecânicas e irrefletidas aos “sinais de perigo cujo ruído fazia os cabelos se eriçarem e o coração cessar de bater” (DE 168). O selvagem, diferente dos animais irracionais, imita a natureza traduzindo-a em rituais mágicos, em “mimese organizada”, na tentativa de se libertar e se defender da sua identidade orgânica com o mundo natural (DE 169). Essa é a tendência pedagógica da mimese, onde o homem se aproxima do mundo exterior em função do seu aprendizado, tal como se lê em Aristóteles⁷ e, posteriormente, em Mauss:⁸

Pensando, os homens distanciam-se da natureza a fim de torná-la presente de modo a ser dominada. Semelhante à coisa, à ferramenta material — que pegamos e conservamos em diferentes situações como a mesma, destacando assim o mundo como o caótico, multifário, disparatado do conhecido, uno, idêntico — o conceito é a ferramenta ideal onde se encaixam as coisas pelo lado por onde se pode pegá-las. (DE 49-50)

Contrário à mimese, o comportamento projetivo pretende tornar o meio que o circunda igual a si, na aventura solitária de transpor a distância entre o objeto e o dado sensitivo. Se de uma certa forma, perceber é projetar, para perceber um objeto tal como ele é torna-se necessário um enriquecimento por parte do sujeito dos estímulos externos que ele recebe e que posteriormente irão ser devolvidos ao objeto emissor. Esse é o modo pelo qual o sujeito interpreta os indícios, impressões e estruturas brutas, mediante um processo reflexivo interior, tal como conceitos e juízos. Tudo isso serve para que as formas de desprazer intensas, surgidas de fora para dentro do indivíduo, sejam deslocadas por ele de volta ao exterior. Dessa maneira, o primata, ao tornar-se capaz de identificar a origem dessas sensações, pode nortear com mais facilidade a sua busca por proteção e obtenção de comida. Logo, utilizando-se de seus sentidos, o homem pode

⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, 1448b, p. 203-204.

⁸ Mauss não usa propriamente o termo “mimese”, contudo, o que ele chama de “simpatia”, aos olhos de Adorno e Horkheimer, pode ser trabalhado analogamente à idéia aristotélica: “A unidade é o todo, o todo

traçar as fronteiras entre o mundo interno e o externo, o que servirá posteriormente de fonte para a construção da realidade simbólica primitiva⁹ (DE 88, 175-176):

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. O ego idêntico é o produto constante mais tardio da projeção. (DE 176; cf. DE 88)

Se o argumento da constituição do ego em relação ao meio retrata o desenvolvimento da identidade individual como um processo constitutivo do sujeito, podemos ver, todavia, a presença de uma certa renúncia humana desde o início da dominação do mundo. Mas o que Horkheimer/Adorno consideram “mundo” não se limita somente ao mundo natural como aponta Axel Honneth,¹⁰ mas também ao processo social, uma vez que a *práxis* é um outro componente indispensável para a individuação. Desconsiderá-la seria reduzir a projeção àquele mecanismo de “proteção e obtenção de comida”, impossibilitando-a de nortear a ação do sujeito autônomo diante das dinâmicas sociais: “Os indivíduos que têm que cuidar de si mesmos, desenvolvem o ego como instância da visão antecipadora e da visão de conjuntos reflexionantes. Ao longo das gerações, o ego se expande e se contrai com as perspectivas da autonomia econômica e da propriedade produtiva” (DE 86). Mas antes que a experiência subjetiva se torne *práxis*, em “um agir e um sofrer mais” (DE 82), temos que entender que essa identificação primordial entre homem e natureza, explica-se pela livre comunicação entre impressões externas e a imaginação subjetiva. Tal identidade individual, por reconhecer o mundo em si mesmo, não só liberta o ego da compulsão de seguir um fato isolado, mas também da sua constante identificação consigo mesmo¹¹ (cf. DE 175-176, 181):

A profundidade interna do sujeito não consiste em nada mais senão na delicadeza e na riqueza do mundo da percepção externa. (...) Só a mediação, pela qual o dado sensorial vazio leva o pensamento a toda a produtividade de que é capaz pela qual, por outro lado, o pensamento se abandona sem reservas à impressão que o sobrepuja, supera a mórbida solidão em que está presa a natureza inteira. (DE 176)

está na unidade, a natureza triunfa sobre a natureza” (MAUSS; HUBERT. Esboço de uma teoria geral da magia, p. 130).

⁹ ROUANET. *Teoria crítica e psicanálise*, p. 140.

¹⁰ “Adorno e Horkheimer interpretam o desenvolvimento do ego individual como sendo um processo que se desenvolve somente entre a consciência individual subjetiva e o seu ambiente natural” (HONNETH. *Critique of Power: Reflexive Stages in a Critical Social Theory*, p. 43).

¹¹ *Ibidem*. p. 44.

A transposição pela qual o sujeito começa a perceber a natureza da perspectiva da realidade deve ser entendida, portanto, a partir do bloqueio dessa fluidez, tornando ambos sujeito e objeto, rigidamente equidistantes. Agora o sujeito, em vez de ressoar com a irresistível abundância sensória da natureza, restringe continuamente suas possibilidades sensitivas, a fim de se proteger do aniquilamento e da absorção por essas formas mais primordiais e devoradoras, almejando, ao mesmo tempo, um futuro livre (DE 169, 176): “O Esclarecimento [ao contrário da imersão na natureza/ol] repõe toda a coerência, sentido, vida, dentro da subjetividade que só vem a constituir-se propriamente nesse processo de reposição” (DE 88).

Portanto, para apaziguar-se do terror petrificante frente ao voraz emaranhado da natureza, o primitivo transfigura seu sentimento de fraqueza nas explicações espirituais e em símbolos mágicos, que, apesar da força ilusória, acabam sendo os pressupostos para a sobrevivência no meio ambiente (PS 17-18, 191). Do espaço habitado por demônios e divindades, origina-se toda uma separação entre aparência e essência, que reorganiza o mundo objetivo na tentativa de tomar posse, pela magia, de tudo aquilo que sua experiência não alcança (DE 29):

Quando uma árvore não é considerada mais simplesmente uma árvore, mas como testemunho de uma outra coisa, como sede do mana, a linguagem exprime a contradição de que uma coisa seria ao mesmo tempo ela e outra coisa diferente dela, idêntica e não idêntica. Através da divindade, a linguagem passa da tautologia à linguagem. O conceito, que se costuma definir como unidade característica do que nele está subsumido, já era desde o início o produto do pensamento dialético, no qual cada coisa é o que ela é tornando-se aquilo que ela não é. Eis aí a forma primitiva da determinação objetivadora na qual se separam o conceito e a coisa, determinação essa que já está amplamente desenvolvida na epopéia homérica e que se acelera na ciência positiva moderna. (DE 29)

Todavia, por essa objetivação ter sido desenvolvida a partir dos brados de terror, ela ainda mantém uma certa aflição de conviver com o desconhecido, transfigurando o antigo assombro sob novas formas, tais como os primeiros deuses vingativos (PS 183; DE 29). Assim, a imagem de um mundo aterrorizado por demônios, espíritos ou pelo sobrenatural, serve como uma mediação daquele medo primordial da natureza, que reaparece abrandado pelo artifício mágico influenciador das forças ocultas (que torna os deuses propícios, traz a chuva ou estimula a fertilidade). Mas se a conjuração mágica ainda não pressupõe a unidade do sujeito ou da natureza, porque ambos os lados são

constituintes de um todo, formado a partir de suas afinidades, semelhanças e parentescos, ela ainda possibilita a convivência do autóctone com o seu “outro”, sem que ele se perca nessa vinculação ou se afaste dela. Aliás, diferentemente da ciência, a magia não determina a natureza com um distanciamento progressivo, já que seus objetos ainda não são autônomos frente ao homem, ligando-se a ele através de seus sonhos e recordações:

Os ritos do xamã dirigiam-se ao vento, à chuva, à serpente lá fora ou ao demônio dentro do doente, não a matéria 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. (...) O feiticeiro torna-se semelhante aos demônios; para assustá-los ou suavizá-los, ele assume um ar assustadiço ou suave. (DE 24)

Horkheimer e Adorno também encontram nesses ritos sacrificiais indícios preliminares do valor de troca e da substitutibilidade científica. Até porque, como eles mesmo notaram, durante o seu desenvolvimento, os rituais passaram da oferenda humana à oferenda animal (a proto-cobaia de laboratório) para finalmente substituir as próprias divindades às quais se endereçavam. E é a partir da imagem de comércio fraudulento com os deuses que podemos também traçar, mesmo que metaforicamente, uma linha histórica que demarca a participação do processo de troca desde os primeiros passos da intervenção humana sobre natureza até um momento onde ele assume um papel social de mediar a própria racionalidade: “Se a troca é a secularização do sacrifício, o próprio sacrifício já aparece como o esquema mágico da troca racional, uma cerimônia organizada com o fim de dominar os deuses, que são derrubados exatamente pelo sistema de veneração de que são objetos” (DE 57, 29).

O advento da linguagem escrita não só possibilitou o registro dessas tradições, como redefiniu também uma nova hierarquia de poder, encabeçada por sacerdotes e feiticeiros. Quem viola os símbolos desses dignos receptores da essência sagrada torna-se um “traidor”¹² e fica sujeito, em nome do mana, às sanções e violências da tribo. Assim, mesmo minando o poder que o estado caótico da natureza exercia sobre seu imaginário, o homem trouxe para a civilização o mesmo princípio igualitário que o

¹² Esse conceito, segundo Adorno, advém do caráter repressivo da coletividade que impõe duras sanções de ordem “moral” a todos aqueles que desobedecem juramento. Assim, apesar desse conceito reclamar por autonomia, no processo civilizatório, ele foi usado por aqueles que em nada toleravam essa idéia (ADORNO. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*, p. 208).

assustava. Todavia o poder de coação que se esconde por detrás do respeito incondicional das divindades é necessário porque na sociedade primitiva, diferentemente da era da superfluidade de bens, a carência de alimentos coloca em risco a sua constituição. O velho ancião precisa, portanto, da ideologia manifestada em sua magia para organizar a sociedade de tal maneira (seja no planejamento da caça e da colheita, ou na escolha do local do acampamento) que ela possa se emancipar da sujeição à história natural, abrindo caminho para a construção civilizatória (PSA 255; DE 30-33): “Inicialmente, em sua fase de magia, 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, pelo trabalho” (DE 168).

Logo, esses mesmos feiticeiros transformam o mundo no lugar das emanções, dos espíritos, destituindo dos nômades aquela autonomia da caça e da colheita de raízes e frutos que os possibilitava agir sobre o meio ambiente. Utilizando-se da violência contra essas pessoas, o curso da natureza passa a ser coordenado pelas esferas do poder e do profano, um fetiche espelhado na hierarquia social, que submete os demais membros tribais à monotonia e à disciplina do labor sobre a natureza. Por conseguinte, mesmo com essa nova etapa histórica, a integração social manteve-se obedecendo ao princípio dualista entre poderosos e submissos, trabalho mental e trabalho manual, onde os últimos reproduzem em si mesmos a natureza reificada:

Os processos naturais recorrentes e eternamente iguais são inculcados, como ritmo do trabalho nos homens submetidos, seja por tribos estrangeiras, seja pelas próprias cliques de governantes, no compasso do pilão e do porrete que ecoa em todo o tambor bárbaro, em todo o ritual monótono. Os símbolos assumem a expressão de fetiche. A repetição da natureza, que é o seu significado, acaba sempre por mostrar como a permanência, por eles representada, da coerção social. O sentimento de horror materializado numa imagem torna-se o sinal da dominação consolidada dos privilegiados. (DE 34)

Se a linguagem organiza o caos natural, ela, expressa sob a forma da cultura, passa a mediar os fenômenos sociais. Assim, incrementando-se para acompanhar o desenvolvimento do poder dos dominantes sobre os outros homens, a linguagem passou a sedimentar, ao longo da história, formas sistematizadas de pensamento que em nada se assemelham à solidariedade. Tal dinâmica apresenta-se na substituição da magia animista pelas pretensões científicas do mito (na sua tentativa de expor, relatar e

explicar o mundo) e no engolfamento desse pelo épico clássico. Isso aconteceu devido a presença interna de recursos fantasiosos, que atribuíram um maior refinamento às manifestações artísticas mais recentes, e de elementos coabitantes que, já nas ilusões mágicas, se espelhavam no exercício real de poder.¹³ Os últimos compõem o que os autores o chamam de “princípio da imanência” (DE 26), um preceito que entende todo acontecimento como mera repetição. Ele está presente na renovação constante e no significado inalterado dos mitos e das epopéias gregas, evidenciados desde a hierarquia dos deuses até a fatalidade do destino invocado contra o pretensioso e desonesto herói. E infelizmente essa “insossa sabedoria”, que protege tais manifestações contra qualquer rebeldia subjetiva, se prolonga até mesmo com o advento da filosofia (DE 23-26, 30, 35).

Isso porque a distância entre o sujeito e o objeto (pressuposto da abstração filosófica e da maioridade subjetiva) fundamenta-se tão somente na distância do senhor em relação a coisa conquistada através do dominado. Esse dominado, tal como foi representado nos cantos homéricos, era o bárbaro de outrora que agora encontra-se sob as rédeas de uma Grécia belicosa, imperialista, que busca a todo momento legitimar a sua supremacia. Assim, com o fim da vida autóctone, a propriedade fixa passa a definir a nova ordem social, possibilitando um certo desprendimento da dominação frente ao trabalho — visto que o proprietário pode dirigir a distância os seus pertences, protegidos por seus servos (DE 28, 105).

Se o mundo grego foi construído a partir da subordinação das coletividades aldeãs, aquele pensar ordenador, que impinge nas coisas uma diferenciação firme, apática, diante das suas particularidades, também passa a ser indistinto da verdade geral. Nessa nova organização social, as “antigas representações difusas” da herança mágica e dos mitos regionais são substituídas pela reflexão filosófica almejante da pureza das leis físicas. Desenvolvida por uma lógica discursiva, ela passa a fundamentar sua forma de vida, a *bios politikós*, vislumbrando a constituição de uma *pólis* onde todos os seus cidadãos são iguais e harmoniosos como as constelações estelares. Mas se para manter esse sistema é necessário encobrir a exclusão do diferente (crianças, mulheres e

¹³ Essa observação também é encontrada em Mircea Eliade que aponta o enriquecimento dos mitos primitivos a partir da genialidade do recitador e da influência hegemônica de outras culturas (ELIADE. *Mito e realidade*, p. 10).

escravos), não é à toa que na apologia metafísica clássica surgem incongruências entre o conceito e a realidade. No caso de Platão, a sua teoria das idéias parece repousar sobre a divisão de trabalho, no sentido de que cada cidadão busca se ajustar ao seu *ergon*, a esse arquétipo ideal, que garante não só a valorização de seus afazeres, como também a participação no todo. E ao propor isso, sua filosofia legitimaria “uma limitação hipostática das capacidades individuais”, adequando-as muito mais ao comércio com outros povos do mediterrâneo do que com uma emancipação subjetiva no sentido propriamente frankfurtiano (TBS 27; DE 27-28, 35):

Não apenas são as qualidades dissolvidas no pensamento mas os homens são forçados à real conformidade. O preço dessa vantagem, que é a indiferença do mercado pela origem das pessoas que nele vêm trocar suas mercadorias, é pago por elas mesmas ao deixarem que suas possibilidades inatas sejam modeladas pela produção das mercadorias que se podem comprar no mercado. (DE 27)

Inserida nessa dinâmica de mercado, a cultura, a princípio, torna-se indiferente aos homens, à sua facticidade material e à sua luta por ganhos e posses, perpetuando uma cisão entre trabalho físico e espiritual, ao qual paradoxalmente ela prometerá transcender. A hipostase dessa distinção já é percebida na estruturação de uma *pólis* helenística que ainda trata as questões relativas à arte com um certo funcionalismo, seja para a educação dos guerreiros ou para a contenção da platéia¹⁴ (DE 32, 98; CCS 12-13):

Toda “cultura pura” tem causado mal-estar aos porta-vozes do poder. Platão e Aristóteles sabiam muito bem por que não podiam deixar vingar essa concepção de cultura, preferindo defender, em questões sobre o julgamento da arte, um pragmatismo que está em surpreendente contraste com o *pathos* dos dois grandes metafísicos. (CCS 16-17)

Se na sociedade helenística almejava-se a purificação da alma diante das vicissitudes da vida por vias da contemplação teórica, na Idade Média, é a fé militante da religião cristã que surge, comprometendo-se a realizar essa tarefa. Todavia, ao depender de um saber dogmático, sempre atrás de fundamentação, ela própria fica limitada. Sem um *arché* racional, o deus absoluto e transcendental continua a reter os traços daquele pavor pré-

¹⁴ O conflito entre indivíduo e as leis sociais, no interior da própria produção cultural, também foi percebido por Freud. Essa é a definição da cultura que surge em seus textos tais como *Mal estar na civilização* e *O futuro de uma ilusão* e que explica como a sua produção priva os homens da satisfação imediata dos desejos mais profundos, o que resulta na permanente sensação de insatisfação e no deslocamento das pulsões para as atividades socialmente aceitas.

animista da natureza, apesar da sua imagem de magnificência, que submete todas as criaturas à sua graça. Nesse ponto, a tradição cristã assume seu papel na concepção do domínio da natureza, na medida em que, através dela, não só o homem manteve-se fundamentalmente distinto da natureza, mas também foi empossado de dotes espirituais para governá-la: “Façamos o homem à nossa imagem e segundo nossa semelhança, para que domine sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos e todos os animais selvagens e todos os répteis que se arrastam sobre a terra.”¹⁵ Dessa maneira, se o endosso do domínio humano sobre a terra já está claro desde a ordem divina da criação, é necessário também que todos os fiéis implicitamente identifiquem o poder como princípio de todas as relações, seja entre eles, seja com relação à natureza: “A imagem e semelhança divinas do homem consistem na soberania sobre a existência, no olhar do senhor, no comando” (DE 24, 33).

Contudo, ao enfatizarem a graça oriunda dessa aliança com o poderoso deus, não tarda para que os homens também se reconheçam na divindade, ou seja, na figura de Cristo. Assim, da mesma forma que o deus absoluto se aproxima do infinito, o homem-deus, ao se tornar carne, absolutiza o finito, atribuindo uma essência espiritual ao que justamente revela-se aos olhos como tendo uma essência natural. A sua morte, o sacrifício humano derradeiro da cristandade, serve de modelo fundamental para que as pessoas auto-abneguem em função da doutrina religiosa que, apesar de ser a maior de todas as leis e o seu único meio de salvação, não garante, nem por obras ou devoção, esse objetivo (DE 165).

Debaixo do fanatismo, da obediência cega requerida pela palavra divina, encontra-se, portanto, a má consciência da religião. Ela, apesar de saber que é apenas uma promessa do paraíso, insiste em fazer a reconciliação do homem com a natureza a sua vocação, tornando a veneração de seus fiéis perigosa devido a sua irascibilidade. Na prática, os cultos religiosos coletivos servem de um eficaz escudo entre o indivíduo e sua paranóia, pois dá um alívio ao medo do devoto em descobrir que ele próprio é delirante, transformando a sua doença em mediação do grupo: “Na embriaguez do êxtase coletivo, e mesmo como a comunidade em geral, a cegueira é transformada num relacionamento, e o mecanismo paranóico é tratado de modo a se tornar controlável,

¹⁵ BÍBLIA sagrada. A. T. *Gênesis*, cap. 1, p. 29.

sem perder a capacidade de suscitar terror” (DE 183). Se cada um vai atrás de alianças com os demais fiéis para apaziguar seu sofrimento, não obstante, esses, como garantia de sua sanidade, transformam os que estão “de fora” na sua fonte de angústia. Assim, na persuasão de uma confirmação plausível para a salvação eterna, a desgraça terrena dos hereges e pagãos tornou-se algo necessário, convertendo o ideal cristão em seu próprio sucedâneo: “Não foi como exagero mas como realização do próprio princípio da fé que se cometeram os horrores do fogo e da espada, da contra-reforma e da reforma” (DE 33).

2.2 Esclarecimento ou recaída na natureza?

Diante dessa situação de terror, o projeto de esclarecimento retomou o sentido de um pensar que faz progressos, na tentativa de afastar a humanidade da montanha de cadáveres. Assim, ele perseguiu o objetivo de livrar os homens do poder que eles mesmos atribuíam às imagens místicas e religiosas, dando-lhes a dignidade para decidir sobre seus próprios destinos. A nova utopia, “sapere aude”¹⁶ (ousar saber), traria consigo a fórmula para a realização do projeto de humanidade, ou seja, a realização de uma sociedade onde a justiça equívale à liberdade, solapando as explicações irracionais provenientes dos mitos. Todavia, mesmo eliminando o sobrenatural através do entendimento, o homem se ilude de estar livre do medo, só porque impera sobre a natureza. Até no mundo desencantado, os horrores de outrora reaparecem de maneira muito mais bárbara: as catástrofes naturais perdem a importância que tinham no passado, dando lugar às catástrofes sociais, tais como a miséria e os genocídios. Dessa forma, o aparato técnico, no qual se depositavam as esperanças do preenchimento das condições mínimas de liberdade, acabou servindo mais para perpetuar a selvageria a que o homem proclamava opor-se (DE 59-60):

Os medos e as idiosincrasias atuais, os traços do caráter escarnecidos e detestados, podem ser interpretados como marcas de progressos violentos ao longo do desenvolvimento humano. Do nojo dos excrementos e da carne humana até o desprezo do fanatismo, da preguiça, da pobreza material e espiritual, vemos desenrolar-se uma linha de comportamentos que, de adequados e necessários, se converteram em condutas execráveis. (DE 90-91)

¹⁶ No seu texto “Resposta à pergunta: que é Esclarecimento?” Kant acredita que a ousadia do pensamento deve ser assumida, mesmo que programaticamente, como mais forma plausível de superação da menoridade dos homens: “Sapere aude! Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do Esclarecimento” (KANT. Resposta à pergunta: que é Esclarecimento?, p. 100).

Existiria então o progresso? No seu texto “Progresso”, Adorno rejeita qualquer resposta apressada, seja ela positiva ou negativa para essa pergunta. Não trataria de escolher entre o progresso ou retrocesso, antes, manter a contradição entre ambas as esferas, caracterizaria muito melhor a nossa fase atual. Na verdade, seria necessário perguntar *o que progride e para onde* esse progresso está caminhando, recusando qualquer curso pré-traçado para a história¹⁷ (PS 37-38; cf. DE 19-20). Dessa maneira temos uma resposta adorniana a Kant, defensor da idéia de que a sociedade em seu todo deva progredir, sem levar em conta a esfera das vidas particulares.¹⁸ Adorno tem a impressão de que não foi a humanidade que progrediu, mas, como apontou Benjamin,¹⁹ somente um saber enciclopedista, especializado, que consiste em “aptidões e conhecimentos”(PS 39), em detrimento de uma educação que enaltecia a experiência sensível, a criatividade e o livre pensar. Não obstante, na *Dialética do Esclarecimento*, ele e Horkheimer parecem voltar-se também para os escritos pessimistas de Joseph de Maistre, autor de *Soirées de Saint-Petersbourg*, e que já na época da Revolução Francesa parecia entender como as teorias mais ilustradas e progressivas poderiam acarretar resultados mais desastrosos:

Foi sobre o signo do carrasco que se realizou a evolução da cultura; nisso estão de acordo o *Genesis*, que narra a expulsão do paraíso, e as *Soirées de Saint-Petersbourg*. Sob o signo do carrasco estão o trabalho e o prazer. Querer negá-lo significa esbofetear toda a ciência e toda a lógica. Não se pode abolir o terror e conservar a civilização. Afrouxar o primeiro já significa o começo da dissolução. As mais diferentes conclusões podem ser tiradas daí: a adoração da barbárie fascista à busca de refúgio nos círculos do inferno. Mas há uma outra: zombar da lógica quando ela está contra a humanidade. (DE 202-203; cf. DE 232)

Tendo como pano de fundo o debate entre esses intelectuais, podemos perceber dois “progressos” coexistentes, sendo que um deles, o progresso desenfreado, técnico e dominador é estranho ao outro, o progresso da humanidade, que incentiva um pensar

¹⁷ Para Axel Honneth, Adorno é um filósofo que aponta o declínio do Ocidente como um “processo inelutável.” Ao utilizar o fragmento “Avalancha” para ilustrar seu argumento, o autor entretanto deixa de citar a passagem em que Adorno também expõe o nível inédito de suspensão e paradoxo que o mundo atual atingiu, mantendo no presente a esperança de transformação: “O princípio da filosofia liberal era: ‘Não apenas - Mas também.’ Hoje parece vigorar o ‘Ou - Ou’, mas como se o pior já houvesse sido escolhido” (DE 206; cf. HONNETH, *Critique of Power: Reflexive Stages in a Critical Social Theory*, p. 57). A mesma citação também pode ser posta contra a interpretação de Patrick Brantlinger, segundo a qual “o próprio destino é cíclico, pelo menos segundo as fixações repetitivas da mitologia” (BRANTLINGER, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*, p. 243).

¹⁸ KANT, *Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*.

¹⁹ BENJAMIN, Teses sobre a filosofia da história, p. 166.

não excludente e auto-reflexivo (MM 113, DE 46). Quanto ao primeiro tipo de progresso (essa pedra que cai em velocidade crescente), a sua maior limitação é que ele não instaura mais do que uma pretensa transformação temporal, mantendo, todavia, a mesma estrutura de violência: “Que o braço estendido da humanidade alcance planetas distantes e vazios, mas que ela, em seu próprio planeta, não seja capaz de fundar uma paz duradoura, manifesta o absurdo na direção em que se movimenta a dialética social”²⁰ (CT 70). E ao mantê-la, ele ofusca-se diante das possibilidades reais oferecidas pelo outro progresso, o progresso humano e diferenciador, de melhorar e abrandar as condições de existência, sempre vivas ao longo do mesmo processo histórico. Se essa ofuscação não existisse, a humanidade seria destituída de seus princípios limitadores, deixando de ser uma unidade forçada, para se tornar verdadeira, uma totalidade livre (PS 40; DE 50; LCS 54).

Falamos de “princípios limitadores” porque através do procedimento científico a rica multiplicidade das qualidades concretas e naturais é transformada, quando sugada por esse “buraco negro”, em abstrata homogeneidade formal. Todos os elementos oblíquos do mundo transitório que excedem os limites da “tabula rasa” (EF 176) são filtrados porque tornam-se suspeitos de cientificidade, sendo relegados ao plano da literatura, da filosofia e da superstição. No fim, o único aspecto percebido da realidade é aquele que a manipulação e a reprodutibilidade técnicas revelam. Esse é outro motivo que nos faz considerar o progresso técnico como sendo unilateral, ou seja, não espontâneo e não desinteressado, pois ilude a grande maioria de ser esclarecida, sem que ela seja de fato, sem que ela perceba a falsidade de sua condição (DE 22-24). O pensamento abstratamente mecânico que essa racionalidade produz esquece que o pensamento natural e autônomo desmancha a reprodução exata, ao mover-se no estranhamento mantido frente às coisas fatuais. Tal elemento confere a esse processo mental um elemento de exagero que o arremessa para além da reprodução simples, deixando livre a sua determinação: “É apenas na distância em relação à vida que se desenvolve a vida

²⁰ Essa passagem aclara a acusação de Paolo Rossi à idéia de ciência trabalhada pela Teoria Crítica. Segundo ele, os frankfurtianos, ao creditarem diretamente as formas de exploração humanas ao empreendimento “prometéico” da ciência em conquistar a natureza, teriam esquecido de dizer que elas dependem sobretudo “da organização da sociedade, do uso da ciência e da técnica, da propriedade dos meios de produção, da hierarquia dos valores que nasce sobre a base das relações entre os homens” (ROSSI. *A ciência e a filosofia dos modernos*, p. 14 et seq.). Essa crença absurda acabaria transformando o real questionamento frankfurtiano sobre a condição da ciência nas sociedades modernas, numa revolta obsoleta, nostálgica e elitista. Sem poder levantar sobre as responsabilidades e as escolhas engendradas

do pensamento que realmente atinge a vida do espírito” (MM 110). É como a estória das duas lebres que se fingem de mortas quando ouvem o tiro do caçador, e, nesse instante, refletem se conseguirão ou não dar o fora (MM 175; DE 38-39).

E é por esse elemento de jogo, de fugacidade, e até mesmo de delicadeza e fragilidade do pensamento, que se torna possível estabelecer um campo de tensões que inviabiliza a coincidência entre o conceito e o objeto, impedindo que o pensamento sucumba à loucura objetiva. Sua limitação transforma-se em seu elemento de força, pois mesmo estando impossibilitado de abarcar todos os objetos, o pensamento torna-se absurdo o bastante para mirar além deles (MM 110-111): “A irrealidade dos jogos anuncia que o real ainda não o é. Eles são exercícios inconscientes para a vida justa” (MM 200). Logo, seus limites possibilitam ao conceito adquirir uma pluralidade de sentidos advinda de seus desdobramentos sociais, históricos e humanos, constituintes de uma “experiência viva” (PSA 251), que supera toda e qualquer construção de “novas realidades” a partir dos significados que o capital e as novas tecnologias atribuem aos objetos. Ainda assim, essa guinada utópica contradiz a inclinação cientificista:

Esses excessos [do pensamento/ol] são punidos pelo espírito positivista e lançados na conta da loucura. A diferença em relação aos fatos transforma-se em falsidade pura e simples. o aspecto do jogo torna-se um luxo num mundo perante o qual as funções intelectuais a cada minuto têm que prestar contas com a base do relógio. Mas tão logo o pensamento renega sua distância ineliminável e tenta por mil argumentos sutis pretextar sua retidão literal, ele vai ficando para trás (...) se em vez de interpretação ele busca tornar-se simples enunciado, então tudo o que ele enuncia torna-se, de fato, falso. (MM 111)

Diferentemente das lebres, a racionalidade que aprendeu a empobrecer-se para tornar-se um instrumento de domínio da natureza iridescente não consegue mais encontrar a rota de fuga, o caminho de volta a si. Nesse instante, nos é possível falar que o positivismo²¹ irrompe como o representante de um programa de operações mentais, que precisa evitar a redescoberta da consciência espontânea, esta instância imprevisível que desligava a ação individual da norma social. Tal como o animal distraído que é atropelado na

pelo acúmulo do conhecimento científico, a teoria crítica acabaria se tornando inócua, destituída de todo o seu caráter revolucionário.

²¹ Segundo David Held, o que Adorno e Horkheimer chamam de “positivismo” refere-se, sobretudo: “1) à tendência fenomenalista na tradição empírica, por exemplo, a posição de Mach ou do jovem Carnap; 2) à posição fisicalista de, por exemplo, Carnap durante a década de trinta; 3) ao atomismo lógico de Russell; 4) à posição de vários filósofos positivistas, tais como Comte” (HELD, *Introduction to Critical Theory - Horkheimer to Habermas*, p. 438).

highway pelo veículo veloz, o pensamento é destituído da liberdade de percorrer as coisas que mais lhe interessam, assumindo para si tarefas designadas de fora (DE 263). A razão humana, decomposta nas formas dedutivas da ordem lógica (dependência, encadeamento, a extensão e conexão dos conceitos), torna-se “razão instrumental”, ou seja, uma razão encantada e orientada pelos métodos técnicos disponíveis, na tentativa de prever as possíveis relações entre o sujeito e o objeto (PSA 219, 251; MM 109-110).

No entanto, ao tratar da “razão instrumental”, Adorno não estaria se restringindo somente ao plano intelectual, mas estendendo esse conceito a todos os princípios que norteiam a formação social, as orientações morais da personalidade e as estruturas que dão sentido à cultura (a sala de aula, a fábrica, o exército, a burocracia nos escritórios e os *media*),²² visto que, qualquer razão que se espelha numa dinâmica onde prevalecem as condições reais de trabalho industrial, acaba não tendo outra escolha a não ser auxiliar na confecção dos instrumentos de sujeição desse mesmo aparato. Daí percebermos que a idiotia dos nossos dias não decorre de nenhuma qualidade natural humana, mas de uma produção e reforço social, que inculca suas abstratas dinâmicas (advindas das mesmas equações que Bacon percebeu como predominantes na justiça e na troca mercantil liberal)²³ na consciência dos indivíduos:²⁴ “Se a estrutura dominante da sociedade reside na forma da troca, então a racionalidade desta constitui os homens; o que estes são para si mesmos, o que pretendem ser é secundário” (PS 186). Se no “capitalismo tardio”²⁵ a maioria das pessoas foi reduzida ao “ponto nodal das reações e funções convencionais” (DE 40), enfeitiçando as suas relações entre si e consigo mesmas, a antiga opressão social torna-se anônima, sem rosto, conferindo à frase de Nietzsche, “nenhum pastor e um rebanho”, um estatuto de verdade enquanto descrição exata de suas dinâmicas (CT 67, 74; DE 42):

Quanto mais complicada e refinada a aparelhagem social, econômica e científica, para cujo manejo do corpo já há muito foi ajustado pelo sistema de produção, tanto mais empobrecidas as vivências de que ele é capaz. Graças aos modos de trabalho

²² BENHABIB. *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*, p. 163.

²³ cf. BACON. *The Advanced of Learning*, p. 86-87.

²⁴ O belo aforismo “Lojinha de brinquedo” da *Minima Moralia* pode nos servir de exemplo. Lá, Adorno menciona como as crianças, nas suas brincadeiras espontâneas, subvertem, através de uma inocente mimese, a relação do valor de troca sobre o valor de uso, tão “natural” para o mundo de seus pais (cf. MM 199-200).

²⁵ Nesse estágio monopolista, o capitalismo é rígido, como Fredric Pollock apontou em seu texto “State Capitalism”, pela administração centralizada da economia em nível de Estado e das oligarquias, e não apenas pela concorrência livre de pequenos empresários.

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-lo de novo ao mundo dos anfíbios. (DE 47)

A inserção dos métodos de dominação da natureza para dentro da sociedade ajuda a apagar da memória dos indivíduos as suas origens sociais, agrupando-os numa coletividade guiada pela “fúria do fazer” (MM 138), uma nova forma de natureza amorfa onde qualquer um pode ser “trocado”. Se no liberalismo clássico, ainda havia a figura da pessoa poderosa, enfim, o chefe que, apesar de seu sadismo, administrava sabiamente as funções e arranjos necessários ao progresso da empresa, na nova composição orgânica do capital, o controle deixa de ser exercido através dessa hierarquia, para ser feito segundo a capacidade técnica das pessoas. Com o monopólio coletivo de um antigo privilégio social, os mais poderosos se transformam “[n]aqueles que podem se fazer substituir na maioria das funções” (DE 46), pois o fracionamento das habilidades e conhecimentos em operações mínimas transforma todos na contraparte viva das máquinas.

Qualquer um, a princípio, pode ser chamado para exercer cargos de mando. Entretanto, só aqueles poucos que melhor se adaptam ou se afinam libidinosamente aos instrumentos de controle são os verdadeiros privilegiados. Mas apesar deles serem a minoria, deve-se manter a ilusão de que todos podem igualmente atingir o sucesso, para que assim continuem a acreditar nas mesmas condições sociais que os impede de se emanciparem. No entanto, por mais que a mobilidade administrada de cargos tente encobrir a clausura da própria ordem econômica, ela se desmente com a democratização da ameaça, a sempre presente insegurança da demissão (MM 170). A experiência de morte biológica torna-se, portanto, onipresente e livremente flutuante, naturalizada pela troca contínua de funcionários (MM 203) ou pela imagem que os homens fazem de si mesmos.²⁶ Assim, automatizada, essa sensação de perecimento, que já não consegue afixar-se em nada vivo, sejam pessoas ou classes, ressurgue não como um sentimento, mas como um con-sentimento de abdicação e submissão inerente às suas vidas: “Só uma humanidade à qual a morte se tornou tão indiferente quanto seus membros, uma humanidade que morreu para si mesma, pode infligi-la administrativamente a incontáveis indivíduos” (MM 204; CT 74).

→ a ideia de controle no mundo está morto.

Se por um lado a felicidade não se encontra em meio a essa “fungibilidade universal”, porque nem ela nem a vida são cambiáveis como as mercadorias, permanecendo, antes, num entesouramento absoluto como os rubis e esmeraldas das “Mil e uma noites” (DE 25; MM 105), por outro, ela tem em comum com o medo da morte, gerado pelas crises econômicas, uma abertura ilimitada por parte do indivíduo, que na renúncia de si para a experiência, se sucumbe para ver depois como ele se insere no mundo. À vista disso, ambos aspectos distintos se assemelham devido à possibilidade mútua de redenção; afinal, para Adorno, quanto mais as pessoas se tornam aterrorizadas, maiores são suas esperanças de uma possível felicidade. Registrar essa experiência de violência e terror passa a significar por conseguinte não só o relato, mas também o direcionamento para o fim da dor infligida. A natureza interna, ao dar expressão de seu sofrimento, no instante de sua vazão, deixa de ser objeto e se transforma em sujeito questionador de sua condição:²⁷ “É da agonia da criatura, o pólo extremo oposto à liberdade, que aflora irresistivelmente a liberdade enquanto determinação contrariada da matéria” (DE 171). Mas essa condição necessária não é ainda suficiente: se o destino encontra-se na mão dos vitimados que pelo menos articulam sobre sua dor, num mundo transtornado onde a maioria se adapta por precaução e por isso acaba participando da reificação, isto é, do controle social da natureza interna, são poucos aqueles que ainda conseguem manter-se firmes e resistentes à absurdidade, na crença da brevidade do desespero atual (MM 175). Ficamos, portanto, com o impasse:

Medo constitui um motivo subjetivo mais crucial da racionalidade objetiva. Ele é mediado. Hoje, qualquer um que falhe em lidar com as regras econômicas dificilmente voltará a endireitar-se na vida. Mas o destino do *déclasse* surge no horizonte. À frente situa-se a estrada para uma existência a-social, criminosa: a recusa em jogar o jogo levanta suspeitas e expõe os acusados à vingança da sociedade, mesmo que eles possam não estar reduzidos ainda à fome e a dormir debaixo das pontes. Mas o medo de ser posto fora, as sanções sociais por trás do comportamento econômico foram há muito internalizados, juntamente com outros tabus, e deixaram sua marca no indivíduo. No curso da história, esse medo tornou-se uma segunda natureza; não é por nada que a palavra “existência”, no uso não contaminado pela filosofia, significa igualmente o fato de estar vivo e a possibilidade de autopreservação no processo econômico.²⁸

- (26) Basta perceber como eles são facilmente reduzidos à casa dos milhares durante as análises das eleições ou naquelas figuras, que juntamente com os símbolos das casas ilustram as estatísticas como se fossem seus auxiliares (PSA 240; MM 123).

²⁷ BERMAN. *Modern Culture and Critical Theory - Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*, p. 20-21.

²⁸ ADORNO. *Sociology and Psychology*, p. 71.

Mas para que possamos avançar mais sobre o afligimento presente é preciso buscar outros elementos para entendermos como e por que chegamos a tal condição. Nesse sentido, o entrelaçamento que estamos fazendo entre subjetivação (unilateral) e reificação é melhor compreendido com a abordagem feita do duodécimo canto da *Odisséia*, de Homero, na *Dialética do Esclarecimento*. Segundo Adorno/Horkheimer, essa passagem, que marca a tentativa das sereias de seduzir Ulisses e sua tripulação, serve como uma bela alegoria das horríveis provações a que a humanidade se submeteu. Ela encena, em poucas linhas, todo o processo civilizatório desde o seu medo diante da natureza até sua superação, com o logro e o domínio da mesma. Como a natureza não é totalmente estranha e que o “eu” natural é diferente do “eu” formado pela cultura, dominar a natureza passa a significar dominação de si próprio:²⁹ “A constituição do eu corta exatamente aquela conexão flutuante com a natureza que o sacrifício do eu pretende estabelecer” (DE 58-59). Para tanto, Ulisses calcula seus sacrifícios perante esses seres fantásticos, burlando-os ao mesmo tempo que permanecia vivo diante das peripécias do destino (DE 44, 63-64).

O astucioso herói, já experiente pelo constante desafio, encontra seus meios para escapar da *promesse de bonheur* ecoada no encanto das sereias. Em primeiro lugar, como seus marinheiros são essenciais para tal empreitada, para que não pereçam, Ulisses manda que tapem seus ouvidos com cera e que remem com toda a força muscular. De fato, como vimos, a civilização fez com que seus trabalhadores, mesmo estando próximos da coisa natural, não devaneassem em detrimento da produção material, o que impediu, contrariando Hegel,³⁰ o usufruto da autonomia de sua labuta. Se tanto a abundância quanto a carência extrema de prazeres carnavais adquirem um enorme poder emancipador, uma vez que a procura do prazer dá a todo o ato da razão o seu caráter racional,³¹ a sociedade, a fim de garantir seu *hic et nunc*, encarrega de mantê-los dentro dos limites toleráveis através da sua instrumentalização. Assim a frustração dos prazeres ajudou a emancipação do pensamento, pois o homem, ao

²⁹ BENHABIB. *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*, p. 165.

³⁰ “Mas o senhor introduziu o escravo entre ele e a coisa, e assim se conclui somente com a dependência da coisa, e puramente a goza; enquanto o lado da independência deixa-o ao escravo, que trabalha” (HEGEL. *Fenomenologia do espírito*, p. 131).

³¹ “*Rien faire comme une bête*, flutuar na água, olhando pacificamente para o céu, ser, e mais nada, sem nenhuma outra determinação nem realização, eis o que poderia ocupar o lugar do processo, do fazer, do

transpor pacientemente suas energias reprimidas (raiva, tristeza, amor, alegria), foi capaz de insistir insatisfeito, confrontando-se na tentativa de desvendar o segredo dos objetos;³² a tolerância da carga de desprazeres, quando mediada economicamente, passa a ser a nova fonte do prazer, porque o cumprimento de metas estabelecidas pelos procedimentos administrados tem sempre a possibilidade de ser restituído de seu desconforto com gordas gratificações financeiras (MM 39, 95):

quanto mais o indivíduo for rechaçado para dentro de si mesmo, tanto mais teimosa será a maneira pela qual se aferra à representação da essência moral da riqueza. A riqueza deve garantir a possibilidade de reunificação do que foi cindido, do interior e do exterior. Esse é o segredo da ascese intramundana, do esforço sem limites do homem de negócios — falsamente hipostasiado por Max Weber — *ad majorem dei gloriam*. (MM 162)

Já o segundo truque, Ulisses, o senhor de Ítaca, impõe a si mesmo. Amarrado ao mastro, ele escuta voluntário e impotente o belo canto e quanto mais este lhe seduz e encanta, obstinado, o conquistador vai se atando com mais força. Analogamente, as pessoas, apesar de estarem mais próximas da felicidade (por terem resistido à absolvição pela alteridade, tornando-se, inclusive, mais poderosas do que essa), privaram-se, ainda assim, de uma vida feliz, porque a atitude instrumental com a natureza multifacetada ensina os indivíduos a modelar seus potenciais instintivos da mesma maneira. Basta ver nas seleções das empresas como a ausência de nervosismo e a calma tornaram-se condição necessária aos candidatos que desejam alcançar as posições mais bem remuneradas. Aliás, a partir desse pequeno exemplo de autocontrole extraordinário, de “silêncio sufocante”, adquirimos um bom diagnóstico da enfermidade dos homens, concretizada “na desproporção entre seu modo de vida racional e a possível determinação racional de suas vidas” (MM 50, cf. MM 193).

Destarte, a partir desses dois artifícios homéricos, detemos a imagem dos remadores envolvidos em corpo e alma ao ritmo arrastado e, por não estarem escutando a bela canção, acabam reciclando, com a própria vida, a vida do opressor/oprimido Ulisses. Tal metáfora explica bem a situação dos homens no capitalismo: separados uns dos

realizar, e, assim, cumprir verdadeiramente a promessa da lógica dialética, de desembocar em sua origem” (MM 138).

³² “Só o pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos” (DE 20).

outros pela especialização técnica, eles, enquanto mônadas,³³ acabam reproduzindo em si mesmos aquelas cegas regularidades que a natureza revelou, à medida que ia sendo desencantada: “Enquanto os indivíduos forem sacrificados, enquanto o sacrifício implicar na oposição entre a coletividade e o indivíduo, a impostura será um componente objetivo do sacrifício” (DE 58; cf. MM 130-132). A supressão dos menos favorecidos seria, portanto, uma introspeção social do controle sobre a natureza, pois os meios de dominação adquiridos no trabalho sobre ela, quando utilizados dentro da sociedade, acabam produzindo os seus instrumentos de subjugação.³⁴

A história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Ou por outra, a história da renúncia. Quem pratica a renúncia dá mais de sua vida do que lhe é restituído, mais do que a vida que ele defende. Isso fica evidente no contexto da falsa sociedade. Nela cada um é demais e se vê logrado. Mas é por uma necessidade social que quem quer que se furte à troca universal, desigual e injusta, que não renuncia, mas agarre imediatamente o todo inteiro, por isso mesmo há de perder tudo. (...) Todos os sacrifícios supérfluos são necessários: contra o sacrifício. (DE 61)

Se por um lado o desenvolvimento da propriedade privada só foi possível por causa da falta de vínculo entre as pessoas (MM 105) que para se tornarem indivíduos coesos e ricos preferiram se atar à *práxis* do que entre si, por outro, foi responsável por afastar as Sereias (isto é, o prazer) da mesma *práxis* social. Aquela poderosa sedução, por ter seu elemento negativo desespirtualizado, vira um comportado objeto de contemplação sob a forma da arte, uma atividade da qual os trabalhadores braçais não participam, acarretando seu empobrecimento formativo:

Amarrado, Ulisses assiste a um concerto, a escutar imóvel, como os futuros frequentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo ecoa como um aplauso. Assim, a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico. A epopéia já encontra a teoria correta. O patrimônio cultural está em exata correlação com o trabalho comandado, e ambos fundamentam-se na inescapável compulsão à dominação social da natureza. (DE 45)

³³ De acordo com Leibniz: “As mônadas nunca têm janelas, pelas quais qualquer coisa possa entrar ou sair. Os acidentes não poderiam destacar-se, nem expandir-se para fora das substâncias (...) nem substância nem acidente podem entrar numa mônada por fora” (LEIBNIZ. Princípios de filosofia ou monadologia, p. 160, SS 7). Se para o autor elas não se influenciam, pois são coordenadas pela figura Divina (cf. Ibidem, p. 170, SS 51), a mesma idéia é mantida em Adorno/Horkheimer, só com uma diferença: a entidade onipotente já não é mais mística, mas uma imbricação de poderes sociais, econômicos e políticos.

³⁴ HONNETH. *Critique of Power: Reflexive Stages in a Critical Social Theory*, p. 51.

A arte estaria, portanto, numa situação paradoxal ao longo da história do Esclarecimento. Ela, por um lado, ao resignar-se ser conhecimento desbravador, deixa de participar da *práxis* social, perdendo *a priori* qualquer relevância; algo que, por outro lado, lhe permite aprofundar no conhecimento da natureza. Tal renúncia acaba lhe conferindo o dom de criar uma imagem pura e cindida da realidade mesma, diferenciada de uma mera cópia do mundo, tal como a linguagem científica do signo ou do cálculo puro. Assim a arte — tal como a magia de outrora —, ao inserir em seu domínio próprio e fechado os elementos do real, acaba não só se destacando dele, mas também se garantindo do direito de anunciar o que está para além de suas leis e dinâmicas. Mas, não regredida à magia,³⁵ a esfera estética se distingue dessa, ao persistir cindida nas diversas artes (sonoras, imagéticas) que tensionam entre si sem poder se reconstituir pela adição, sinestesia ou arte total. Seu movimento tenso e agonístico, que impossibilita a comparação entre uma e outra, leva-as, ao contrário, a querer aniquilar umas às outras, até que por fim elas arruinem a si mesmas. Essa aspiração da arte à autodestruição a arremessa à imagem do belo livre da aparência devido às querelas estéticas que elas atijam sem cessar entre si (DE 31-32, 44; TE 49):

Obstinando-se na busca teimosa do direito estético e incidindo por isso mesmo numa dialética insaciável, elas conquistam involuntariamente o que melhor lhes é de direito, na medida em que restringem cada obra de arte graças à força daquelas que acolhem e elevam ao conceito, operando assim no sentido da destruição da arte, que é a sua salvação. (MM 65)

No ocaso de cada obra de arte particular, temos a manifestação do todo, ou seja, uma duplicação do real de uma maneira espiritualizada, “aurática”,³⁶ porque se realiza sem o uso de palavras ou conceitos. Logo, silenciosamente, ela se contrapõe ao domínio da natureza, mesmo que seja de uma certa forma, fruto desse processo. Sua negatividade está na espontaneidade de suas manifestações que, nas brechas do Esclarecimento, não se conforma com a pretensão dominadora do progresso, sabotando-o: “Cada obra de arte é um crime regateado” (MM 96). E seu maior crime, como ele e Horkheimer disseram, seria opor-se a ele, através de uma aproximação não instrumental com a

³⁵ David Pan, apesar de não fazer citações, acredita ter encontrado na *Dialética do Esclarecimento* uma crítica ao Esclarecimento não-dialético na “dimensão metafísica do mito e da religião” que surge para ele como sendo “a única alternativa à alienação da modernidade” (PAN, Adorno’s Failed Aesthetic of Myth, p. 10). É verdade que existem certos elementos místicos na obra de arte, mas reduzir a arte a esses elementos é tão somente atribuir a ela uma propensão ideológica, mantenedora do *status quo*, e que, por tirar o seu caráter dialético, iguala a cultura tradicional a sua versão industrializada.

³⁶ Ver a contextualização do conceito benjaminiano de “aura”, no primeiro capítulo desse trabalho.

realidade, onde o sujeito (representado pela imagem romantizada do criminoso), sem desejo de autoconservar, entrega-se generosamente a uma relação mimética com o mundo, gerando ao mesmo tempo um conhecimento não instrumental sobre ele³⁷ (DE 212).

A energia necessária para se destacar como um indivíduo do mundo ambiente e, ao mesmo tempo, para estabelecer uma ligação com ele, através das formas de comunicação autorizadas, e assim nele se afirmar estava corroída no criminoso. Ele representa uma tendência profundamente arraigada no ser vivo e cuja superação é um sinal de evolução: a tendência de perder-se em vez de impor-se ativamente no meio ambiente, a propensão de largar, a regredir à natureza. Freud denominou-a de pulsão de morte, Callois *le mimétisme*. Um vício semelhante atravessa tudo o que se opõe ao progresso inflexível, desde o crime, que é um atalho evitando as formas atuais do trabalho, até a obra de arte sublime. (DE 212)

Se o progresso artístico não se realiza em conjunto com a conceitualização do material, isso significa também que ela não traz para si o sofrimento e as penas do processo de individuação. Mas ao contrapor a toda dinâmica civilizatória, a arte só continuou a existir porque afastou-se da *práxis*, passando a ser tolerada apenas como prazer, um prazer irresistível de que os homens sempre tentaram escapar. Por conseguinte aqueles que sucumbem ao seu encanto, mesmo sabendo que ela assume uma distância renunciadora da vida, ou seja, uma renúncia do agir, caem no subterrâneo do progresso, tornando-se atores, ciganos, saltimbancos, enfim, representantes genuínos das tradições populares e das práticas folclóricas, que tentam sobreviver a duras penas no mundo estático e sem liberdade dos sedentários (DE 32, 44; PS 57):

O sedentário inveja a vida nômade, a busca de pastos verdejantes, e a carruagem verde é a casa sobre rodas, cujo curso acompanha as estrelas. A infantilidade que se deixa prender num momento gratuito, na ânsia desgraçadamente inconstante e momentânea de continuar a viver, assume a defesa do não desfigurado, da realização e, no entanto, a exclui, pois no fundo se assemelha à autoconservação da qual promete falsamente libertar. Tal é o círculo da nostalgia burguesa da ingenuidade. A frieza desalmada daqueles a quem, à margem da cultura, o cotidiano proíbe a autodeterminação — ao mesmo tempo garbo e sofrimento — transforma-se na fantasmagoria da alma para os bem situados, que aprenderam com a cultura a se envergonhar da alma. (MM 149)

Diferentemente da interpretação de alguns leitores, acreditamos que Adorno também percebera a negatividade existente nas formas verdadeiramente populares da cultura,

³⁷ HONNETH. *Critique of Power: Reflexive Stages in a Critical Social Theory*, p. 64.

presente, aqui, no seu caráter resistente e rude.³⁸ Elas são invejadas por uma burguesia que evita reviver o *temps retrouvé*, aquele tempo de gratificação e de plena realização, quando ainda havia um companheirismo entre o homem e o meio natural, uma memória provocante que se perdeu com as fórmulas e hipóteses. Pois tanto os objetos como as atividades humanas por não emitir mais sua luz, seu som e seu movimento próprios, perdem aquela relação antitética, infernal e redentora com a realidade, tornando-se seu reflexo monocromático (MM 68-69, 146, 199).

Assim, a humanidade é transportada à força, longe dos prazeres naturais, representados na *Dialética do Esclarecimento* pela metáfora da flor de lótus. Ela reproduz a lembrança mais remota de felicidade, residente na intimidade e nas vicissitudes dos sentidos do olfato e paladar, algo que foi extremamente prazeroso num passado pré-histórico, sem dominação e sem disciplina e que amargura até hoje, no coração da civilização (DE 67-68). À parte das primeiras impressões, não estamos defendendo um retorno ao passado, mesmo porque a sua persistência, no presente, tornou-se um novo princípio de coerção. Antes, a sua rememoração consciente romperia com a violência que existiu, trazendo para o presente a verdade inerente ao mesmo momento histórico, nutrindo o futuro de esperança: “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, sua relação com a verdade” (DE 13; cf. MM 146).

Ainda assim, o perigo maior não está na tentativa de exorcizar a memória da civilização, mas a própria natureza. Ela, enquanto verdadeira autoconservação, pode irromper tanto no indivíduo quanto no destino da maioria, sob as piores formas de irracionalidade tais como as crises, as guerras e a cultura mercantilizada. E o Eu enclausurado pela civilização acaba fazendo parte dessas atrocidades, as quais sempre se procurou evitar. Concretiza-se, por conseguinte, o pavor cultural de recair na vida do estado natural

³⁸ Em seu texto Bruce Baugh chama atenção para o fato de Adorno não ter creditado à cultura popular aquele momento de negatividade da “arte de elite”. Entretanto, numa confusão semântica que vai aparecendo ao longo do artigo, o que o autor chama de “cultura popular” não tem nada a ver com as tradições populares regionais das quais falamos, mas sim com a “pop culture” enaltecida pelos *mass media* (BAUGH. Left-wing Elitism: Adorno on Popular Culture, p. 67).

puro, destituído de nome, que tanto se tentou extirpar da consciência, sob as penas mais terríveis (DE 27):

Com a negação da natureza do 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 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)

Não podemos esquecer, todavia, que por detrás do pessimismo aparente de Adorno existe uma esperança de que todo esse movimento de forças pertença a uma etapa histórica, ainda presa à autoconservação³⁹ e mesmo que o pensamento tenha se tornado um instrumento, se confrontado, ainda há chances dele se transformar: “Assustado com a própria imagem refletida no espelho, o pensamento abre uma perspectiva para o que está situado além dele” (DE 110). Aqui, a moral solitária do intelectual toma a frente e, não se detendo aos aspectos históricos, vai auscultar incessantemente os mínimos aspectos irracionais do *status quo*, para dar voz àquela angústia subjetiva que teima, contra todos, em dizer o indizível.

2.3 A micrologia de uma intimidade agonizante: nuances do sofrimento

Para tal tarefa seria necessária uma reaproximação entre a imediatidade da vida prosaica no capitalismo tardio e a filosofia, que, ao mergulhar em seus resíduos, extrairá deles o material fértil para compor (no sentido musical) a crítica social. Essa seria a tarefa primordial do trabalho *Minima Moralia*. O acerto de contas com a tradição filosófica, a partir da contraposição entre seus “escritores luminosos” e de seus “escritores sombrios” (DE 111), leva a uma releitura das relações entre particular/universal, na medida em que a existência imediata iguala-se à universalidade abstrata, precisando ser dialeticamente superada.⁴⁰ Aqui, sua imediatidade serve como ampla amostragem, onde

³⁹ ADORNO. *Idéias para a sociologia da música*, p. 262.

⁴⁰ DUARTE. *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano, p. 147.

o procedimento interpretativo irá pinçar fenômenos diversos, a princípio insignificantes, que caracterizariam bem as questões de ordem moral no “mundo administrado”. Adorno estaria dando continuidade à sua proposta do “Excurso II” e do “Elementos do Anti-Semitismo”, em apontar para a impossibilidade de sistematização de uma ética, num lugar onde a insegurança do indivíduo pressente a sua negação: “A centelha que assinala da maneira mais pregnante a falha no pensamento sistemático, o despeito da lógica, não é nenhuma expressão fugidia, mas a morte súbita” (DE 82). Mas em meio aos vários aforismos fragmentados e não definitivos que delineiam essa “triste ciência” (MM 7), buscaremos apenas aqueles que irão nos auxiliar no entendimento preliminar de como a razão, historicamente orientada pela sua autoconservação, abriu caminho para a cultura de massa, ao dissolver o sujeito e o seu agir moral. Nisso, há um trecho do qual podemos começar nossa empreitada (MM 9-11):

Agora que a sociedade inteira se torna hierárquica, as relações escusas insinuam-se e estabelecem-se também por toda parte onde ainda havia aparência de liberdade (...) Hoje parece arrogante, estranho e deslocado quem se entrega a algo privado sem que nele se possa notar uma orientação para algum fim. É quase suspeito quem nada “quer”: ninguém acredita que ele, sem se justificar com a exigência de uma contrapartida, possa ajudar alguém a abocanhar sua parte. Inúmeras pessoas fazem sua profissão um estado que decorre da liquidação da profissão. São aquelas pessoas amáveis, estimadas, que são amigas de todos, os justos, que desculpam humanitariamente qualquer infâmia e repelem inflexivelmente toda a emoção não convencional como sentimental. Elas são imprescindíveis por seu conhecimento de todos os canais e esgotos do poder, adivinham seus juízos mais secretos e vivem de sua pronta comunicação. (MM 17-18)

O fato é que esse “altruísmo por especulação” (MM 18), que livrou a razão de seus remorsos diante das injustiças, também minou o expediente das consciências individuais em mediar um código de conduta com situações interativas, particulares e contingentes. As novelas *Wanderjahre*, de Goethe, capturam bem esses “desvios conscientes” (MM 30), ao descrevê-los como sendo um “tacto”, um mediador necessário das relações humanas, antecipando, inclusive, os escritos psicanalíticos do agir moral.⁴¹ Percebemos aqui que essa “determinação da diferença” (MM 30) declinou ao longo da história, sendo que suas ruínas sobrevivem apenas como uma formalidade onde a consciência

⁴¹ Tal ligação podemos perceber claramente com a seguinte passagem na *Dialética do Esclarecimento*: “Na sociedade humana, (...) o indivíduo precisa de um controle crescente de projeção: ele tem que aprender ao mesmo tempo a aprimorá-la e a inibi-la. Aprendendo a distinguir, compelido por motivos econômicos, entre pensamento e sentimentos próprios e alheios, surge a distinção do exterior e do interior, a possibilidade de distanciamento e identificação, a consciência de si e a consciência moral” (DE 175).

não exerce mais o seu papel, ou nas palavras de Adorno, em “uma etiqueta arbitrariamente concebida ou lembrada para uso dos ignorantes, tal como a recomendam os jornais conselheiros não solicitados” (MM 29). Teríamos, dessa forma, um indício de quanto as dimensões objetivas estão expandindo, tornando as diferenças econômicas entre as classes muito maiores do que, por exemplo, as diferenças psicológicas e as diferenças entre as formas de consciência (MM 158, 164). E se durante o dia, a subjetividade normativa se torna uma miragem, já que os “grupos de poder” tomam seu lugar, à noite, ela surge como um pesadelo, proclamando seu regresso:

Noite de insônia: para isso há uma expressão, horas de tormento, que se estendem sem que se entreveja o fim ou a aurora, no esforço vão de esquecer a demora vazia (...) incapaz de apaziguar os pensamentos, ele vê desperdiçar-se a salvadora provisão da noite e, enquanto não consegue deixar de enxergar qualquer coisa sobre as pálpebras cerradas de seus olhos ardentes, ele sabe que já é tarde demais que logo a manhã irá sobressaltá-lo. (...) Talvez já se tenha esgotado a revogável quota de vida posta à disposição da sociedade. Essa angústia é registrada pelo corpo na fuga das horas. (MM 145)

Em seu íntimo, o indivíduo penitente, por não tolerar as angústias e violências que lhe acontecem, passa a privilegiar a imaginação sobre a experiência, dando a suas pulsões uma orientação narcisista. À vista disso, inconsciente, ele se coloca num estado de menoridade, enquanto delega aos demais a autarquia de seu amadurecimento (MM 141-143): “O narcisismo, que com o desmoronamento do Eu se vê privado de seu objeto libidinoso, é substituído pelo prazer masoquista de não ser mais um Eu, e a geração emergente cuida, com um zelo que dedica a poucos de seus bens, de sua própria privação do Eu, como se isso fosse uma posse comum e duradoura” (MM 56). No âmbito político, isso se torna particularmente visível com a transferência de todo o poder decisório do cidadão para uma opinião pública/publicada, mas sem deixar que se perca a credence de ser ele o responsável pelas escolhas que faz (MM 63, CT 66). Assim, na medida em que suas qualidades e emoções forem utilizadas de acordo com o conjunto de circunstâncias, seus conflitos, suas patologias e psicoses serão tratados superficialmente por instâncias sociais (como as terapias em domicílio e os livros de auto-ajuda), para que ele não dê conta do quanto é coligido:

Reações rápidas, sem a mediação do que constitui o indivíduo, não restauram a espontaneidade, mas estabelecem a pessoa como instrumento na medida disponível e decifrável pela autoridade central. Quanto mais imediata é a sua

decisão, tanto mais profundamente sedimentada está, na verdade, na mediação (...)
(MM 202; cf. CT 68)

Foi esse “horror” que Adorno percebeu no ritmo apressado e angustiado que marca o caminhar das pessoas nas cidades, ritmo esse que é extorquido do corpo, a cada passo, para satisfazer ao culto da velocidade técnica e integrativa. Mas se os limites dessa adaptação são expostos, em carne viva, pelos estados psicóticos que ela causa, já é possível perceber na analogia entre a idéia de cidade e de indivíduo como os fenômenos de massa podem se tornar perigosos — sejam para o bem ou para o mal (MM 142-144):

Os incontáveis indivíduos que sucumbem subitamente à sua própria quantidade e mobilidade abstratas, aos deslocamentos em magotes como se isso fosse uma droga extasiante, são os recrutas das migrações dos povos, que deixam para trás territórios desolados, nos quais a história burguesa marcha ao encontro de seu fim.
(MM 123)

As mudanças históricas descritas acima na estrutura da personalidade levam Adorno a tentar explicá-las a partir do desaparecimento da família burguesa (no seu modelo clássico, freudiano), processo iniciado desde o final do século XIX e cujos traços principais também podem ser encontrados em Marcuse.⁴² Antes, nos dias áureos do liberalismo, a figura paterna detinha uma certa independência financeira, que lhe permitia mediar a dominação socioeconômica dentro de casa. Através dessa mediação, ele poderia passar aos seus filhos normas e valores, que refletiam também seus interesses econômicos individuais. Mas com o seu empobrecimento econômico, devido ao surgimento de monopólios e oligarquias na economia de mercado, o pai de família perdeu o seu poder autoritário inabalável, poder tão necessário para a formação de uma certa independência e autocontrole (DE 102; TBS 136-139).

A destruição da família faz com que nos aproximemos de um mundo pior, pois mesmo que Adorno aponte as limitações afetivas dessa instituição (como os jogos de poder, as ameaças e a violência física), na atual situação de “infantilismo generalizado”, tudo leva a crer que essa célula da sociedade, mesmo sendo sob suspeita, representava uma “célula protetora da intransigente vontade de uma outra sociedade” (MM 17). Isso não significa que Adorno pregue o seu retorno, mas ao descrever o atual estado de coisas, ele conclui que a família seria a última instituição burguesa, de caráter utópico ou de

⁴² MARCUSE. *Eros e civilização*, p. 92.

resistência, a tombar diante de uma nova dinâmica capitalista. Sua queda leva consigo os elementos necessários para a formação do indivíduo, que ficou a encargo das agências de socialização.⁴³ Esse ponto também aparece no capítulo sobre o anti-semitismo da *Dialética do Esclarecimento*. Lá, Horkheimer/Adorno descrevem claramente como na Alemanha as mudanças econômicas levaram a esse estado de imaturidade:

Na medida em que a grande indústria não cessa de subtrair à decisão moral sua base econômica, eliminando o sujeito econômico independente (seja suprimindo o empresário autônomo, seja transformando os trabalhadores em objetos de sindicatos), a própria reflexão não pode senão atrofiar. (...) A consciência moral perde o seu objetivo, pois a responsabilidade do indivíduo por si mesmo e pelos seus é substituída muito simplesmente por sua contribuição ao aparelho, mesmo que isso ocorra sob as antigas categorias morais. (DE 185; cf. DE 102)

É importante ressaltar que, mesmo se na esfera das relações humanas retornam todas as aporias da “vida falsa”,⁴⁴ a diferença aqui é que esse “sujeito econômico independente” acredita ter condições para resolver, a seu modo, o conflito que, de outra maneira, o deixaria desamparado. Entretanto, como está existindo imbricação mútua, tumultuada e contingente entre a existência privada e as relações de produção, o convívio carinhoso torna-se desprovido de forma, porque perde seu direcionamento. Isso possibilita idiossincrasias tais como o comportamento amável e gentil com as pessoas com quem se tem pouco contato (e que por vezes tentam lhe prejudicar) e o tratamento frio e hostil ao seu círculo íntimo, tais como cônjuge, família e amigos: “Ele se vinga nas pessoas que lhe são próximas por toda a disciplina e renúncia à manifestação imediata de agressividade, impostas a ele por aquelas que são distantes” (MM 159). É por isso que Adorno não prega o abandono da estranheza nas relações humanas. Ela ainda manteria a particularidade do ser humano, molestada pela pretensão de proximidade irrestrita, que tenta a todo custo “adicioná-lo” na esfera social: “É unicamente pelo reconhecimento da distância do que está mais próximo que a estranheza se vê mitigada: acolhida na consciência” (MM 159).

⁴³ É por isso que não podemos concordar com a afirmação de Patrick Brantlinger de que os frankfurtianos não confrontaram “com a questão dos possíveis efeitos destrutivos e totalitários da maquinaria enquanto tal”, isto é, do aparato industrial (BRANTLINGER, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*, p. 242).

⁴⁴ Pois para Adorno a vida humana propriamente dita não segue retilínea sob leis externas a ela, mas sim “retorcida, desviada e decepcionante diante de suas premissas e que, no entanto, apenas nesse curso — na medida em que ela é sempre menos do que deveria ser — é capaz de representar” (MM 70).

Ao falar do tema da conduta, iremos mostrar a associação feita na *Minima Moralia* entre a decadência da vida interior e da moradia do homem, essa sua estrutura material de abrigo. Se o conceito tradicional de habitação é tributário daquela ordem de família burguesa, o fim desta aniquila também o daquela: “A rigor, morar é algo que não é mais possível” (MM 31; cf. MM 146). Tendências arquitetônicas funcionalistas, encabeçadas por Adolf Loos e pela Bauhaus,⁴⁵ transformaram as moradias em “estojos” ou em “instalações produtivas, (...) sem nenhuma relação com quem as habita” (MM 31). Essas tendências na esfera do lar se contrapõem à ânsia por uma existência livre, dando uma nova conotação à relação entre a morada com a moral: “Pertence à moral não se sentir em casa em sua própria casa” (MM 32; cf. DE 113). Dessa forma, tornou-se necessário ao homem estar sempre colocando o pensamento contra si mesmo, inclusive diante de seus pertences e aquisições, para perceber o quanto a dinâmica do consumo e da barbárie atingiu o que outrora fora o seu local de recolhimento, na esperança de retomar o espaço e as recordações que lhe foram roubados ao longo do processo unilateral da civilização:

A tecnificação torna, entremontes, precisos e rudes os gestos, e com isso os homens. Ela expulsa das maneiras toda hesitação, toda ponderação, toda civilidade, subordinando-as às exigências intransigentes e como que a-históricas das coisas. Desse modo, desaprende-se a fechar uma porta de maneira silenciosa, cuidadosa e, no entanto, firme. As portas dos carros e das geladeiras são feitas para serem batidas, outras têm a tendência a fechar-se por si mesmas, incentivando naqueles que entram o mau costume de não olhar para trás, de ignorar o interior da casa que os acolhe. (MM 33)

Avesso aos instrumentos que prometem tornar a vida das pessoas menos incômoda, mas que trazem escondidos em si a “virtualidade de atitudes bárbaras”,⁴⁶ Adorno relembra o luxo do período liberal que, apesar de ser um privilégio sustentado pela desigualdade econômica, trazia importantes mediações entre os sujeitos e os objetos. Isso porque a experiência de *glamour* e de requinte, de estar em lugares, como hotéis ou trens, era dotada de nuances que se distinguiam das experiências cotidianas. Mas essa delicadeza que se adquiriu com a apreciação do luxo, ou seja, a percepção da diferença e da unicidade, vem sumindo com sua apropriação pela linha de montagem, que passa a preencher a sua possibilidade de satisfação, com a padronização, isto é, com a “elevação geral do *standard*” (MM 104, 102-105).

⁴⁵ Ver uma breve introdução à história da Bauhaus em MOLES. *O Kitsch*, p. 142-159.

⁴⁶ DUARTE. *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano, p. 149.

Do ponto de vista subjetivo, isso é bem representado pela marginalidade do relato. O fato é que, devido ao pouco uso da linguagem ou à simplificação que se faz dela, as nuances e as sutilezas literárias acabam sendo pervertidas ou dissolvidas. É por isso que não há nada de novo ou singular a ser dito: “Narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice.”⁴⁷ A incapacidade de vir a ter experiências dignas de serem contadas juntamente com a falta de liberdade de expressão e de paciência para ouvir o outro tornam-se responsáveis pelas dificuldades da comunicação interpessoal. A fala, em vez de se guiar pelo jogo do diálogo, segue não só as diretrizes do que seria adequado a cada “situação”, mas também as regras de um esporte em que ninguém abre mão dos seus argumentos (MM 121). Mas sua “ingenuidade” advém também do fato de elas não quererem vislumbrar nada além do que se conversa, colocando a objetividade sobre a possibilidade de conhecer o objeto. E é assim que os meios de comunicação e as propagandas totalitárias impedem que os indivíduos, por si só, descubram os múltiplos sentidos do que é dito, enquanto os ilude de estar fazendo falar o “cimento armado” (MM 193).

O novo “espírito da época” esvazia o debate, porque ele desacredita a compreensão que um linguajar bem elaborado pode prover. Isso, sob o viés da história e da moral, significa deixar de pensar sobre os danos causados pelo progresso, por terem se tornado coisa do passado. Eles passam a ser vistos somente em seu encadeamento cronológico e abstrato, não em sua importância. Dessa forma, em vez de serem lembrados e reelaborados, eles são relegados ao anacronismo, perdendo o seu momento de verdade, de arrependimento: “Numa ordem que liquida o moderno declarando-o retrógrado, o que é retrógrado, uma vez condenado, pode muito bem estar investido de verdade, por cima da qual o processo histórico rola” (MM 194).

Se tanto a linguagem quanto a consciência moral emudecem, uma vez que ambas as vozes não mais articulam a percepção dos conteúdos objetivos em termos lingüísticos, fica fácil delas serem substituídas, em suas finas entonações, pelo *bottleneck* social: “A

⁴⁷ ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 270. Na *Dialética do Esclarecimento*, a situação atual da linguagem é bem ilustrada nos fragmentos “Contra os que têm resposta para tudo” e “Contradições”. Eles se relacionam diretamente com alguns aforismos que utilizaremos da *Minima Moralia*, para tratar desse assunto.

partir do momento em que o mundo reduziu os homens ao silêncio, aquele a quem não se pode falar passa a ter razão” (MM 161; cf. MM 120). Mais uma vez Adorno denuncia a presente reificação dos traços que levam à pseudo-formação do eu — na resolução formal de problemas, o ato de distinguir arbitrariamente os objetos e a insistência em opiniões sem fundamento — em detrimento de sua verdadeira formação. Agora, mesmo que de maneira frívola, basta alguém afirmar “É assim que eu sou”, para legitimar seu posicionamento firme no mundo, pois afinal a qualidade da inteligência não desperta mais nenhuma curiosidade, passando a ser validada só socialmente, tal como a elegância, o refinamento e o charme: “Na cínica reivindicação do defeito próprio está vivo o pressentimento de que, no estágio atual, o espírito objetivo liquida o subjetivo” (MM 161, 164).

Quanto ao plano sentimental, esse contexto peculiar implica na desfiguração do amor autêntico, sentimento involuntário, imediato e sem fins práticos como o trabalho, mas que paradoxalmente aceita o sacrifício incondicional como nos mitos gregos. Se na lenda, a hetaira Circe foi ludibriada por tentar satisfazer as vontades de Ulisses, sua solidão permanece um triste emblema do amor contemporâneo: “No mundo de troca, quem está errado é quem dá mais; o amante, porém, é sempre quem ama mais” (DE 75; cf. MM 190). Pois a demanda do amor sem adjetivos não carece das titulações do amado e nem sua entrega dá a ele o direito de possuir o amante (MM 144). Todas essas características tornam o amor numa resistência obstinada diante da pressão da lei de troca e do direito, aproximando as pessoas de um estado de liberdade, em que haveriam relações propriamente humanas: “O caráter involuntário do próprio amor, mesmo onde este não está de antemão organizado de modo prático, contribui para aquele todo a partir do momento em que se estabelece como princípio” (MM 151). Entretanto, por mais consciente que o amor seja, o seu gesto mudo não é suficiente, porque a racionalidade também o absorve, colocando, em seu lugar, um distanciamento entre as pessoas. Assim, uma vez que elas têm fortes motivos para serem cautelosas com seus parceiros, não é difícil entender como aquela divisão cartesiana entre as substâncias pensante e extensa se transferiu com tanto sucesso para o plano amoroso, tornando-o supérfluo e compensando sua falta, com a agitação sexual higiênica, imediata e instrumental (DE 103): “Na medida em que a organização da vida não deixa mais tempo para o prazer consciente dele mesmo, substituindo-o pelo exercício de funções fisiológicas, o sexo

liberado de inibições tornou-se ele mesmo dessexualizado”⁴⁸ (MM 148). Assim, destituídas de objetos para amar pela mesma sociedade que prega o amor, as pessoas passam a amar a cela (ou supermercado) em que se meteram, pois, para “suportar o horror do mundo”, elas criam um “sentido à coerção absurda”, ao mesmo tempo em que acreditam ser essa realidade a mesma de seus desejos (MM 85). Dessa forma, a humanidade, pelas inúmeras mediações que ela mesma criou, vai eliminando suas possibilidades de reconciliação (MM 151).

Semelhante ao amor, outras formas de prazer também tornaram-se indistintas da industriiosidade, do planejamento e da vontade alheia (MM 138). Remetendo a Schopenhauer, Adorno percebe que mesmo no tempo ocioso, quando há uma trégua do sofrimento e das obrigações, o tédio aproxima-se dos homens como um complemento do trabalho alienado (MM 153). As pessoas não sabem o que fazer com o ócio dos fins-de-semana, e na tentativa de “matar o tempo”, matam também a promessa de revitalizar as experiências livres que lhe foram subtraídas. Daí por que, segundo o autor, “todo domingo é muito pouco domingo” (MM 154). Nesse instante, a intimidade solitária passa a ser defrontada como um obstáculo, ao passo que a exigência de ganhar a vida se sobrepõe ao momento em que o indivíduo deveria escutar as suas aspirações latentes. Como ele não tem como estruturar o seu “estar à toa”, e temerário de descobrir a verdade, isto é, a conscientização da angústia de uma existência não-livre, ele anseia o trabalho alienado como um remédio para suas aflições — algo que de todo não escapa de sua consciência: “Quem vê o tempo se estender como uma tortura fica esperando em vão, decepcionado com o que não se realizou, com o fato de que amanhã seguirá como ontem” (MM 154).

Gastar tempo para perceber as necessidades do corpo nos leva a um outro tópico, que foi bem ilustrado no último fragmento da *Dialética do Esclarecimento*. Lá, somos remetidos à figura de um caracol de antenas, que no *Fausto* é considerado por

⁴⁸ Para entendermos o que Adorno chama por ‘dessexualizado’ devemos recorrer ao seu ensaio intitulado de “Los tabus sexuales y el derecho hoy”. Lá ele explica como os *media*, a indústria dos cosméticos e algumas psicoterapias exploram, deformam e modificam as manifestações da libido presentes desde as fantasias eróticas dos adolescentes até a união corporal *per se*. Apesar de ser subterrânea, ou seja, não comprovável empiricamente, Adorno acredita que essa tabulação é fortemente imposta contra o prazer genital e instintivo, até o ponto dele se esfacelar em resíduos, organizados sob a forma de um voyeurismo mútuo, que ao contrário do encontro corporal pleno com o outro não gera prazer, mas pré-prazer (ADORNO, Los tabus sexuales y el derecho hoy, p. 93-97).

Mefistófeles como o símbolo da inteligência⁴⁹ e cuja “visão tateante” clarifica bem a relação entre o corpo e o pensamento. O caráter primitivo desse molusco serve de analogia para que possamos entender um pouco mais sobre os limites da reflexão num mundo ameaçador: “Em seus começos, a vida intelectual é infinitamente delicada. O sentido do caracol depende do músculo, e os músculos ficam frouxos quando se prejudica seu funcionamento. O corpo é paralisado pelo ferimento físico, o espírito pelo medo. Na origem, as duas coisas são inseparáveis” (DE 239).

Essa imagem nos remete a *Minima Moralia*. Se tal como o corpo, a *psique* está ajustada a uma escala de vivências que ela corresponde, com as catástrofes sociais e as turbulências econômicas, o indivíduo deixa de experimentá-las, na medida em que se tornaram grandes demais para ele. À vista disso, para poder conformar-se diante dos choques inesperados que recebe, o sujeito passa a experienciá-los sem sua intuição, como algo exterior e incomensurável, o que, conseqüentemente, o torna resignado mesmo diante das maiores atrocidades (MM 157). O apontamento de Locke, de que toda percepção imediata é o contrário da reflexão, acaba sendo levado ao extremo, com a transformação da imediatidade da percepção em “excitação maciça, na embriaguez destrutiva, no choque como bem de consumo” (MM 206). Ela acaba atingindo somente o molde pré-formado das coisas, seu caráter petrificado, em que a novidade se transforma no retorno compulsivo do arcaico, mediado ainda por uma falsa mimese: “A decomposição do sujeito se completa através de seu abandono à mesmice diferente de cada vez” (MM 208). E na tentativa violenta da salvação do novo, vale tudo, até a utilização de drogas estimulantes, que ameaçam a vida dos viciados de esquecimento e da acomodação, tal como a imagem dos lotófagos na *Odisséia*, que ficaram estagnados para sempre no estado primitivo da “fértil campina”:

Essa cena idílica — que lembra a felicidade dos narcóticos, de que se servem as camadas oprimidas nas sociedades endurecidas, a fim de suportar o insuportável —, essa cena, a razão autoconservadora não pode admiti-la entre os seus. Esse idílio é na verdade mera aparência da felicidade, um estado apático e vegetativo, pobre como a vida dos animais e no melhor dos casos a ausência da consciência da infelicidade. Mas a felicidade encerra a verdade. Ela é essencialmente um resultado que se desenvolve na superação do sofrimento. (DE 67)

⁴⁹ “Não vês o caracol que para cá se arrasta?!/A rastejar, tateante e cego./Já me cheirou algo da casta./Quisesse-o, até, aqui não me renego./Vem, pois! de fogo em fogo, andemos rente./Sou o cortejador e és tu o pretendente” (GOETHE, *Fausto*, 1ª parte, verso 4068, p. 182).

Confluindo com essa imagem de letargia, em seu texto “Crítica cultural e sociedade”, Adorno aponta que a nova cultura, tal como os homens, vem perdendo o seu momento de autonomia e distanciamento, passando a esperar em fila, pelas pautas já estabelecidas. É por isso que, em sua apoteose, a cultura recai num estágio arcaico. Afinal, ao perder sua própria particularidade para o todo, ela perde seu elemento de antítese, o seu tempero de verdade que a mantinha viva. Paralisada, sua herança espiritual passa a ser escusada, inútil. E em seu lugar, surge uma outra forma de “cultura”, mas voltada para fins comerciais e que, ironicamente, se assume como composta por sobras e restos (CCS 25-26). Assim, em nosso próximo capítulo, estaremos apontando como se dá a perigosa imbricação entre cultura e mercadoria, a fim de fazer valer a crítica de um autor, que não escondia seu receio de que ela também pudesse embaçar-se por essa tendência.

CAPÍTULO III

O conceito de indústria cultural

3.1 A difícil aproximação da ideologia

No segundo capítulo, abordamos como o domínio da natureza sobre os homens transformou-se no controle da natureza pelos homens, através da magia, do mito e, por fim, do trabalho. Em seguida, numa reviravolta, vimos como o controle da natureza acabou facilitando a exploração social das classes subalternas por uma elite; o controle da natureza interna humana e o domínio de toda a civilização por uma racionalidade que ela mesma desenvolveu. Pode-se matizar um momento em que essa dominação ou terá fins catastróficos (que aniquilarão com toda a vida na Terra) ou levará a uma reconciliação que transcenderá o controle e a dominação através desses mesmos meios.¹ Seguindo a análise de uma sociedade em transição, nesse terceiro capítulo trataremos de um dos instrumentos centrais nessa transformação, enfim, o que se chamou de “indústria cultural”, mesmo porque a reformulação da consciência subjetiva torna-se a pedra de toque da nova sociedade, a sociedade pós-liberal.² Dados esses pressupostos, seguiremos agora inquirindo sobre as onívoras dinâmicas mediáticas, a fim de acampar em solos esclarecedores, seus elementos objetivos e as suas conseqüências subjetivas.

Se, como vimos, a sociedade é governada pelo princípio de troca/identidade e pelo conflito social, essa estrutura a impede de atingir o seu objetivo inicial que é o de ser humanamente organizada e de restaurar a vida que vem sendo longamente danificada. Muito desse desfecho dependerá de mudanças radicais na composição da moderna sociedade ocidental, que apesar de ser uma totalidade antagônica, uma mistura entre sociedade e dominação, ainda permanece impenetrável ao obscurecer suas fissuras (S 273; MM 116):

¹ ZUIDEVAARD. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, p. 84.

² CLAUSSEN. A atualidade da crítica da indústria cultural, p. 5.

Onde as pessoas acham que estão perto das coisas, como com a televisão, entregue na sua sala de estar, tal proximidade é ela mesma mediada pela distância social, através de uma grande concentração de poder. Nada oferece um símbolo mais incisivo quanto o fato de que a vida das pessoas, o que elas apegam como sendo o mais íntimo e de maior realidade, a pessoal, mantida por elas em seu âmago, na verdade recebe o seu conteúdo concreto em larga medida por cima. A vida privada é, mais do que se sequer imaginamos, mera re-privatização; as realidades, às quais os homens se apegam, tornaram-se irrealis. (S 273)

Para reestruturar a humanidade e a vida, a sociedade precisaria, portanto, que os sujeitos se tornassem autoconscientes das suas verdadeiras necessidades pulsionais, afinal, se foram eles os responsáveis pelo lugar em que vivem, somente eles, enquanto sujeitos não conformados, têm condição de mudá-lo: “O fato que uma condição adversa não seja uma coisa iniciada hoje, não lhe dá mais razão para perpetuá-la se essa condição deixou de ser necessária; que coisas melhores abrirem caminho por suas próprias forças não passa de um edificante *slogan* de parabéns escrito em bolos de aniversário” (CA 103). Todavia se base e superestrutura modificaram seus meios, o capitalismo tardio fica disfarçado por detrás de uma fusão do poder político e econômico. Porque a troca e a dominação ficaram mais próximas, as dúvidas podem ser escassamente levantadas sobre a discrepância entre a exploração econômica ou a legitimidade política (S 271-272). Dessa maneira a posição e a função da ideologia acabam realinhando-se diante da produção industrial, que em vez de justificar seu domínio torna-se um endosso positivista da reificação:

A diferença entre a ideologia e a realidade desapareceu. A primeira resigna-se a confirmar a realidade através de uma duplicação pura e simples desta. A ironia dizia: isso pretende ser tal coisa, mas é assim que é; hoje, todavia, mesmo em sua mentira radical, o mundo apela ao fato de que as coisas são assim, e essa simples constatação coincide, para ele, com o bem. Não há nenhuma fenda na rocha estabelecida onde o irônico possa se agarrar. Quem cai ouve ressoar o riso de escárnio do perverso objeto a que deve sua impotência. O gesto desprovido de conceito da expressão “É assim mesmo” é exatamente aquele que o mundo dirige a qualquer de suas vítimas, e o acordo transcendental imanente à ironia torna-se ridículo diante do acordo real daqueles que ela teria de atacar. Contra a seriedade mortal da sociedade total, que recolheu toda instância a ela contrária, como a objeção desamparada que a ironia outrora sedimentava, não resta senão a seriedade mortal, a verdade apreendida no conceito. (MM 185; cf. TBS 192 et seq.)

Mas se a ideologia perdeu o seu instante de autonomia e legitimidade espiritual que poderia ser distinguida da base social, parece que no presente ela está implícita no conjunto de objetos e meios técnicos elaborados para atrair a massa de consumidores e

lapidar o seu estado de consciência:³ “Quanto mais completo o mundo como aparência, tanto mais inescrutável a aparência como ideologia” (TIC 347). Esse ajuste realizado mediante os mais variados meios de comunicação de massa, apesar de ter como pressuposto a fratura secular entre a esfera cultural superior e inferior, recebe um novo significado por ter os seus caracteres “subordinados, em seu conjunto, a uma direção orgânica que converteu o todo num sistema coeso” (TBS 201). Seria preciso, portanto, mudar o foco da crítica ideológica para fora do campo do pensamento-identidade, lugar onde o intelecto ainda manteria seu momento dialético e imaginativo.

É isso que Adorno faz em “Crítica cultural e sociedade”. Mas já no início do texto, o autor não se mostra muito à vontade com a crítica cultural, por saber que ela “recorda uma flagrante contradição” (CCS 7). Segundo ele, a posição do crítico cultural sempre foi ambígua, afinal, por mais que esse evidencie um descontentamento com a cultura, ela é a mesma fonte que lhe proporciona assumir tal mal-estar. A dubiosidade da postura do crítico implica também na crença de ele possuir uma pretensa e insuportável formação espiritual (CCS 7). Para complicar mais ainda, ao atribuir uma seriedade à cultura, ele vaidosamente lhe confere uma falsa legitimidade:

Onde há desespero e incomensurável sofrimento, o crítico da cultura vê apenas algo espiritual, o estado de consciência humana, a decadência da norma. Na medida em que a crítica insiste nisso, cai na tentação de esquecer o indizível, em vez de procurar, mesmo que não tenha poder para tanto, afastá-lo dos homens. (CCS 7-8; cf. CA 111)

É claro que Adorno não quer dizer que a crítica é desnecessária, porque ela própria faz parte da essência da esfera cultural. O problema é que o crítico, ao objetificar a cultura a partir das suas opiniões, estaria não só contrariando o que mais se aproxima do significado da cultura, ou seja, a “interrupção da objetificação” (CCS 11), mas também estaria assumindo para si um verdadeiro embaraço, a difícil conceituação de cultura *per se*. Afinal, nem as obras de arte ou as construções filosóficas jamais esgotaram seu sentido em si mesmas. Pois se ainda é possível encontrar, na pureza e no isolamento desses bens culturais, uma promessa de que a liberdade é realizável, é porque elas ainda não estão totalmente separadas das condições materiais de vida. Mas mesmo assim ela

³ Nas décadas de quarenta e cinquenta os principais deles seriam o cinema, as revistas e jornais ilustrados, o rádio, a televisão, as colunas de astrologia, a literatura *best-seller* e os *funnies*. Atualmente poderíamos acrescentar ao aparato tecnológico as inovações dos DVDs, CDs, televisão digital e a Internet.

permanece uma promessa ambígua, já que existe tão somente em detrimento “do poder de disposição do trabalho dos outros”, ou seja, da própria liberdade (CCS 12; cf. CCS 8). Desse modo, a potência da cultura passa a coexistir com sua resignação diante da *práxis*; uma renúncia que, segundo Adorno, “não foi nenhum pecado original” (CCS 12), mas “é o resultado do processo no qual a cultura toma consciência de si mesma enquanto cultura, opondo-se forte e consistentemente à crescente barbárie do predomínio do poder econômico” (CCS 13; cf. MM 97, 129).

Entretanto devido tanto à sua debilidade diante do capital quanto às suas promessas que mais parecem ofensas àqueles extremistas que escolheram não participar de sua negatividade (e que até tiram o revólver da gaveta ao escutarem o seu nome), a cultura, por estar de certa forma alienada do humano, acaba sendo dominada pelos mesmos poderes que ela vinha criticando, degradando-se em consumismo (CCS 13, 16):

Em nome dos consumidores, os que dispõem sobre a cultura reprimem tudo o que poderia fazer com que ela escapasse à imanência total da sociedade vigente, permitindo apenas o que serve inequivocamente aos seus propósitos. A cultura dos consumidores pode por isso vangloriar-se de não ser um luxo, mas o simples prolongamento da produção. (CCS 15; cf. TE 25)

Isso é o que permite aos comissários da manipulação de massa taxar tudo o que lhes desagrada de luxuoso, esnobe e *highbrow* (CCS 15). Em contrapartida, se os críticos culturais reacionários estão esquecendo essa cumplicidade histórica das mais sublimes coisas do espírito com o que elas criticam, ou seja, com o mercado, a negociação e o dinheiro, Adorno os acusa de estarem igualmente enganados, por verem o entrelaçamento desses elementos, como uma corrupção causada pela *affluent society* (cf. MM 36; DE 147). O pior é que, diante de tal ilusão, eles pretendem reeriminá-la, ao clamar nostálgicamente uma concepção pura de cultura, em detrimento de qualquer possibilidade de resistência do espírito:

Os críticos da cultura se embriagam, na maioria das vezes, com ídolos provenientes da Antigüidade e até do duvidoso e já evaporado calor da era liberal, que exortava sua origem no momento em que sucumbia. Como a crítica cultural se levanta contra a progressiva integração de toda a consciência no aparato da produção material, mas não consegue ver além disso, volta-se para o passado, seduzida pela promessa de imediatidade. (CCS 13)

Se Adorno considera a defesa reacionária da arte e cultura elitista como um reflexo da cultura afirmativa, já que ela vê a reificação da vida como um produto do Esclarecimento como um todo e não somente da sua parte instrumental; em contrapeso, o fim da cultura representaria, para o filósofo, a suspensão desse estado de permanência, colocando-a de volta às dinâmicas socioeconômicas vitalícias (CCS 13-14, 16). Tal ajuntamento realinharia finalmente o trabalho intelectual ao manual, acabando com uma separação que confere à cultura a sua força (CCS 14). Assim, ao contrário da crítica cultural conservadora burguesa — tal como a de Oswald Spengler⁴ —, a crítica dialética almeja elevar a cultura até que seu conceito seja transgredido (CCS 15):

Aceitar a crítica cultural como um todo já é retirar-lhe o fermento de sua própria verdade: a negação. O entusiasmo pela cultura está em consonância com o clima produzido pela pintura de cenas de batalha e pela música militar. O que distingue a crítica dialética da crítica cultural é o fato de a primeira elevar a crítica até a própria suspensão [*Aufhebung*] do conceito de cultura. (CCS 19)

Todavia, independente do exagero que esse argumento traz, o que é crucial para a crítica cultural é tentar revelar a fissura existente entre as pretensões culturais e o mundo; afinal a cultura existe porque “a sociedade digna do homem” (MM 36) que ela promete ainda não existe. Dessa maneira, a defesa adorniana da cultura e da arte se norteia pela indicação das razões de sua existência, não pelo fato de ela existir. Como ele mesmo escreveu em “Schema of Mass Culture”: “[A arte/ol] transfigura o mundo para um outro onde o conflito ainda é possível, em vez de revelá-lo como sendo o lugar onde a onnipotência da produção começa, de modo cada vez mais óbvio, a repreender tal possibilidade” (SMC 67). Adorno, tal como indica J. M. Bernstein, via a reificação da cultura como sendo um gesto crítico às razões históricas e sociais de sua existência, ao qual seu preenchimento materializaria as promessas da arte de vanguarda, que incluem a desmistificação de seu discurso, “a sobreposição da divisão entre as esferas alta e baixa e a reintegração da arte na vida cotidiana”⁵ (cf. CCS 15, 19; CA 99).

Diante da sociedade/imagem, Adorno concebeu a complexidade da crítica cultural, como mais um dos movimentos que impelem o espírito para fora do servilismo ideológico, afinal, ao lado do caráter utópico da cultura, corre a todo momento o risco dela servir “às formas vigentes de reprodução da vida” (CCS 16). O

⁴ ADORNO. Spengler após o declínio, p. 43-67.

⁵ BERNSTEIN. Introduction, p. 15.

autoquestionamento do espírito frente a base material torna-se, portanto, um saudável pré-requisito para incrementar uma posterior crítica da ordem social (CCS 17-18). Não reduzido a um mero *operational terms* o pensamento crítico visará, portanto, “conduzir a própria coisa àquela linguagem que seria, de outro modo, bloqueada pela linguagem dominante” (CCS 20).

Mas desde que a noção de ideologia tornou-se um meio de controle do conhecimento, já não importa tanto conhecer o que diz cada ideologia, quanto mostrar, como já foi falado, as instâncias que estão “preenchendo o vácuo da consciência expropriada [das autênticas formações espirituais/ol] e desviando a atenção do segredo conhecido por todos” (CCS 20). Num mundo onde a irracionalidade e a falsidade objetiva se escondem por detrás da racionalidade e da necessidade, a emergência de uma decodificação surge quanto mais a perspectiva de crítica e de transcendência se aproximam da sua ruína: “É talvez menos importante saber quais as doutrinas ideológicas específicas que um filme sugere aos seus espectadores do que o fato de que estes, ao voltar para casa, estão mais interessados nos nomes dos atores e em seus casos amorosos” (CCS 21, 17).

A crítica cultural adorniana transforma-se, portanto, em uma “fisiognomia social” (CCS 21), uma fusão entre análise política econômica, teoria social e crítica cultural, a qual irá desvelar essência da sociedade a partir da apreciação das suas mercadorias culturais.⁶ Afinal, as últimas prolongam no plano estético, cultural e lingüístico o que vem sendo a dominação da natureza ao longo do processo histórico do Esclarecimento. Se a imagem do Esclarecimento foi configurada para contrapor-se “ao Esclarecimento enquanto instrumento da dominação efetiva” (CCS 13), tal aproximação também será feita com o caráter realista — e não apenas simbólico — da máquina produtora de cultura. Até porque, como já foi dito, a cultura ainda representa tudo aquilo que foi deixado no decorrer do trajeto da dominação sobre a natureza, e por ter acolhido essas sobras em sua memória tornou-se o lugar da reivindicação perene e irreconciliada do particular frente a abstração ascendente e subjugadora do universal. Assim, a sua contraparte instrumental será tomada por Adorno enquanto uma “máscara mortuária” que irá contraditar a mesma realidade repressiva que tenta copiar:

⁶ ZUIDEVAARD, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, p. 82.

Hoje “ideologia” significa sociedade enquanto aparência. Embora seja mediada pela totalidade, atrás da qual se esconde a dominação do parcial, a ideologia não é redutível pura e simplesmente a um interesse parcial; por isso, de certo modo, está em todas as suas partes à mesma distância do centro. (CCS 21)

Mas na tentativa de resgatar o potencial emancipatório ainda existente na cultura contemporânea, tal consciência crítica haveria de buscar, sob a forma ensaística, uma difícil combinação dialética entre crítica cultural imanente e transcendente, dois movimentos, a princípio, irreconciliáveis: “A teoria crítica não pode admitir a alternativa entre colocar em questão, a partir de fora, a cultura como um todo, submetida ao conceito supremo de ideologia, ou confrontá-la com as normas que ela mesma cristalizou” (CCS 21; EF 182).

No aspecto transcendente de crítica, a sociedade é vista a partir de fora, como algo a ser classificado. E por não colaborar com o desvelamento da verdade, incorre no risco de ser condenada *en bloc*. Tal posição “topológica” define a ideologia como uma “aparência socialmente necessária” (CCS 21), que só se torna transparente ao ser compreendida enquanto produto histórico de uma sociedade estruturada a partir do duelo de interesses. A crítica torna-se válida, dependendo da virtuosidade do crítico em localizar, no espaço das superestruturas, a correspondência ou não entre o interesse de classe (subjetivo) e a produção espiritual (objetiva), e de separar, ao longo da história oficial, os traços verdadeiramente revolucionários da sociedade.⁷ Mas se o ataque ao todo como sendo reificado é a força da crítica transcendente, ele se torna também a seu ponto fraco. Se na era burguesa, a crítica privilegiava ideais tais como “liberdade” ou “razão” como um ponto de partida para depois mostrar a sua carência no mundo,⁸ a reificação social impede tal assalto. Quanto mais a sociedade vai se confundido com a ideologia, mais a crítica deve voltar a atenção para a estrutura interna (forma e conteúdo) e a autonomia ainda existente nas formações espirituais.⁹ Nisso a crítica transcendente e anti-social é falha, porque, ao excluir a experiência direta com o seu objeto, perde também as contradições e conflitos que lhe dão vida, tornando-se fictícia e abstrata (CCS 22-23). Portanto, ao rudemente “desejar, com um golpe de borracha, apagar o todo” (CCS 22), a crítica transcendente acaba paradoxalmente afinando-se com aquela dominação a que tentava se opor (CCS 22).

⁷ BERNSTEIN. Introduction, p. 16.

⁸ BENHABIB. *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*, p. 33.

⁹ BERNSTEIN. Op. cit. p. 16.

Ao contrário, a crítica imanente, ao mergulhar no objeto cultural, tentará encontrar nele seu conteúdo de verdade, a partir da sua interação com o todo, uma vez que cada um de seus dados “são cunhados pela totalidade social, sendo por isso ‘estruturados’ em si mesmos” (CCS 34). É por isso que a crítica imanente, essa herança da tradição hegeliana, não considera a ideologia em si falsa, “mas a sua pretensão em coincidir com a realidade” (CCS 23, 21). Sua compreensão leva a sério a produção espiritual, não mais na adequação liberal entre a instância da justiça e a aplicação da troca equivalente,¹⁰ mas enquanto particularidade concreta que, vista por dentro, serve como índice do todo social. Assim, de um modo geral, todas as antinomias sociais poderão ser vistas em sua mais profunda confecção, a partir dos problemas e dos conflitos existentes no artefacto estético. Nesse sentido, uma formação cultural bem sucedida — não-ideológica — não seria, para a crítica imanente adorniana, “aquela que reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia”, mas sobretudo “a que exprime negativamente a idéia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima, de maneira pura e firme, as contradições” (CCS 23).

Apesar de Adorno acreditar que o momento dissonante da crítica imanente coincida com o momento crítico de sua filosofia, já que ambos escapam à identidade especulativa entre o conceito e o objeto, ele nega, entretanto, a auto-suficiência da crítica imanente. Por mais que ela possa ser uma reflexão radical, suas atividades permanecem encurtadas aos esforços silenciosos do pensamento. E pior, ao descobrir que não é capaz de superar as contradições de que se ocupa, ela se torna uma mera testemunha do fracasso do espírito. Todavia, o olhar questionante sobre si mesma, leva-a dar um passo adiante, isto é, “a relacionar o conhecimento da sociedade enquanto totalidade, bem como o conhecimento da imbricação do espírito nela, com a pretensão do objeto a ser reconhecido enquanto tal, segundo o seu conteúdo específico” (CCS 24). Ao ver sua fragilidade, a crítica imanente torna-se dialética, ligando a leitura que ela faz de uma obra cultural às determinações sociais que as geraram, mantendo inalteradas as contradições internas do artefacto. A ameaça de recair no idealismo, que trata como auto-suficientes, tanto o espírito quanto a realidade que ele se dispõe, é superada assim, ao apresentar o objeto fechado àquela sociedade à qual ele não se entrega, de modo que

¹⁰ BERNSTEIN. Introduction, p. 17.

ela sirva como uma perspectiva externa sempre presente (CCS 23-24). Essa assertiva torna-se clara com a seguinte passagem da *Minima Moralia*, que, apesar de falar da formação subjetiva, pode ser entendida também sob a perspectiva do objeto cultural:

O indivíduo reflete, precisamente em sua individuação, a lei social preestabelecida da exploração, por mais que esta seja mediatizada. Isso significa também que sua decadência na presente fase não é algo a ser derivado de um ponto de vista individual, mas sim a partir da tendência na sociedade, tal como se impõe por meio da individualização, e não como mero adversário desta. (MM 131)

A crítica dialética consiste, portanto, num posicionamento não estagnado, comparável “à convivência que existe entre a polícia e o submundo” (MM 37), onde não se mergulha na lógica do objeto de modo a reduzi-lo a entidades subjetivas; e nem se estabelece de fora da cultura rotulando, classificando e comparando-a a um absoluto fictício.¹¹ É justamente por saber que cultura faz parte do aparato econômico, a crítica cultural segue irreconciliável, numa combinação precária, sem se entregar a esses “enigmas intelectuais causadores de estranhamento” (MM 134). Adorno nos sugere assim que, enquanto críticos culturais, devemos seguir sem nos sujeitar ao culto ao espírito, nem à sua hostilidade, na tentativa de recuperar pelo conceito uma mediação, não uma identificação positivista, entre o pensamento e o objeto: “O crítico cultural dialético da cultura deve participar e não participar da cultura. Só assim fará justiça à coisa e a si mesmo” (CCS 25; MM 134). Mas mesmo assim, Adorno acredita que a consciência ainda corre o risco de ser arrastada para longe de seus objetivos:

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em mera conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito permanecer em si mesmo em uma contemplação auto-suficiente, não será capaz de enfrentar a reificação absoluta, que pressupõe o progresso do espírito como um dos seus elementos, e que hoje se prepara para absorvê-lo inteiramente. (CCS 26)

Existe, portanto, a exigência de prosseguir a reflexão onde as demais pessoas se detêm, de deixar o caminho aberto ao movimento crítico para que ele esgote todas as potencialidades do objeto.¹² Por isso, ao afirmar que “falar em cultura foi sempre o

¹¹ BERNSTEIN. Introduction, p. 17.

¹² COHN. Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade, p. 18-19.

contrário de cultura” (DE 123), Adorno já mostrava a necessidade de trazer à tona a heteronomia anexa ao próprio artefato cultural, a fim de iluminar o seu sentido, sem se prender à crítica cultural ou absolutizar as dinâmicas econômicas. E mesmo que o conceito de cultura tente definir o que escapa à definição, a reflexão cultural não abrirá mão do seu caráter contraditório em função de manipulações e distinções conceituais de uma “epistemologia vulgarizada” (CA 94). Não se abstendo de sua dinâmica com a totalidade social, os objetos culturais são atirados uns contra os outros, revogando a possibilidade de tratar cada qual isoladamente, pois se a fizesse, estaria não só deixando de trazer à luz suas próprias qualidades como também consagrando a falsa conciliação da físsura histórica entre cultura e sociedade (MM 157, 205). Como exemplo desse modo de inquirição teórica, transcrevemos o seguinte trecho da *Minima Moralia*:

Hoje, quando a consciência dos que dominam começa a coincidir com a tendência geral da sociedade, desfaz-se a tensão entre a cultura e o *Kitsch* [estrutura abstrata de invariantes/ol]. A cultura deixa de arrastar consigo, de maneira impotente, o adversário que ela despreza, mas toma-o sob sua direção. Ao administrar toda a humanidade, ela administra também a ruptura entre a humanidade e a cultura. Mesmo a rudeza, a insensibilidade e a estreiteza objetivamente impostas aos oprimidos são manipuladas com a subjetiva soberania do humor. Nada designa com mais exatidão essa situação ao mesmo tempo integral e antagônica do que essa incorporação da barbárie. Sua sociedade de massa não produziu primeiro as inquietudes para os consumidores, ela produziu os próprios consumidores. Estes estavam famintos de cinema, de rádio e magazines; o que quer que neles não tenha sido satisfeito pela ordem, que toma deles sem dar em troca o que promete, ardeu apenas para que o carcereiro deles se lembre e finalmente lhes ofereça com a mão esquerda pedras para a fome, à qual a mão direita recusa o pão. (MM 130)

Diante de nossos olhos surge uma paisagem cultural tenebrosa, cuja compreensão do presente não remete a uma liberdade póstuma: a *promesse du bonheur* é abandonada em nome de um presente que se apresenta ironicamente como utopia. Assim sendo, o estilo da crítica cultural apela para uma teoria de uma dominação sutil, não física, onde o caráter individual do objeto, ao participar da “falsa identidade do universal e do particular” (DE 114) torna-se uma quimera. Cabe-nos agora adentrarmos nesse processo de inflação cultural, explicitando como se dá o consórcio entre cultura e racionalidade instrumental, enfim, o que veio a se chamar de “indústria cultural”.

3.2 A narrativa da mercadoria cultural

O termo “indústria cultural” parece ter sido empregado pela primeira vez por Max Horkheimer em 1941,¹³ mas somente tornou-se conhecido em suas nuances na *Dialética do Esclarecimento*, no famoso capítulo “Indústria Cultural”, cujo subtítulo é “O esclarecimento como mistificação das massas”. Vinte anos depois, numa conferência radiofônica, o próprio Adorno afirmou que esse conceito foi criado para distinguir-se da idéia de uma cultura de massa surgida espontaneamente dos cidadãos, uma forma contemporânea de arte popular. Contudo, a nosso ver, essa distinção não é rígida, já que no próprio texto em questão há aparições ocasionais do termo “cultura de massa” subentendendo a idéia de “indústria cultural”. Ambas as expressões são governadas pela idéia central do capítulo de que o que aparece como singular, seja o objeto ou o indivíduo, não o é; e o que poderia aparecer como uma resistência ante a unidade do aparato (que é o caso da arte e da consciência subjetiva) torna-se rapidamente neutralizada e absorvida.¹⁴ Mas sabendo que no mundo administrado ainda não possuímos uma noção verdadeira do que seja ou não “singular”, só através do contraste entre as mercadorias da indústria cultural e as obras de arte podemos estabelecer mais seguramente a falsa identidade entre particular e universal.¹⁵

Nesse quadro, ainda que alguns “discípulos” não tenham percebido, as questões levantadas sobre a indústria cultural, seja na *Dialética do Esclarecimento* ou ao longo da obra de Adorno, são trazidas a partir das perspectivas sintomáticas para a transformação social:¹⁶ “Cultura de massa não deve ser reaproximada por contradição, não mais por seu caráter objetivo ou não-objetivo, mas levando em conta a reconciliação que barra o desdobramento de sua contradição em sua verdade” (SMC 70). Tais possibilidades, sendo negativas ou não, ainda não são viáveis porque as condições estruturais para a mudança, como se mostrou no capítulo anterior, também se inviabilizaram. O mesmo pressuposto está claro na seguinte passagem da *Minima*

¹³ “O que atualmente se chama de entretenimento popular é, na verdade, carência produzida, manipulada e, conseqüentemente, deteriorada artificialmente pelas indústrias culturais” (HORKHEIMER, *Art and Mass Culture*, p. 288).

¹⁴ BERNSTEIN, *Introduction*, p. 8.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Ver, por exemplo, o comentário de Patrick Brantlinger, que conflui com o de Martin Jay: “Em contraste com Benjamin, outros teóricos de Frankfurt continuaram a ver nenhum potencial emancipatório nos *mass media*” (BRANTLINGER, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*, p. 240; cf.

Moralia, onde Adorno observa a formação de um novo modo de produção em sua origem:

Quem se dedicasse a situar o sistema da indústria cultural nas grandes perspectivas da história universal, teria que defini-lo como a exploração planejada da ruptura primordial entre os homens e sua cultura. O duplo caráter do progresso, que sempre desenvolveu o potencial da liberdade ao mesmo tempo que a realidade efetiva da opressão, acarretou uma situação em que os povos ficavam cada vez mais integrados no processo de dominação da natureza e na organização social, tornando-se, porém, em virtude da coerção infligida pela cultura, ao mesmo tempo incapazes de compreender em que sentido a cultura ia além dessa integração. (MM 129)

Apesar de nossos autores observarem que essa nova maquinaria não é totalmente autônoma,¹⁷ mas de grande dependência em relação a setores pesados da indústria, tais como petroquímica, siderurgia e electro-eletrônica (DE 115), há, entretanto, comentadores que depreciam totalmente o caráter cultural, em função do industrial. Esse é o caso do polêmico Fredric Jameson. Se para ele essa definição “não é uma teoria da cultura, mas a teoria de uma indústria”, nossos autores estariam se aproximando muito mais de uma teoria sobre a vida cotidiana, do que um significado contemporâneo de cultura.¹⁸ Mas o próprio Adorno enfatiza que o termo “indústria” (e por isso “indústria cultural”) não deve ser tomado “literalmente” (IC 94). A expressão, por ser dialética, não se refere só à cultura, porque não se subordina à sua própria lógica, mas à lógica da circulação de bens; e nem à indústria, porque tem mais a ver com a promoção e circulação de mercadorias, do que com a produção. E finalmente, além dela se referir particularmente aos meios de comunicação, não está implicado que todos os setores da produção cultural compartilham de um *único* processo de produção, mas, antes, eles adquirem “afinidades eletivas” ao utilizarem um “certo nível” de padronização dos bens, juntamente com a produção cultural tradicional (IC 94). Como exemplo citaremos, à parte das exceções (DE 153), duas passagens em que Adorno observa, na produção musical e na cinematográfica, a relação tensa entre aqueles que criam a mercadoria cultural e os que lucram com ela:

JAY. *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institut of Social Research, 1923-1950*, p. 211).

¹⁷ Patrick Brantlinger também não viu essa relação, uma vez que afirmou em seu livro que “indústria cultural” se relaciona com “o resto da tecnologia, como uma categoria separada e aparentemente mais negativa” (BRANTLINGER. *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*, p. 242).

¹⁸ JAMESON. *O marxismo tardio - Adorno ou a persistência da dialética*, p. 189.

O ato de produzir música do tipo *hit* ainda permanece num estúdio manufatureiro. A produção da música popular é altamente centralizada em sua organização econômica, mas “individualista” em seu modo social de produção. A divisão de trabalho entre compositor, harmonizador e arranjador não é industrial, mas simula a industrialização, a fim de parecer mais atualizada, enquanto, na verdade, adaptou métodos industriais para a técnica de sua promoção. (SMP 121)

Enquanto o processo de produção no setor central da indústria cultural — o filme — se aproxima de procedimentos técnicos através da avançada divisão de trabalho, da introdução de máquinas, e da separação dos trabalhadores dos meios de produção (essa separação manifesta-se no eterno conflito entre os artistas ocupados na indústria cultural e os potentados desta), conservam-se também formas de produção individual. (IC 94; ver tb. CA 96)

Percebe-se que, em ambos os casos, Adorno não deixou de salientar, por um lado, a existência de traços da produção individual, e por outro, que tais traços, mesmo presentes, parecem desfalecer em função do caráter industrial que predomina na produção cultural.¹⁹ É como se seus produtos fossem as matérias-primas que serão usufruídas pelo que ele chamou de “técnica extra-artística da produção de bens materiais”, ou seja, uma técnica parasitária que visa transformar o objeto cultural em algo mais agradável para consumo. Preocupando-se muito mais com a reprodução e distribuição, essa técnica relega para o segundo plano quaisquer implicações na “forma intra-artística” (imaneente) do objeto cultural. Ao fazê-lo, ela transforma aqueles elementos que mantinham a autonomia estética desse objeto, em componentes do *show business*: “Daí resulta a mistura, tão essencial para a fisionomia da indústria cultural, de *streamlining*, de precisão e de nitidez fotográfica de um lado, e de resíduos individualistas, de atmosfera, de romantismo forjado e já racionalizado, de outro” (IC 95). Adorno argumenta contra Benjamin que a aura, “a presença de um não-presente”, apesar de seu estado de esmorecimento, não é contraposta pela indústria cultural, justamente para ser utilizada por ela como “um círculo de névoa” que, fortificado pelo desenvolvimento tecnológico, encobre todo o presente (IC 95). Ou seja, mesmo que a indústria cultural incorpore constantemente novas tecnologias, ela se recusa a utilizá-las em experimentações verdadeiramente artísticas, o que de fato engendraria uma arte inaurática e revolucionária:

¹⁹ Mesmo assim, a afirmação feita por Armand Matterlard de que “a indústria cultural” é vista como um “espaço de realização plena da seriação, padronização e divisão do trabalho”, e que por isso seus componentes (cinema, música, imprensa) não foram analisados pelos autores em suas dinâmicas, é algo com o que, de certo, não podemos concordar (MATTELARD, *Comunicação mundo - história das idéias e das estratégias*, p. 224-225).

Todo o grande plano num filme comercial injuria a aura ao explorar propositadamente a proximidade organizada do longínquo, cortada da configuração da obra. A aura é ingurgitada como os estímulos sensoriais individuais, enquanto molho uniforme, que a indústria cultural deita ao mesmo tempo naqueles estímulos e nos seus produtos. (TE 342; SMC 55)

Mas é preciso resolver mais um mal entendido. Em seu livro *Adorno*, Martin Jay aponta a existência de um certo elitismo cultural na obra do autor, impregnando-lhe uma posição mesquinha, que deplora a verdadeira significação da cultura popular: “O fato de Adorno mostrar-se especialmente antipático com relação àquilo que se passava por cultura popular é, não obstante, inegável.”²⁰ Tal postura de Jay transforma a crítica cultural frankfurtiana num critiqueirismo arrogante, a quem a maioria censura por negar-se a participar do que todos gostam. Mas ao contrário do que parece, tanto Adorno quanto Horkheimer não são contra o entretenimento. Afinal, vários dos elementos constitutivos da indústria cultural já existiam bem antes de seu advento. Nem a existência da “arte leve” ou popular está sendo lamentada, pois, como eles mesmos escreveram em outra parte do capítulo, “quem lastima como traição do ideal da expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade” (DE 127; cf. TE 28). Assim, o que está se argumentando, à parte das leituras apressadas, é que se não fossem as restrições mercadológicas impostas de imediato pela exploração cultural, o entretenimento seria um longo processo corretivo, caso a arte culta estivesse se tornando séria demais:²¹

Livre de toda a restrição, o entretenimento não seria a mera antítese da arte, mas o extremo que a toca. O absurdo tipo Mark Twain, que a indústria cultural norte-americana às vezes se põe a namorar, poderia significar um corretivo da arte. Quanto mais a sério ela leva a contradição com a vida, tanto mais ela se parece com a seriedade da vida, seu oposto; quanto mais trabalho emprega para desenvolver em toda sua pureza a partir da lei de sua própria forma, mais ela volta a exigir trabalho do entendimento, quando ela queria justamente negar o peso desse trabalho. Em muitos musicais, mas sobretudo nas farsas e nos *funnies*, reluz em certos instantes dessa negação. Mas, naturalmente, não é lícito chegar ao ponto de realizá-la. (DE 133)

O que se tornou inovador é a integral transferência desses ingredientes irreconciliáveis da cultura, a arte e a sua sombra (a distração), para aquela finalidade

²⁰ JAY, *Adorno*, p. 119. Ver também BAUGH, *Left-wing Elitism: Adorno on Popular Culture*, onde o autor acredita que as posições de Adorno e Marcuse são pessimistas em relação a uma suposta “cultura popular”, p. 66.

²¹ DUARTE, *Cognição, crítica e utopia*, p. 41.

econômica/ideológica que já mencionamos: “O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, o que lhe confere o encanto da novidade” (DE 147). Todavia, a subordinação dos bens mais direcionados para a diversão (o circo, o museu de cera, o bordel), não acontece na mesma intensidade que no âmbito da arte séria, apesar de que para o público, ambas compartilhem do mesmo nível de excentricidade. Só que a arte séria, por conseguir manter-se com uma distância maior desse processo, acaba se tornando não somente um dos últimos lugares onde se encontram valores verdadeiramente humanos e universais, mas também um baluarte da utopia num mundo onde cada dia se torna mais difícil sonhar. Porém se desde a carta endereçada a Benjamin, Adorno já falava ao amigo/rival da necessidade de manter a antítese entre as esferas elitista e popular da arte — porque ambas possuem estilos próprios de espontaneidade para expressar as aspirações de uma dada sociedade — aqui, em conjunto com Horkheimer, ele vai além, ao denunciar que a absorção de uma esfera na outra pela máquina cultural está triturando essa negatividade, impossibilitando a reconciliação histórica entre elas: “A fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão” (DE 134; 127-128).

Aliás, podemos trazer de volta observações sobre os processos de produção em diferentes setores da indústria da diversão e complementá-las com a abordagem adorniana sobre o caráter fetichista das mercadorias culturais, com o que já trabalhamos no primeiro capítulo. Tanto o processo de produção quanto o de fetichismo promovem um arcabouço teórico não só para o entendimento dos efeitos da mercantilização na cultura, mas também do modo como eles irão ofertar um substituto para as formas livres da percepção. Se os métodos industriais estão sendo tomados emprestados a fim de produzir uma nova “apresentação objetiva”, cabe-nos agora aprofundar na investigação desse “duplo caráter” da obra de arte, feita por Adorno/Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, para entendermos como se dá a falsidade desse novo modo de produção (SMC 68, 76; TE 254).

Para eles, em primeira instância, as “puras obras de arte” sempre foram mercadorias, mesmo quando buscavam negar, em suas próprias leis intrínsecas, a finalidade social. Se anteriormente a existência de inúmeras mediações, tais como o alto preço e a

produção privativa, liberava a produção artística de certas exigências mercadológicas, essa autonomia e isolamento, por serem tolerados, já apontavam, em sua fragilidade, para a semelhança entre a obra de arte e os produtos da indústria cultural. Sabendo que o domínio do princípio de troca torna-se a grande novidade na cultura, ainda assim, Adorno/Horkheimer se contrapõem a essa “novidade”, ao encontrarem, nos resquícios do patronato europeu, um dos poucos refúgios oferecidos à liberdade artística contra a insuportável pressão da instrumentalidade. Tal *cultural lag* geográfico entre a Europa pré-fascista e uma América mais industrializada, quase não versada no modelo de arte autônoma do século XIX, possibilitou não só que artistas modernistas europeus fossem beneficiados, mas sedimentou também um modelo de arte autônoma, que reluta em ter laços com sua contraparte industrializada:²²

O sistema educativo alemão juntamente com as universidades, os teatros mais importantes na vida artística, as grandes orquestras, os museus estavam sobre proteção. Os poderes políticos, o Estado e as municipalidades, aos quais essas instituições foram legadas como herança do absolutismo, haviam preservado para elas uma parte daquela independência das relações de dominação vigentes no mercado, que os príncipes e senhores feudais haviam assegurado até o século dezenove. Isso resguardou a arte em sua fase tardia contra o veredicto da oferta e da procura e aumentou sua resistência muito acima da proteção de que desfrutava de fato. (DE 124)

Retomando a reflexão sobre o fetichismo da mercadoria, temos ainda um segundo e exclusivo aspecto das obras de arte, o qual nos remete ao debate sobre a autonomia. Se o princípio da estética idealista outorgava à arte a rebeldia da falta de finalidade frente aos fins determinados pelo mercado, hoje, a sua existência inútil, que liberava prazerosamente os homens do princípio de utilidade, foi abolida pela exigência de entretenimento, informação e *status* social: “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, SMP 123). A contraversão dessa passagem não só nos serve de pista para encontrarmos os traços do fetichismo na mercadoria cultural, mas também reitera a reivindicação que Adorno havia feito em “O fetichismo na música”, ou seja, o alastramento do valor de troca numa estrutura que, apesar de possuir uma materialidade e por isso mesmo um certo valor de uso para seu comprador, pressagiava um mundo livre das amarras da utilidade e da dominação da natureza (DE 148). Mas mesmo com seu caráter crítico, a autonomia

²² DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 50.

da arte, em sua inutilidade, passa a inspirar a indústria cultural, a sobrevalorizar economicamente suas mercadorias. Como indica Rodrigo Duarte, elas, ao serem excluídas da lista de mercadorias fisiologicamente essenciais, adquirem para si um certo charme, peculiar a tudo que é supérfluo. Segundo ele, se nas mercadorias comuns a ausência de um valor de uso as impede de pertencerem ao mercado, porque não teriam nenhum valor de troca, na mercadoria cultural, ela se torna “o passaporte para o estabelecimento de um valor de troca superior, o qual ataca sua essência, acabando por destruir a sutil dialética entre utilidade e inutilidade típica dos objetos estéticos.”²³ Neles, acaba sobrando somente o valor de troca da pompa:

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; em vez de prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar conhecedor. (...) É preciso ver *Mrs. Miniver*, do mesmo modo que é preciso assinar as revistas *Life* e *Time*. Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. Tudo só tem valor na medida em que pode trocá-lo, não na medida em que é vago em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como fetiche, e o fetiche, a avaliação social do que é erroneamente entendido como hierarquia das obras de arte, torna-se seu único valor de uso, a única qualidade de que eles desfrutam. (DE 148)

Alguém poderia contra-argumentar que a indústria cultural oferece alguns de seus bens de forma gratuita, seja pela televisão ou pelo rádio. Mas essa oferta torna-se ilusória ao olharmos de volta ao passado e descobirmos que, na verdade, ela já foi paga em longa data pelos explorados do sistema. E é também por isso que no mundo pós-burguês bens culturais passam a servir como símbolo de *status* social ou informação cambiável. A avaliação técnica e a posterior sabatina do que foi apresentado tomam o lugar da experiência — historicamente danificada —, selando a alienação do consumidor com a proximidade ante o artefacto. Quando sua experiência parece inadequada, ele tenta substituí-la com informação, a fim de aparecer diante dos demais como bem informado e se garantir um certo prestígio. Em 1959 Adorno mencionou, em “Teoria da semicultura”, que por detrás do gosto e do discernimento cultural refinado dos consumidores se esconde a sua incapacidade de opinar sobre bens culturais mais exigentes no nível do entendimento: “A informação cultural, mascarada de gosto artístico, denuda-se como destruição” (TSC 404). Agora, tornou-se muito mais fácil o apreço dos bens culturais por via do entretenimento, já que eles, desde o início,

²³ DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 59.

constituem-se como mercadorias “fascinantes”, segundo as massas. Foi isso que ele quis dizer ao explicar esse modo desatento de popularização cultural, situado entre as possibilidades emancipatórias da ignorância²⁴ e do exercício intelectual genuíno: “Somente uma concepção linear e inquebrantável do progresso espiritual planeja com negligência sobre o conteúdo qualitativo da formação que se socializa como semiformação” (TSC 402; cf. TE 28-29).

Semelhante àquela exibição onde todos recebem uma infinita quantidade de folhetos, guias e informações, tornando as obras, os verdadeiros objetos de ponderação, em algo secundário, os *media* cultural promovem a substituição da imagem estética pela difusão de notícias, de modo a ter uma maior aceitação junto ao mercado: “Os produtos tornam-se mais respeitáveis quanto mais eles se recomendam ao mundo da informação: eles se tornam insuportáveis por outro lado, quando tentam restaurar a informação como algo obscurecido pela sua super-iluminação, através da forma estética atribuída ao trabalho” (SMC 71). A curiosidade surge como a melhor maneira de aproximação dos produtos e os jornais e revistas que vendem os acontecimentos por detrás das câmeras a captam muito bem. É como se a mercadoria a todo momento estivesse piscando os olhos para o consumidor. E ao saciar em doses homeopáticas o seu indócil desejo de ver pela fechadura, acaba criando também a ilusão de que ele não é excluído de nenhum lugar: “Cultura de massa é uma mania organizada para conectar tudo com tudo mais, a totalidade dos segredos públicos” (SMC 72). As mercadorias passam a satisfazer as necessidades narcisistas dos consumidores, surgidas neles a partir das suas experiências de impotência, angústia e violência, algo facilmente apaziguado pela imaginação febril. E se para esta última “conhecer” tornou-se “possuir”, nada mais deve se apresentar como novo diante dos bem informados: “A atitude em que se reúnem a semicultura e o narcisismo coletivo é a de dispor, intervir, adotar ares informados, de estar a par de tudo” (TSC 404-406; cf. MM 141-143). É por isso que essa curiosidade contribui para despedaçar o processo de criação, reduzindo-o a um tipo de *anti-práxis*, resignatária (SMC 73).

Sob o impacto do auto-consumo da formação cultural, podemos ilustrar um pouco mais o objeto “indústria cultural”. Dessa forma, parece inócua a crítica de Nicholas Garnham

²⁴ Escreve Adorno que a incultura, “em virtude do potencial de ceticismo, engenho e ironia” podia ela própria elevar os homens “à consciência crítica” (TSC 397; cf. MM 88-89).

quanto à falta de uma teorização adorniana das formas de distribuição da cultura, afinal, segundo suas palavras, seria ela (e não a produção) “a verdadeira chave do poder e do lucro” na indústria cultural.²⁵ Ainda que essa forma de produção capitalista se valha da distribuição — além da propaganda, do estudo de mercado, da hierarquia —, Adorno parece ter tomado tudo isso como pressuposto, na medida em que essa estrutura, diferentemente da mercantilização da cultura, já existia no período liberal (IC 94). Aliás, é o canto sedutor do caráter fetichista, e não a distribuição, que engatilha as necessidades latentes do consumidor/marinheiro. Só através dele é que a indústria cultural “deixa-se aparecer como próximo dos homens, como sua pertença, o que lhes foi alienado e de que se pode dispor heteronomamente na restituição” (TE 29). Assim, dados esses pormenores, cabe-nos agora delimitar a nossa tentativa, pela descrição das feições do produto, entendendo-os a partir de sua própria lógica.

Nesse instante, chamam-nos a atenção alguns componentes que assumirão grande papel na constituição desse “círculo de névoa” (IC 95), os quais na sua inter-relação irão nos ajudar a interpretar os símbolos, artifícios e estratégias de uma nova forma de ideologia. Para tanto, adotamos aqui a divisão proposta por Deborah Cook, segundo a qual as principais características dos bens culturais se dividem em: 1) standardização; 2) pseudo-individualização; 3) esquemas; 4) estereótipo.²⁶ Em primeiro lugar ela nos servirá para entender por que a indústria cultural ainda oferece, num mundo marcado por transformações radicais, simultâneas e caóticas, uma certa impressão de constância e estabilidade, algo a que os indivíduos sobrecarregados se agarram (cf. IC 97). Em segundo lugar, tentaremos clarificar que por detrás da utilização de recursos tecnológicos sempre inovadores, há uma pretensão, por parte da indústria cultural, em não realizar, por causa do retorno financeiro, o seu verdadeiro estilo: “As produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente” (IC 94). Não obstante, durante a explicação da standardização, da pseudo-individualização e do esquematismo, iremos nos contrapor à idéia de Andreas Huyssen de que Adorno, mesmo reconhecendo “os limites da reificação do sujeito humano, nunca perguntou a si mesmo se talvez haveriam também limites à reificação das próprias mercadorias culturais.”²⁷ Essa idéia, a nosso ver, tiraria o potencial

²⁵ Nicholas Garnham citado por COOK, *The Culture Industry Revisited*, p. 37.

²⁶ COOK, *The Culture Industry Revisited*, p. 39.

²⁷ HUYSSSEN, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, p. 24.

emancipatório do objeto: afinal a reificação não se completou porque a realidade ainda permanece como ideologia (CCS 21). E por último, desmascarar a justificativa dos seus promotores, segundo a qual o que se oferece ao seu público é exatamente aquela diversão que eles pedem, o que aparentemente explicaria o baixo nível desses produtos culturais (IC 95). Como veremos, tal argumento é ardiloso, pois a confecção desses artefactos, além de ser mais nuançada do que a maioria das pessoas sequer imagina, serve não para atender as exigências do público, mas as demandas específicas da produção do entretenimento e para a posterior manipulação daqueles que lhe servem de alimento (DE 114; MM 176).

Numa ordem que se refere somente a título de exposição, o primeiro desses elementos do *imprimatur* da fabricação em massa é o que se chamou de “estandardização”, ou seja, a imposição estilística de uma ossatura abstrata e independente da mercadoria cultural, que sacrifica as nuances existentes entre a lógica da obra de arte e a do sistema social (DE 114). Como se explicou em “Sobre a música popular”, aqui também não há, por parte de Adorno, uma defesa arrogante da arte séria diante da cultura *pop*. A utilização do termo serve para mostrar que o problema não está na virtuosidade dos que compõem e arranjam os *hits*, mas no fato de essas habilidades serem congeladas e reordenadas em função da indústria fonográfica, a fim de garantir uma certa aprovação dos ouvintes e, com isso, o retorno do investimento:²⁸

A diferença entre a música popular e a música séria pode ser fixada em termos mais precisos do que aqueles que se referem a níveis musicais como “*lowbrow* e *highbrow*”, “simples e complexo”, “ingênuo e sofisticado”. Por exemplo, a diferença entre as esferas não pode ser adequadamente expressa em termos da complexidade e simplicidade. Todas as obras do primeiro classicismo vienense são, sem exceção, ritmicamente mais simples do que arranjos rotineiros de *jazz*. Melodicamente, os largos intervalos de numerosos *hits* como *Deep purple* ou *Sunrise serenade* não são *per se* mais difíceis de seguir que a maioria das melodias de, por exemplo, Haydn, que consistem principalmente em grupos de tríades tônicas e de intervalos de segunda. Harmonicamente, a oferta de acordes dos assim chamados clássicos é, invariavelmente, mais limitada do que a de qualquer compositor corrente da Tin Pan Alley que copia Debussy, Ravel e até mesmo fontes posteriores. Padronização e não-padronização são os termos contrastantes fundamentais para estabelecer a diferença. (SMP 119-120)

²⁸ Cf. DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 29. A isso se liga um ataque, realizado desde *Über Jazz*, contra a opinião difundida de que os compositores jazzísticos, em sua maioria negros e mestiços, eram intelectualmente menos dotados do que os brancos — uma posição que Adorno não

Mas, diferentemente do que pode parecer nas primeiras impressões, mesmo que a industrialização dos bens culturais permita a massificação de sua produção, todavia, ela aqui não está fundamentalmente ligada a essa forma de trabalho. Se o preço de bens de consumo tais como automóveis e cereais seriam inacessíveis para o grande público, se a sua produção não fosse feita na linha de montagem, tal coisa já não ocorre com as mercadorias culturais. Isso porque a permanência de traços pré-industriais na indústria cultural evita com que os custos de um filme ou *hit* musical variem de acordo com o uso ou desuso de padrões estandardizados (SMP 121; TM 557). Sabendo dessa limitação, Adorno foi buscar outros motivos que tornam a estandardização tão necessária para esse tipo de produção cultural.

Objetivamente para ele, seria a “imitação” (SMP 121; DE 123) o instrumento necessário, mas não suficiente, para o entendimento do processo competitivo ao qual os artefactos culturais se inserem. Num mercado onde diferentes companhias rivalizam pelo mesmo setor cultural, enquanto esse existir,²⁹ imitam-se produtos de sucesso como um meio para garantir sua fatia. O trecho que se segue, apesar de não falar dessa volatilidade, nos explica, a partir da estandardização musical, como se dá o processo de um modo geral: “Os *hits* de maior sucesso, tipos e ‘proporções’ entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards*. Nas condições centralizadas como as de hoje existentes, esses *standards* acabaram ‘congelando’” (SMP 121). Não seguir as regras do jogo é assinar o atestado de óbito. Desse modo, o artefacto estético, que havia se separado do reino da utilidade por ter se tornado inútil, retorna a esse reino, sem o seu luxo individual. Agora como uma caricatura de si, o artefacto incorpora uma triste crueza que não lhe pertencia, tal como aquele vestido que deixa de ser glamouroso ao ser trajado, não mais por uma pessoa, mas por milhares delas (MM 104-105). Mas mesmo assim, ao contrário do que parece, o objeto ainda consegue se contrapor à estandardização:

O domínio monopolístico na cultura, que renega tudo o que não pode ser engolido, necessariamente, nos remete de volta ao que já foi produzido num passado e institui uma auto-reflexão. Isso é a fonte daquela deslumbrante e ainda

poderia endossar (WILCOCK, Adorno, *Jazz and Racism: “Über Jazz” and the 1934-1937 British Jazz Debate*, p. 75).

²⁹ Em *Minima Moralia*, Adorno comenta sobre a volatilidade com que são consumidos os bens da indústria cultural. O fervor do público ante aos últimos lançamentos serve para girar a economia, e isso, aliado às constantes inovações técnicas, ocasiona um fluxo ligeiro de ascensões e quedas de produtos e modismos (MM 103-104; cf. DE 118).

ineliminável contradição entre apresentação, elegante finalização técnica e procedimentos estilosos de um lado, e o indivíduo tradicionalmente ultrapassado, conteúdos culturalmente decaídos e derivados de outro, a contradição do que é revelado estandardizado ao que é individual. (SMC 56)

Se a supressão do particular decorre da concentração econômica, existe também um outro elemento coadjuvante e subjetivo, que é a tendência regressiva (ou dispersa) na recepção das mercadorias culturais. Para Adorno, a ampla existência dessa disposição psicológica torna inevitável a produção de bens estandardizados (DE 114). A inclinação dos sujeitos para a apreciação de objetos que lhe são familiares não é contudo algo novo, mas, como vimos no primeiro capítulo, resultante de um ruinoso processo histórico de socialização: “O valor de um pensamento mede-se pelo seu distanciamento da continuidade do conhecido. O valor diminui objetivamente com o encurtamento dessa distância: quanto mais o pensamento se aproxima do *standard* estabelecido, mais ele perde sua função antitética” (MM 69; cf. CA 105). Contudo, mesmo que Adorno acredite que os bens culturais estandardizados sejam produzidos de acordo com algumas fórmulas em detrimento da liberdade intelectual dos escritores, diretores e produtores (TI 88; cf. DE 13), ele também está ciente de que elas não são o bastante para satisfazer uma demanda paradoxal da platéia, ou seja, serem exclusivamente “estimulantes” mas sem se distanciar muito da linguagem cultural institucionalizada: “A exigência de particularidade já está sedimentada no plano das necessidades e é reproduzida em toda parte pela cultura de massa” (MM 123-124; cf. SMP 122). Daí, se por parte do público existe uma resistência à aquisição de produtos idênticos, é preciso, portanto, criar um segundo fator que escamoteie essa similaridade, para que o produto cultural não perca sua importância mercadológica.

Tal demanda seria saciada pela pseudo-individualização, uma diferenciação marginal cuja função é criar a ilusão de autenticidade (“especialmente para você”), de que ainda existem diferenças reais entre os produtos padronizados oferecidos pela indústria cultural. Isso dá um “pretexto” ao consumidor de lembrar cada produto como sendo simultaneamente único e distinto, oferecendo a ele a aparência de liberdade de escolha num vasto mercado — algo que se torna uma faca de dois gumes para a indústria cultural: “É só quando inumeráveis bens estandardizados dão a ilusão, para efeito de lucro, de ser algo único irrepetível, que se forma, como antítese disso — conquanto segundo os mesmos critérios —, a idéia do irreproduzível como o propriamente

autêntico” (MM 136-137). Mas a questão sobre a autenticidade faz Adorno remeter-se também à situação das obras de arte da era burguesa. Nesse período, o valor monetário de um dado bem cultural era determinado pela sua singularidade e pela fama de seu criador. Só que na sociedade do espetáculo a idéia de autenticidade sofre um curto-circuito, pois agora o objeto cultural “tem que pretender ser aquilo pelo que responde, sem jamais poder sê-lo” (MM 137). Assim, para que se promovam essas pequenas dessemelhanças “funcionais” que se fazem surgir entre os produtos culturais na base da própria estandardização, torna-se necessário o emprego de várias marcas ou nomenclaturas, como foi no caso do *jazz*, e ainda é hoje, com estilos musicais mais recentes (SMC 69; SMP 123, 126):

Enquanto promete incessantemente ao ouvinte algo de especial, instigando sua atenção com algo que deve escapar à monotonia, não deve jamais ultrapassar limites bem definidos. A música deve ser sempre nova e sempre a mesma. Por isso que os desvios são tão estandardizados quanto os *standards*, sendo recolhidos no próprio momento em que são introduzidos: o *jazz*, como toda a indústria cultural, satisfaz os desejos apenas para, ao mesmo tempo, frustrá-los.³⁰

A estandardização desses desvios que são próprios dos bens culturais esconde o fato de que eles são idênticos na maioria dos aspectos, fazendo com que os ouvintes esqueçam que o que eles escutam já é “pré-digerido”, algo que eles sempre escutaram (SMP 137). Se Benjamin acreditava que o cinema passaria por mudanças estilísticas substanciais na medida em que ia se tornando mais perfectível (OA 177), todavia, é duvidoso, para Adorno, dizer que essas inovações técnicas marcam uma mudança genuína em qualidade. Mesmo porque a justificativa de esgotar as possibilidades dadas pelos *media* é própria de um sistema econômico que, apesar de ter plenos recursos, é negligente em acabar, por exemplo, com a fome e com a guerra no mundo.³¹ Aliás, retomar o debate

³⁰ ADORNO. *Moda intemporal - sobre o jazz*, p. 123.

³¹ É possível traçarmos brevemente uma relação entre essas duas formas de barbárie e a indústria cultural. Em relação à fome, Adorno exemplifica em seu texto, “A televisão e os padrões da cultura de massa”, o quanto ela pode se tornar parte da maquinaria da diversão. Ao analisar um episódio televisivo onde uma professora mal paga e faminta tenta roubar comida de seus colegas, tal ato de desespero é apresentado de modo tão cômico, que, além de gerar a hilaridade no público, ajuda a promover neles uma resignação diante dessa condição subumana — à qual hoje, boa parte da população do planeta se encontra (TCM 553-554). Quanto às guerras, há uma interessante discussão sobre a propaganda militar no aforismo 33 da *Minima Moralia*. Adorno constata que o mais diabólico nela é a substituição que promove da catástrofe pela sua *phonyness*, ou seja, seu simulacro, permitindo que o horror prossiga sem que ninguém proteste: “O completo encobrimento da guerra através da informação, da propaganda e dos comentários, a presença de operadores filmando nas primeiras linhas dos tanques e a morte heróica dos repórteres na guerra, a mistura confusa de esclarecimento manipulador da opinião pública e ação inconsciente, tudo isso é uma outra expressão para o definhamento da experiência, o vácuo entre os homens e sua fatalidade” (MM 46).

da pseudo-individualização, depois de delinear tais condições socioeconômicas, facilita o entendimento de que o fato de tornar algo semelhante passa a ser o melhor modo de deformar, pois abandona a coação crua, pela liberdade aparente: “Essa pseudo-individuação é prescrita pela estandardização da cultura. Esta é tão rígida que a liberdade que ela permite para qualquer espécie de improviso é severamente delimitada” (SMP 123; DE 130).

Ainda quanto ao *jazz*, tal crítica transparece também na interpretação do seu princípio rítmico fundamental — a síncope — que simultaneamente “zomba do tropeção” do dançarino e “erige-o como norma” da sociedade pós-liberal (DE 144). O seu estilo é entendido por Adorno como o de uma composição estática e anti-revolucionária, com momentos relativamente intercambiáveis, sem que haja entre eles qualquer tipo de desenvolvimento ou enriquecimento experiencial em relação ao momento precedente. Assim, em cada oportunidade em que essa música é tocada, cria-se a expectativa no ouvinte de que alguma coisa deve e não deve acontecer simultaneamente (SMC 60-61, 68). Todavia, o mais importante é a já mencionada apresentação da mercadoria, que, norteada pelas exigências dos produtores, busca obter aquele sucesso que outros bens conseguiram no mesmo setor cultural: “O espírito objetivo da manipulação impõe-se em regras de experiência, avaliações da situação, critérios técnicos, cálculos economicamente inevitáveis, em todo o peso específico do aparato industrial, sem que haja primeiro alguma espécie de censura” (MM 180).

Aliás, o artifício da pseudo-individualização não está presente somente na produção da música *pop*, mas até mesmo nos mínimos efeitos da indústria cultural: “As imagens omnipresentes não são imagens, porque apresentam o que é inteiramente universal, a média, o modelo padrão, como algo único, especial, e assim o ridicularizam” (MM 123). Desse modo, para Adorno, o intermédio social das particularidades (seja do eu ou do objeto) pulverizou seus conflitos inerentes, demonstrando a má transposição da autoconservação do sujeito para objeto. Contra isso, o material cultural ainda se rebela, resgatando nostálgico seu espectro crítico, para mostrar, a partir da padronização de seu elemento particular, “a contradição entre apresentação, elegante finalização técnica e procedimentos estilosos de um lado, e o indivíduo tradicionalmente ultrapassado, conteúdos culturalmente decaídos e derivados de outro” (SMC 56). Como os potentados da indústria cultural estão a par desse problema, as distinções que criam em suas

mercadorias servem somente para que eles tenham um direcionamento mercadológico. Dessa forma eles evitam que seus consumidores — “meras encruzilhadas das tendências do universal” (DE 145) — fiquem desprovidos de produtos determinados segundo o seu tipo:

As distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. (DE 116)

O terceiro elemento, o esquematismo, complementa essa padronização mascarada por efeitos quase individuais, truques e detalhes técnicos, servindo para prevenir, como foram os deuses míticos e a religião, a necessidade da autoconsciência do sujeito na atividade cognitiva. Para nossos autores, a apropriação instrumental dessa faculdade humana não deixa de ser uma conseqüência quase natural do processo civilizatório que estamos descrevendo, um fantasma já presente na consistência filosófica do criticismo alemão: “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” (DE 83). Para o pensador, os indivíduos independentes, ao relacionarem as intuições sensíveis dos objetos aos conceitos, tinham um “fio condutor” de sua experiência do mundo. Só que a indústria cultural toma a frente, usurpando desse “mistério poético” (SMC 55) a capacidade de interpretação dos sentidos a partir de seus próprios parâmetros — o que transforma o indivíduo num “observador de observadores”:³²

- A função do esquematismo kantiano ainda atribuída ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema de razão pura. Mas o segredo está decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda a racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. (...) Tudo

³² Expressão usada por SCHWEPPEHÄUSER. Observações paradoxais, testemunhas imaginárias: reflexões sobre uma teoria contemporânea da cultura de massa, p. 51.

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)

A indústria cultural retira, portanto, a responsabilidade do indivíduo de assumir o seu próprio destino. Mas ao eliminar esse pilar do pensamento esclarecido, ela estaria também restituindo às imagens aquela força mágica que parecia ter sido tomada delas pela história: “A alienação dos esquemas e das classificações em relação aos dados que eles subsumem, e até mesmo a pura quantidade do material elaborado, que se tornou incomensurável com o âmbito da experiência dos indivíduos, forçam sem parar a retradução arcaica a sinais sensíveis” (MM 123). Tal força adquire-se sobretudo com um crescimento substancial do realismo dos artefactos tecnológicos da indústria cultural, um desenvolvimento que segue a sua proposta comercial em substituir, pelo bombardeio de sons e imagens previsíveis, a percepção autônoma da realidade.

Todavia, o colapso da separação, entre cultura e vida real, também está amparado com a instrumentalização da sociologia e da psicologia pela *communication research*. Filtrada, a sociologia passa a dedicar uma atenção especial tanto para a reação dos consumidores quanto para a interação desses com os produtores da indústria cultural (TBS 201). Já a psicologia utiliza o seu conhecimento da *psiqué* humana para fins coercitivos — algo que Leo Löwenthal havia chamado de “psicanálise ao avesso”, em referência à frase de Freud: “Onde está o Id, o Ego estará.” A versão comercial da teoria freudiana compromete, portanto, os pré-requisitos da autonomia e da maturidade do indivíduo. Isso porque ela não emprega as dinâmicas das camadas da personalidade para dissolver as síndromes regressivas, mas para administrar a economia psíquica de modo cada vez mais eficaz (TM 553, 560; MM 55-56). Dessa maneira, ambas disciplinas ajudam as equipes de produção a realizar uma falsa estetização da vida, retirando, da última, suas aspirações utópicas:

Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro das ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica, permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim que o filme adentra o

espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. (DE 118-119)

Destarte, o sonho dos fornecedores, esse “*script* hieroglífico sacerdotal” (SMC 80) — o endereçamento de imagens como meio de reificação — toma o lugar do sonho dos consumidores.³³ Em *Minima Moralia*, Adorno acredita que os executivos da indústria cultural conseguem tal façanha através da complicada imbricação entre veículos escapistas da resistência crítica e de mensagens embutidas em seus conteúdos. Ambos incitam assim determinados comportamentos socialmente aceitos. Tal jogo entre *escape* e *message* é para Adorno “mecânico” e, ao promover a simulação das satisfações da platéia, frustra-a tanto quanto a realidade a qual ela pertence. Pois em vez de oferecer a liberdade da fantasia, em seu lugar oferece uma estrutura de valores como o reconciliatório *Getting in trouble and out again*, que demonstra como agir nos instantes mais inusitados (MM 177-178):

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 vista empirista, sem que os 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)

Em outros textos, apesar de também não utilizar o termo “esquematismo”, Adorno atribui os mesmos mecanismos que ele havia descrito no Excurso II e no segundo capítulo da *Dialética do Esclarecimento*, a certos programas de televisão (TM 556). Os exemplos que ele utiliza são as histórias *noir* e as comédias de situação e de amor, pois ambos alertam ao espectador a esperar alguns eventos que se revelarão durante a trama. Tanto nesses quanto em outros casos similares, tal “parábola esquemática” (MM 127) pode ser entendida como um quadro de referência já padronizado.³⁴ Adorno acredita que esse quadro de referência começou a se estabelecer na Inglaterra do século XVII e XVIII, quando a classe média — os futuros “consumidores” culturais — estava se afirmando.³⁵ Isso porque, enquanto leitores de novelas comerciais, seus palpites

³³ O *frenesi* causado pela famosa transmissão radiofônica de “Invasão de Marte” por Orson Welles, é considerado pelo autor como uma forte prova de que o fim da distinção entre imagem e realidade já está tão avançado que pode ser comparado a uma nova forma de doença coletiva (SMC 56).

³⁴ COOK, *The Culture Industry Revisited*, p. 46.

³⁵ O atraso e a má formação cultural como porta de entrada para os produtos dos meios de comunicação também são vistos na “Teoria da semicultura”. Ao falar do campesinato alemão, o autor argumenta que, mesmo lá, a semicultura tomou o lugar da incultura tradicional, algo que expressava a contradição entre

delimitaram tanto o desenvolvimento dos elementos dissonantes nesse mercado, que, mesmo existindo meandros e subtramas na estória, eles já sabiam de antemão que o bem iria vencer o mal (TM 547-549; TBS 201).

Mas se no presente a maioria das pessoas espera que seus problemas sejam compreendidos nos mesmos termos que se passa na tela, todavia, Adorno também encontra limitações desse processo. “O mundo sem lacunas de imagens torna-se quebradiço” (TIC 348), ou seja, a imagem e o som, esses elementos constitutivos do filme televisivo, por mais que se aproximam da duplicação do mundo, mantêm uma contradição, que vai nitidamente aumentando, quanto mais elementos da realidade vão sendo tomados por elas. Sem perspectivas de interação entre esses elementos (algo possível na arte), o filme televisivo, mesmo sendo som/imagem, pode tornar-se mudo, com o apertar de um botão. Tal relação de independência, não explicada claramente por Adorno, gera a suspeita no público de que a realidade à qual estão inseridos não é a mesma à qual aspiram: “E somente sua desconfiança profundamente inconsciente, o último resíduo em seu espírito da diferença entre a arte e a realidade empírica, é que explica por que as massas não vêem e aceitam há muito o mundo tal como ele lhes é preparado pela indústria cultural” (IC 98; SMC 70).

A preocupação sobre os efeitos das mercadorias culturais sobre os indivíduos também conduziu as discussões de Adorno sobre a estereotipia. Do mesmo modo que o esquematismo, os estereótipos têm o efeito de promover, em detrimento da moral pessoal, a conformidade diante dos padrões de comportamento socialmente prevalentes. E ao assumirem essas maneiras de agir, sorrir e flertar em detrimento daqueles comportamentos desviantes, traços fisionômicos dissonantes e visões interiores impertinentes, as pessoas estariam ensaiando finalmente sua assimilação compulsiva às mercadorias:³⁶ “No mundo da produção em série, a estereotipia — que é seu esquema — substitui o trabalho categorial. O juízo não se apóia mais numa síntese

formação e sociedade. Não obstante, a religião tradicional também perdeu seu lugar para os meios de comunicação: “O campo foi conquistado espiritualmente pela indústria cultural. (...) No lugar da autoridade da Bíblia, instaura-se 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” (TSC 393).

³⁶ Wolfgang Fritz Haug expõe também a padronização do mundo dos compradores da seguinte maneira: “A propaganda transmite seu horizonte de cálculos e experiências aos seus destinatários como mercadorias, oferecendo-lhes a solução de seu problema de realização. (...) Essa é uma das muitas maneiras pelas quais a estética da mercadoria atinge as pessoas” (HAUGH, *Crítica da estética da mercadoria*, p. 105).

efetivamente realizada, mas numa cega subsunção” (DE 187-188; TM 561). Ao contrário da tragédia ática que representava a heróica resistência diante do destino mítico ameaçador, o entretenimento confirma a impossibilidade de explodir com a rotina fastidiosa, já que indivíduos intrépidos tendem a se extinguir em meio à multidão (DE 143-144):

A própria capacidade de encontrar refúgios e subterfúgios, de sobreviver à própria ruína com que o trágico é superado, é uma capacidade própria da nova geração. Eles são aptos para qualquer trabalho porque o processo de trabalho não os liga a nenhum em particular. Isso lembra o caráter tristemente amoldável do soldado que retorna de uma guerra que não lhe dizia respeito, ou do trabalhador que vive de biscates e acaba se integrando em ligas e organizações paramilitares. A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo. (DE 144)

É bem verdade que a estereotípiia não deixa de ser um elemento necessário para a organização e antecipação da experiência, prevenindo os sujeitos e as obras de arte de caírem no caos (TM 557). Mas é claro que na indústria cultural os estereótipos tornam-se qualitativamente diferentes. Afinal, ao tentarem controlar tanto a vivacidade dos eventos quanto uma produção estética que tende à particularização, eles acabam consumindo a si mesmos: “A tradução estereotipada de tudo, até mesmo o que ainda não foi pensado, no esquema da reprodutibilidade mecânica, supera em rigor e valor todo verdadeiro estilo” (DE 120). Há, portanto, em primeiro lugar, uma mudança funcional quanto aos estereótipos que, independente das justificativas,³⁷ permanecem rígidos mesmo diante do progresso da experiência subjetiva e da atividade imaginativa que lhe era presente (MM 198-199; DE 186):

A breve seqüência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-os, eis aí sua razão de ser. (DE 118-119; cf. MM 179)

Não obstante, se a cada dia que passa a vida acaba se tornando cada vez mais destituída de sentido, tanto maior será o número de pessoas que buscará apaziguar o seu desespero

³⁷ A defesa da Indústria Cultural frente às acusações sobre o uso indiscriminado desses clichês justifica-se, em primeiro lugar, pela demanda do público jovem e, em segundo lugar, porque ajuda na preparação contínua de textos e da extensa produção de material em pouco espaço de tempo — que no caso dos programas televisivos duram cerca de meia hora (TI 76; TM 557).

com o “chão firme” providenciado pela identificação superficial entre o sujeito do juízo e o predicado³⁸ (TM 557). A psicodinâmica entre o Ego e o Id, que conferia uma verdade às racionalizações, tende portanto a ser reprimida pelo próprio sujeito com o confortável e pluralista “Mas nós já sabemos sobre isso!” (TM 561; SMC 73). Assim, o *slogan* estaria ajudando as pessoas a incorporar os estereótipos como se fossem traços etnológicos, quase naturais, sem que elas nem sequer percebam as contradições e alternativas que o próprio despojamento do homem trouxe (DE 188; TM 560).

A transmutação de uma mimese originária, fluida e amorfa, para uma mimese perversa, que recusa o prazer e o perigo da relação com as formas fluidas (tal como o deleite do barro e da sujeira, ainda presente na infância) e que impõe em seu lugar um rígido ajuste social,³⁹ é manuseada pela indústria cultural de modo que ela tenha uma referência para antever como o público irá imitar seus modelos (MM 176; DE 171-172). Dessa maneira, a máquina de entretenimento transforma o consenso, que ela deseja provocar, em algo surgido naturalmente em seus consumidores. Mas ainda que manipulada, a identificação por parte do público com esses modelos (e sua posterior representação) passa a ser sentida como o próprio livramento das rédeas da realidade integrativa (SMC 82). Isso porque tais gestos trazem em si um prazer imediato, um breve contrapeso da falta de prazer no mundo das relações de troca. Se por causa de seus solavancos as pessoas já se encontram atordoadas, não é difícil entender por que, ao final das contas, elas agradecem à indústria cultural por poupá-las do esforço da individuação. Agora, o indivíduo dispensa aquele exercício penoso, mas também compensador, de conceber-se como um juiz soberano sobre a própria vida, pelo esforço grosseiro da imitação (DE 146). E através dessa crassa higiene mental, onde “a representação triunfa sobre o que é representado” (MM 123), onde as imagens tomam o lugar do espírito e da moral, é que os homens podem forjar todas as suas formas de sociabilidade e franqueza, enquanto mantêm invisível sua miséria. Afinal, eis o aspecto crítico da coisa, ninguém crê que se fala ou se move de acordo com esses modelos ou *lifestyles* (MM 125):

Nos rostos dos heróis do cinema ou das pessoas privadas, confeccionados segundo o modelo das capas de revistas, dissipa-se uma aparência na qual, de resto, ninguém mais acredita, e o amor por esses modelos de heróis nutre-se da secreta

³⁸ São exemplos disso a bela *popular girl*, o *regular guy* e o intelectual efeminado (TM 557).

³⁹ GAGNEBIN. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin, p. 92-93.

satisfação de estar afinal dispensando do esforço da individuação pelo esforço (mais penoso, é verdade) da imitação. (DE 146)

O ponto nevrálgico disso tudo é que os produtos estandardizados, pseudo-individualizados, esquematizados e estereotipados trazem algo típico e falso da indústria cultural, a saber, a já mencionada compressão para neutralizar qualquer elemento particular no âmbito de seus constructos, a ofício do conglomerado do entretenimento. Já não há quase mais conflitos a serem vistos, ao contrário, as mercadorias parecem ser o que se apresentam. A diferença entre a lógica particular da obra e do sistema social é dissimulada, no momento em que as demandas específicas do objeto com que os artistas tanto se preocupavam, ou seja, a dialética todo-partes, são substituídas em menor ou maior grau pelo estilo da produção: “A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Idéia e com essa foi liquidada” (DE 118; SMC 60). Todavia, se na *Dialética do Esclarecimento*, em conjunto com Horkheimer, Adorno tenha dado a forte impressão de que a cultura mercantilizada finalmente dominara seu material, em “Schema of Mass Culture” ele resgata nos produtos culturais um certo impulso crítico, flagrado no convívio tenso entre seus arquétipos permanentes e o tempo histórico. Mas não reduzida somente aos produtos culturais, essa mesma relação pode nos remeter também a um amplo questionamento do processo dialético que estamos perfazendo:

Cultura de massa, que não tolera conflito e nem formas óbvias de montagem, deve pagar um tributo ao tempo em cada um de seus produtos. Esse é o paradoxo da cultura de massa. Quanto mais a-histórico e pré-ordenado são seus procedimentos, quanto menos as relações temporais se tornam um problema para ela; quanto menos ela consegue transpor essas relações a uma unidade dialética dos momentos temporais, quanto mais habilmente ela emprega truques estáticos para simular um novo conteúdo temporal nas coisas que faz, assim quanto menos sobra nela oposição ao tempo para além de si e ao todo, mais ela, fatalmente, cai vítima desse tempo. Sua a-historicidade é o *tedium* que ela usa de preferência para aliviar. Ela evoca a questão se o tempo unidimensional, característico do curso cego da história, é ou não é idêntico à atemporalidade do sempre-igual, idêntico à fé. (SMC 65; cf. DE 53 et seq.)

Igualmente digno de nota é que produtos calculados, planejados, predicados segundo o reflexo da indústria cultural trazem em si uma verdade, que é justamente a denúncia do caráter fictício do indivíduo no período burguês, um paradoxo, que, em suas dinâmicas mais elementares, transmigrava entre o desenvolvimento tecnológico e um processo

retroativo de individuação: “Cada um desses progressos da individuação se fez à custa da individualidade em cujo nome tinha lugar” (DE 145; SMC 76-77).

Todavia, mesmo estando consciente das contradições nas mercadorias culturais, Adorno acreditava que somente nas instâncias da arte modernista é que seriam encontrados, ainda que fragilmente, os conflitos entre o burguês tardio e a sociedade industrial à qual ele pertence. Entretanto, ele não deixou de manifestar o medo de que os novos modos de produção cultural terminariam confiscando a autonomia que ainda se mantinha nas obras de arte (DE 145-146). Essa inquietude pode ser vista, por exemplo, numa passagem da *Teoria estética*, onde ele chama atenção para o intento da indústria cultural em substituir a representação artística da realidade, pela sua cópia literal:

A forma age como um ímã que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos no contexto da sua existência extra-estética, e só assim eles podem assenhorar-se da sua essência extra-estética. Inversamente, na práxis da indústria cultural, o respeito servil perante pormenores empíricos, a aparência sem falha da fidelidade fotográfica, alia-se apenas com tanto maior êxito à manipulação ideológica, mediante a utilização desses elementos. Na arte, é social o seu movimento imanente contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta. (TE 254)

Uma vez tratado o caráter de mercadoria dos produtos mediáticos, iremos agora evidenciar como outros significados das expressões artísticas (além do fetichismo, do nível e da particularidade da obra de arte) também são suprimidos pela fábrica de símbolos, e de que maneira o autor — sobretudo na *Dialética do Esclarecimento* — ainda se contrapõe a essas tentativas “anti-estéticas”, complementando sua retomada “*ex negativo*” dos conceitos da filosofia da arte tradicional, com a rememoração das dinâmicas econômicas liberais e com uma abordagem própria da psicanálise.

Se já falamos da neutralização do elemento particular na obra, em função de um “rigor” (DE 120), tal problemática, exposta na *Dialética do Esclarecimento*, surge para introduzir as aporias do conceito de “estilo”. Se em eras passadas existiu sobre a arte uma série de coações, tais como Palestrina ante a música, os construtores medievais ante as vidrarias e esculturas, ou os concílios ante a decisão do que seria dogma ou heresia, no presente elas foram intensificadas, na medida em que se busca uma funcionalidade do objeto, tanto para sua valorização econômica quanto para a manutenção ideológica:

O catálogo de explícito e implícito, esotérico e exotérico, do proibido e do tolerado estende-se a tal ponto que ele não apenas circunscreve a margem da 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)

O conceito de estilo, a contraparte estética da dominação social, torna-se nítido na indústria cultural, devido a um elemento coercitivo e sempre presente nas obras de arte. Só que enquanto nelas o estilo tendia para a liberdade,⁴⁰ nos meios de comunicação, ele tira do objeto o jogo entre o universal e o particular:

Eis por que o estilo da indústria cultural, que não tem mais de se pôr à prova em nenhum material refratário, é ao mesmo tempo a negação do estilo. 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 pólos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. (DE 122)

Mas mesmo tal intercâmbio só seria verdadeiro dentro e fora da esfera artística se não houvesse qualquer tipo de exercício de poder. Como no dado momento, as possibilidades para a mudança permanecem distantes, o estilo é mantido esteticamente sob a forma de promessa, reconciliando, mesmo que simbolicamente, com a verdadeira universalidade. Assim, ele se torna uma espécie de resistência que, a partir do conflito com a tradição e do não cumprimento da harmonia das obras de arte (a complicada unidade entre interior e exterior; indivíduo e sociedade; forma e conteúdo), choca de frente com a diluição silenciosa da vida: “O/ grandes artistas jamais foram aqueles que encaravam o estilo de maneira mais íntegra e mais perfeita, mas aqueles que acolheram o estilo em sua obra como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa” (DE 122; cf. DE 123). Contudo, se a proliferação de artífices autocráticos e controversos é o que a indústria cultural teme que surja, ela se resguarda ao permitir o ressurgimento *ad nauseam* de seus clichês anti-aclaradores:

⁴⁰ cf. DE 123. Ver também *Teoria estética*, p. 233: “Sem dúvida, o estilo só se deixou posteriormente transfigurar porque, não obstante os seus traços repressivos, ele não foi simplesmente cunhado a partir de fora nas obras de arte, mas lhes era em certa medida substancial. (...) O estilo impregna a obra de arte de algo semelhante ao espírito objectivo. (...) Nos períodos em que o espírito objectivo não era plenamente orientado e em que não administrava totalmente as espontaneidades de outrora, havia mesmo sorte no estilo.” (cf. DUARTE. *Cognição, crítica e utopia*, p. 38-39).

O momento subjectivo da reacção é calculado pela indústria cultural segundo o valor estatístico médio elevado a lei geral. Esta tornou-se espírito objectivo. (...) Pois a universalidade do estilo actual é imediatamente negativa, a liquidação de toda a pretensão de verdade da coisa, bem como a impostura permanente feita aos receptores através da afirmação implícita de que é por eles mesmos que lá se encontra aquilo por cujo intermédio simplesmente se lhes tira mais uma vez o dinheiro, que lhes distribui o poder económico concentrado. (TE 296; cf. MM 124-125)

A partir do conceito dialético de “tradição”, Adorno mostra que a confecção dos produtos culturais, por mais sofisticada que possa ser,⁴¹ carrega em si um contra-veneno, que é ter tornado tradicional o que parecia ultrapassado, ou seja, o trabalho manual.⁴² Mesmo que a indústria cultural tente eliminar essa forma arcaica de labor, a tradição consciente que nele existe permanece um perigo constante que se tentará sempre apagar às pressas: “A compulsão permanente a produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) serve apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular”⁴³ (DE 120). É por isso que a máquina sedutora, ao evitar o diálogo criativo e inovador com a tradição, realiza o estilo do modo “mais inflexível” (DE 123), como um prolongamento, durante os períodos de ócio, daqueles procedimentos constantemente repetidos no trabalho burocrático ou da indústria pesada. E ao evadir-se do esforço intelectual, substituindo a vivência do mundo pela reprodução “pseudo-realista” (cf. MM 124-125; TBS 202) dos grandes trustes, a indústria cultural passa a ordenar a todas as suas produções culturais “ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada do relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia” (DE 123).

Diante de tal “estilo de vida”, ou seja, dessa forma “reciclada” do estilo da arte, não é difícil entender por que Horkheimer/Adorno vão dar tanta relevância à indicação da

⁴¹ Fredric Jameson acredita que as películas que Adorno estava analisando na década de quarenta, “devem ser hoje identificados como filmes de gênero B de Hollywood” (JAMESON, *O marxismo tardio* - Adorno ou a persistência da dialética, p. 185). Só que Jameson desmerece a crítica frankfurtiana, pelo fato de ele reduzi-la a uma gama tecnicamente limitada e puída de produtos, algo que, na verdade, não ocorreu como se mostra na passagem a seguir: “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 alcançaram a sutileza dos meios de uma obra de vanguarda, graças à qual esta, ao contrário daquelas, serve à verdade” (DE 121).

⁴² CLAUSSEN. A atualidade da crítica da indústria cultural, p. 11.

⁴³ Semelhante observação foi feita em “Schema of Mass Culture”, a saber: “O controle monopolístico sobre a cultura, que proíbe tudo o que não pode ser engolido, necessariamente nos remete de volta ao que já havia sido produzido no passado e institui auto-reflexão” (SMC 56).

verdade e da falsidade do “liberalismo” na indústria cultural. Se sua verdade encontra-se na vigência de traços liberais que estão se degradando em outros setores (DE 125); seu aspecto ideológico emerge quando os *media* cultural permitem a sobrevivência anacrônica de “relações de mercado”, numa economia que, na realidade, é dominada pelas mega corporações:

A indústria cultural, o mais inflexível de todos os estilos, revela-se justamente como a meta do liberalismo, ao qual se censura a 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; cf. DE 125)

A sobrevivência “esquematizada” do dinamismo de mercado passa a servir como um mecanismo de *marketing* que se aproxima do público para sondar seus anseios, otimizando, através dos dados fornecidos pela *vox populi*, o ajuste do instável equilíbrio entre o que se oferta e o que, pelo menos aparentemente, se “demanda.”⁴⁴ Destarte, mesmo que alguns ideais esclarecedores ainda existentes detêm conteúdo especulativo na consciência contemporânea⁴⁵ e que “a demanda ainda não foi substituída pela obediência”⁴⁶ (DE 128), vemos a necessidade dos cartéis em manter abertamente a liberdade formal dessas pessoas sob um imenso *welfare state*, semelhante àquele ambiente de intimidade que as ciências gerenciais criam, para aumentar os seus gráficos de lucratividade. Isso permite, por exemplo, que os “filósofos domésticos de bom coração” intervenham clinicamente junto às pessoas para que elas não se sintam desassistidas, transformando “a miséria perpetuada socialmente em casos individuais” (DE 141).

Outro tópico importante, no capítulo em questão da *Dialética do Esclarecimento*, é a percepção, nas mercadorias culturais, de um grande número de insinuações sexuais. Em outras palavras, o que vem prevalecendo nelas é uma forma permanente e inconclusa de excitação erótica, um elemento masoquista, o qual associa a indústria cultural à

⁴⁴ DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 52.

⁴⁵ “Nada sucede hoje ao espírito objetivo que não estivesse já inscrito nele desde os tempos mais liberais ou que, pelo menos, não exigia o cumprimento de velhas promessas” (TSC 395).

⁴⁶ Em “Teoria da semicultura” Adorno manifestou mais claramente essa assertiva num tom mais esperançoso, apesar de não poder facilmente comprová-la: “É possível que inúmeros trabalhadores, pequenos empregados e outros grupos, graças à sua consciência de classe ainda viva, embora debilitada, não caiam nas malhas da semiformação” (TSC 395).

concepção freudiana da ameaça de castração:⁴⁷ “A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto de desejo, o busto no suéter e o torso nú do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo” (DE 131). Pior do que a cultura autêntica, onde a felicidade e o prazer são possíveis no aqui/agora somente como algo que ainda não existe, a indústria cultural utiliza-se de tais forças libidinais como uma nota promissória, a fim de que o conformismo e a resignação sejam estimulados ou, senão, esquecidos.⁴⁸ Nesse sentido, se o papel da sublimação estética era “apresentar a satisfação como uma promessa rompida” (sob a imagem da dificuldade do prazer sensual), salvando a negatividade da pulsão como algo a ser atingido, na indústria cultural, ao contrário, “o convidado deve se contentar à leitura do cardápio” (DE 131). E uma vez que a arte e a indústria cultural levantam a interrogação sobre a chance de felicidade, todavia a inautenticidade das ofertas da indústria cultural resume-se na ideologia de felicidade que ela mesma espalha — de que a felicidade e o prazer já vêm prontos sob a forma de entretenimento instantâneo: “O passo que leva da rua ao cinema não leva mais, em todo caso, ao sonho” (DE 130, 139; TE 342).

A proximidade com a idéia de ameaça de castração explica também por que a sociedade pós-liberal permite aos seus uma maior liberdade de opinião, tolerando que suas instituições sejam criticadas até pela indústria cultural, já que essas críticas já surgem filtradas dos fundamentos da exploração:⁴⁹ “Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa” (DE 132). Esse seria mais um, entre os muitos exemplos de como a nova forma de legitimação do *status quo* gera a impressão de que esse é o melhor dos mundos. Daí por que, mesmo com a permanência de certos valores liberais abstratos no capitalismo tardio, eles já não têm mais aquela força, que outrora tiveram em atrair e motivar as pessoas, pois se tornaram “demasiado concretos”: “Os juízos de valor são percebidos ou como publicidade ou como conversa fiada” (DE 137-138). Assim, a máquina cultural, ao explorar certas tendências conservadoras da população (causadas

⁴⁷ DUARTE. *Cognição, crítica e utopia*, p. 41.

⁴⁸ JAMESON. *O marxismo tardio - Adorno ou a persistência da dialética*, p. 195.

⁴⁹ DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 53.

pelas constantes ameaças de exclusão social), gira sem sair do lugar, encostando naquela fluidez circular da natureza (DE 126; cf. SMC 82-33):

É justamente porque o mecanismo de dominação social a vê como a antítese salutar da sociedade que a natureza se vê integrada à sociedade incurável e, assim, malbaratada. As imagens reiterando que as árvores são verdes, que o céu é azul e as nuvens derivam do vento tornam-se já critpogramas para chaminés de fábricas e postos de gasolina. Inversamente, as rodas e as peças de máquinas têm que reluzir expressivamente, degradadas que foram a suportes dessa alma das árvores e das nuvens.⁵⁰ (DE 139)

O fetichismo da mercadoria utiliza agora a revolta da natureza reprimida dentro e fora de nós como seu novo objeto de manipulação, possibilitando ao elemento natural vingar-se simultaneamente pelo sofrimento e desespero que a civilização e o pensamento lhe causaram (DE 172). E a cultura, enquanto sua suplente, facilita essa socialização, ao assumir para si a inconsciência do natural indiferenciado, ou seja, ao atribuir “a tudo um ar de semelhança” (DE 113) — uma marca que se refere à funcionalidade das mercadorias, não à sua embalagem.⁵¹ A manipulação dessa revolta por parte da indústria cultural lhe permite também liberar-se do antagonismo existente entre a natureza reprimida e cultura. É nessa identidade que se consegue a euforia coletiva com seus anúncios nos meios de comunicação, transformando a mesma revolta no fervor fascinado e imediato das massas por imagens quase prazerosas e falsamente felizes, igualando o Ego, essa peculiaridade psíquica de cada um, ao Id amorfo que, apesar de uma liberação aparente, não deixa de ser censurado⁵² (MM 54-55, 103):

Os dominadores apresentam o gozo como algo racional, como tributo à natureza não inteiramente dominada; ao mesmo tempo procuram torná-lo inócuo para o seu uso e conservá-lo como cultura superior; e, finalmente, na impossibilidade de eliminá-lo totalmente, tentam dosá-lo para os dominados. O gozo torna-se objeto de manipulação até desaparecer inteiramente nos divertimentos organizados. (DE 101)

Sob o espelho da máquina, as mercadorias passam a competir entre si para se apresentarem como de uso imediato a fim de satisfazer a nostalgia do trabalho feito a

⁵⁰ Esse ponto de vista também surge em *Eclipse da razão*, de Horkheimer, numa das passagens onde ele trata da transformação de toda cultura num lugar onde nada mais parece ser gratuito. Lá, lemos o lapidar exemplo da criança que olhou para o céu e por não se contentar com o fato de a lua não anunciar nada, perguntou ao pai: “Papai, que é que a Lua está anunciando?” (HORKHEIMER, *Eclipse da razão*, p. 105).

⁵¹ SCHWEPPENHÄUSER. Observações paradoxais, testemunhas imaginárias: reflexões sobre uma teoria contemporânea da cultura de massa, p. 50.

⁵² BENHABIB. *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*, p. 175.

mão, do contato simples com a natureza virgem, sem dominação ou disciplina.⁵³ Segundo Seyla Benhabib, se os consumidores só pagam por uma mercadoria (valor de troca) na medida em que ela tenha um uso instantâneo (valor de uso), é com a promessa de gozo das qualidades “espontâneas” das revistas semanais, dos filmes e dos programas radiofônicos que a indústria da propaganda exerce seu poder de sedução, convertendo a natureza reprimida em “submissão, esquecimento e pseudo-felicidade.”⁵⁴ (cf. MM 103; SMC 77). Isso clarifica-se no trecho a seguir:

A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob o qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável. O indivíduo deve aproveitar seu fastio universal como uma força instintiva para se abandonar ao poder coletivo de que está enfasiado. (DE 143; cf. DE 169)

Uma vez que percebemos o procedimento próprio da indústria cultural ante a sexualidade, podemos assim adentrar em outra noção clássica da filosofia da arte, que receberá também um novo significado. Esse é o caso do conceito aristotélico de “catarse”. Se na Grécia de Aristóteles, era necessário para sua realização que “o temor e a piedade” fossem despertados na platéia a partir da dramaticidade da peça,⁵⁵ em Hollywood, ela só pode ocorrer enquanto autodisciplina de seus impulsos: “A diversão realiza a purificação das paixões que Aristóteles já atribuía à tragédia e agora Mortimer Adler ao filme. Assim como ocorreu com o estilo, a indústria cultural desvenda a verdade sobre a catarse” (DE 135). Ambos os fenômenos se interligam,⁵⁶ mas como ressalta Adorno, no primeiro, temos um papel social mediado por um processo de sublimação, no outro, temos a retaliação das consciências para o seu engodo:⁵⁷

o sucedâneo, a arte, rouba à sublimação, em virtude da sua inverdade, a dignidade que todo o classicismo para ela reclamava, o qual sobreviveu mais de dois mil anos, protegido pela autoridade de Aristóteles. A doutrina da catarse imputa já, de facto, à arte o princípio que, finalmente, toma a indústria cultural sob a sua tutela e a administra. (TE 267; cf. MM 56)

⁵³ BENHABIB. *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*, p. 176.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ ARISTÓTELES. *Poética*, 1449b 27, p. 205.

⁵⁶ Em “A televisão e os padrões da cultura de massa” Adorno questiona se o conceito de “catarse” teve uma verificabilidade no período em que foi concebido. Mas mesmo que isso não tenha ocorrido, para o autor, o alto grau de realismo dos novos produtos culturais (algo que de fato não existiu na tragédia ática) conferiu a esse conceito uma nova importância teórica (TCM 556).

⁵⁷ DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 100.

Ainda nessa trilha, a menos que possamos vislumbrar a noção de sujeito na Antigüidade Clássica, ela surge na existência do “herói” da tragédia — um sujeito impotente diante do curso dos eventos, mas não por isso desatento a eles. E a força da tragédia decorria exatamente do despedaçamento na consciência desse protagonista, ocasionado pelo conflito no presente entre eventos do passado e do futuro. Adorno acredita que tal renúncia subjetiva ao puramente temporal, por transgredir a sucessão fechada de acontecimentos (que no capitalismo tardio foi amarrada pelo cálculo de probabilidades) e por revelar o seu caráter ideológico, ela ainda serve como um belo alívio ante as aflições causadas aos homens (SMC 64-65). Ou seja, por mais que a indústria cultural tente amarrar a força do elemento trágico, quanto mais recursos usa para tal empreitada, tanto mais ela se torna sua vítima em potencial: “A todos eles [o trágico/ol] concebe o consolo de que um destino humano forte e autêntico ainda é possível e de que é imprescindível representá-lo sem reservas” (DE 143).

Além da noção de sujeito, as atitudes astuciosas do herói também têm sua importância na constituição da tragédia ática, por reconciliar o indivíduo com o todo, originando o que se chamou de “ser genérico” (DE 136), um indivíduo que representa o gênero ao qual pertence.⁵⁸ Nesse sentido, a indústria cultural torna-se incapaz de realizar o trágico no sentido grego, uma vez que ela inabilita o sujeito, ao diminuir as pré-condições de seu desenvolvimento. Daí por que ele reaparece como “herói esportivo” (DE 131), um protagonista, cujas façanhas “virtuosas”, por almejarem cumprir as metas estabelecidas para o estrelato, pulverizam os últimos vestígios do ideal libertário: “O herói não faz mais sacrifícios, mas, agora, aprecia o sucesso” (SMC 66). E uma vez que a própria idéia de indivíduo se norteia a partir do desejo por esse “estilo de vida”, o novo “ser genérico” passa a espelhar-se de outra forma:⁵⁹

⁵⁸ DUARTE. Cognição, crítica e utopia, p. 43.

⁵⁹ Um livro muito interessante quanto a esse tema chama-se *De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão*, de Siegfried Kracauer. Lançado no mesmo ano da *Dialética do Esclarecimento* o livro traz grandes contribuições quanto à discussão do subjetivo reificado, marcando a sua ocorrência, sobretudo, no cinema produzido na Alemanha entre as duas guerras mundiais. Transcrevemos aqui a passagem em que Kracauer releva a institucionalização dos desejos da platéia, de modo a passar-lhes a sensação de familiaridade: “O que conta não é tanto a popularidade dos filmes estaticamente mesurada, mas a popularidade de seus temas pictóricos e narrativos. A persistente reinteração desses temas marca-os como projeções externas de desejos internos. E eles obviamente têm muito mais peso quando ocorrem tanto em filmes populares quanto em não-populares, em filmes classe B ou em superproduções” (KRACAUER. *De Caligari a Hitler - uma história psicológica do cinema alemão*, p. 20).

A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão-somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros; ele é fungível, um mero exemplar. Ele próprio, enquanto indivíduo, é o absolutamente substituível, o puro nada, e é isso mesmo que ele vem a perceber quando perde com o tempo e a semelhança. (...) Assegura-se a eles que absolutamente não precisam ser diferentes do que são e que poderiam ter mesmo o sucesso sem exigir deles aquilo de que se sabem incapazes. (DE 136)

Igualmente, a vontade de estar na tela e de fazer sucesso anestesia a audiência e substituem os caminhos ásperos e a penúria teológica de chegar ao *Hades*, por formas de premiação, tais como a loteria, o sorteio do concurso e a nota máxima no programa de calouros. A experiência de sofrimento, que os clássicos chamavam de “purificadora”, é, portanto, decantada por uma espécie de paralisia, de entorpecimento:⁶⁰ “A indústria cultural coloca a renúncia jovial no lugar da dor, que está presente na embriaguês como ascese. A lei suprema é que eles não devem a nenhum preço atingir seu alvo, e é exatamente isso que eles devem, rindo, se satisfazer” (DE 132; cf. DE 141).

Como nos livros infantis da era burguesa,⁶¹ todos aqueles personagens, que tentarem escapar ao controle da rotina, são penalizados mortalmente pelo *script* fílmico. Só que naqueles conta-se uma assustadora estória que inclui uma lição moral; nos *media*, resgata-se nos homens aquele pavor primevo diante da natureza hostil, para que eles se tornem resignados diante da barbárie:⁶² “O cinema tem um efeito retroativo: seu horror otimista traz a luz no conto-de-fadas o que sempre serviu à injustiça, e ele faz aflorar nos rostos dos vilões punidos o rosto daqueles que a sociedade integral condena e que a socialização em todos os tempos sonhou condenar” (MM 179). A mensagem subliminar mediática, portanto, exemplifica ao público a impossibilidade da transgressão do cotidiano, incumbindo-os, simultaneamente, de continuarem a viver e a divertir nessas mesmas circunstâncias. Tal propensão masoquista do público, aliada a uma tendência disciplinar da indústria cultural para o trabalho, assume uma outra perspectiva, patente inclusive no que se designou de “diversão”/“crueldade organizada” dos desenhos animados da *Disney*:⁶³

⁶⁰ DUARTE. *Cognição, crítica e utopia*, p. 43-44.

⁶¹ Adorno estaria se remetendo ao livro infantil *Struwwelpeter* (literalmente, “Pedro, o desgrenhado”), de Heinrich August Hoffman (1798-1874), o autor do hino nacional alemão (cf. ADORNO. *Minima Moralia*, p. 33).

⁶² DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 93.

⁶³ *Ibidem*, p. 52.

Os filmes de animação eram outrora expoentes da fantasia contra o racionalismo. Eles faziam justiça aos animais e coisas eletrizados por sua técnica, dando aos mutilados uma segunda vida. Hoje, apenas confirmam a vitória da razão tecnológica sobre a verdade. (...) Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem. (DE 129-130)

A substância trágica, ao ser tomada emprestada da arte e administrada para incorporar-se à diversão, deixa de ser “resistência desesperada da ameaça mítica” para reduzir-se na expectativa de punição, que nos dizeres de Adorno é a “ameaça destruidora de quem não coopera” (DE 142). Esse seria o golpe de misericórdia da já estabelecida relação entre liquidação do trágico e o processo de totalização social. Daí por que, segundo Rodrigo Duarte, a miséria, “antes de ser considerada uma consequência necessária direta do caráter exclusivista do capitalismo, é tida como uma excentricidade imperdoável”.⁶⁴ Mediante um trecho que sugere o paralelo entre o capitalismo americano e o nacional socialismo alemão, destacamos a seguinte passagem:

“Ninguém deve sentir fome e frio; quem sentir vai para o campo de concentração:” essa pilhéria da Alemanha hitlerista poderia estar a brilhar como uma máxima sobre os portais da indústria cultural. (...) No liberalismo, o pobre era tido como preguiçoso, hoje ele é automaticamente suspeito. O lugar de quem não é objeto da assistência externa de ninguém é o campo de concentração, ou pelo menos o inferno do trabalho mais humilde e dos *slums*. (DE 140-141)

Ao explicar finalmente o caráter especulativo da linguagem, Adorno/Horkheimer constata que essa também foi exonerada de sua autonomia, já que a nova cultura se assemelha cada vez mais a um reclame: “Na medida em que a pressão do sistema obrigou todo produto a utilizar a técnica da publicidade, esta invadiu o idioma, o ‘estilo’ da indústria cultural” (DE 152). Tal convergência pode ser facilmente observada na maioria das revistas ilustradas, quando nosso olhar apressado confunde a redação com os anúncios publicitários; ou no cinema, quando chegamos atrasados numa sessão e por isso não temos a certeza se o que estamos assistindo é o filme ou um *trailer* (DE 152-153).

A respeito do contágio da indústria do espetáculo pela propaganda, os co-autores acreditam que isso já era previsível, uma vez que ambas, a todo momento, frustram as pessoas das constantes promessas que fazem. Mas se na época liberal a propaganda era

⁶⁴ DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 55.

importante para orientar o consumidor em suas escolhas, numa economia ditada pelas mega corporações, ela se torna substancialmente diferente. Seus custos proposadamente altos a transformaram num instrumento de bloqueio que, à luz de seus holofotes, ajuda o quase-mercado a constranger o surgimento de novos concorrentes — um gasto que acaba retornando às contas bancárias daqueles cujos arranha-céus também lhe pertencem (DE 151-152).

Além disso, a publicidade tornou-se uma das grandes culpadas por interpor a indústria cultural na dialética do Esclarecimento. Como mostra Rodrigo Duarte, isso se torna claro na associação que os autores fazem entre a objetividade da linguagem publicitária e a funcionalização da linguagem ansiada pelo positivismo, algo que nos remete de volta àquela magia que se julgava ter sido deixada para trás.⁶⁵ Expelindo a experiência temporal e especulativa com “máscaras culturais”(SMC 82), a nova forma de bruxaria facilita, portanto, a síntese entre texto e imagem publicitária — algo que sucinta um bizarro “*script pictórico*” (SMC 82):

Pois quanto mais completamente a linguagem se absorve na comunicação, quanto mais as palavras se convertem de veículos substanciais do significado em signos destituídos de qualidade, quanto maior a pureza e a transparência com que transmitem o que se quer dizer, mais impenetráveis elas se tornam. (...) A cegueira e o mutismo dos fatos a que o positivismo reduziu o mundo estendem-se à própria linguagem, que se limita ao registro desses dados. Assim, as próprias designações se tornam impenetráveis, elas adquirem uma contundência, uma força de adesão e repulsão que as assimila a seu extremo oposto, as fórmulas de encantamento mágico. (DE 153-154; cf. SMC 80)

O encobertamento da linguagem, por letreiros e logomarcas de néon, torna palavras incompreensíveis em algo mágico e misterioso. “A cidade fantasma de ontem implica no pleno emprego de amanhã” (SMC 57), ou seja, o rompimento da ligação conciliatória entre “a experiência sedimentada e a linguagem” (DE 155) traz, portanto, às palavras uma má popularização. Até em seus mais finos desvios, elas são estandardizadas e esquematizadas, a fim de que a monstruosa maioria assuma a apologia aos estereótipos que a indústria cultural lhe apresenta. Mas a supressão do pensamento especulativo e filosófico, levado a cabo pela indústria cultural, deve ser contraposta de alguma maneira. Cabe-nos, agora, buscar elementos no próprio texto do autor, para desafiar o silêncio espiritual que tomou conta de todos.

⁶⁵ DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 60.

3.3 A escrita filosófica enquanto ensaio para a emancipação

Antes de adentrarmos na questão principal desse tópico, é preciso resgatar ainda alguns elementos trabalhados no debate geral sobre a linguagem que se faz no início da *Dialética do Esclarecimento*. Em seu prefácio, seus co-autores anunciaram que, com a transformação da opinião pública em mercadoria, e da linguagem num meio de promoção dessa mercadoria, os conceitos tradicionais da filosofia, por flertarem com “a infatigável autodestruição do Esclarecimento” (DE 11), deveriam ser vistos sob suspeita, afinal “não há mais nenhuma expressão que não tenda a concordar com as direções dominantes do pensamento, e o que a linguagem desgastada não faz espontaneamente é suprido com precisão pelos mecanismos sociais” (DE 12). Assim, se esse texto tornou-se uma congregação de segmentos fragmentários, o segundo capítulo “é ainda mais fragmentário do que os outros” (DE 16). Tal modo de escrita, surgido sob a forma dissonante e que em muito se assemelha à lógica rebelde da música dodecafônica e de algumas manifestações modernistas, implica numa recusa frankfurtiana ao pendor positivista dentro do âmbito filosófico. Sem confundir manifestações distintas do espírito, nossos autores estariam produzindo, através da multiplicação de diversas perspectivas, de múltiplos olhares, um retrato complexo dos próprios *mass media* em questionamento:⁶⁶

Aos censores, que as fábricas de filmes mantêm voluntariamente por medo de acarretar no final aumento de custos, correspondem instâncias análogas em todas as áreas. O processo a que se submete um texto literário, se não na previsão automática de seu produtor, pelo menos pelo corpo de leitores, editores, redatores e *ghost-writers* dentro e fora do escritório da editora, é muito mais minucioso que qualquer censura. Tornar inteiramente supérfluas suas funções parece ser, apesar de todas as reformas benéficas, a ambição do sistema educacional. Na crença de que ficaria excessivamente susceptível à charlatanice e à superstição, se não se restringisse à constatação de fatos e ao cálculo de probabilidades, o espírito conhecedor prepara um chão suficientemente ressecado para acolher com avidez a charlatanice e superstição. (DE 12-13)

⁶⁶ Ao que parece, Adorno pode ter ajudado a confeccionar o conceito “indústria cultural”, não somente a partir da sua própria experiência sociofilosófica com os *media* americana das décadas de trinta e quarenta, mas também a partir do seu conhecimento sobre a cultura de massa do século XIX (sobretudo, o *Gesamtkunstwerk* wagneriano), de certas tendências artísticas da era de *Weimar* (*Jungstil*, *L'art pour l'art*, por exemplo) e do seu conhecimento sobre o nazismo (HUYSSSEN, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, p. 16-43).

Dessa forma, se Adorno/Horkheimer buscam uma verdade histórica do objeto “indústria cultural”, ela, diferente de ser demonstrada ou explicitada logicamente, é “mostrada” pela fragmentação da escrita, permitindo a continuidade de possíveis desdobramentos sobre o tema. Portanto, já na *Dialética do Esclarecimento*, a escrita filosófica adquire sua importância por ser uma denúncia aberta da falsidade, da ilusão, da mistificação do momento do particular dentro da indústria cultural, uma vez que esta, em vez de resistir ao sistema integrador — de fato vimos que poderia ocorrer — surge como algo imediatamente integrado à manipulação das massas:

A dialética revela, ao contrário, toda imagem como uma forma de escrita. Ela ensina ler em seus traços a confissão de sua falsidade, confissão essa que a priva de seu poder e o transfere para a verdade. Desse modo, a linguagem torna-se mais que um simples sistema de signos. (DE 36)

De acordo com Gillian Rose, Adorno aventurou-se em utilizar os conceitos de modo não convencional, problematizando a correspondência entre pensamento e o seu objeto, uma vez que as vias convencionais de comunicação, por estarem sujeitas ao uso indiscriminado de abstrações, tornaram-se também inadequadas. Aliás, a comunicação das idéias não se distingue da inquietação por parte do filósofo do que o leitor iria provar ao defrontar-se com o objeto.⁶⁷ Mas para cogitarmos melhor onde isso desembocaria, é necessário voltarmos nossa atenção aos estudos que o autor fez quanto à situação do estilo da escrita filosófica e do ensaio na modernidade.

Em “O ensaio como forma”, escrito entre 1954 e 1958, Adorno mostra como esse estilo vem sendo desacreditado na Alemanha. Tal descrença segue o ritmo histórico do Esclarecimento oficial, que desde a época de Leibniz faz com que a liberdade do espírito seguisse morna, subdesenvolvida, subordinada a formalidades, como se essas fossem suas mais autênticas aspirações. Na forma ensaio, tal incômoda liberdade apresenta-se quando ele começa com o que quer falar e termina onde lhe é mais conveniente, para satisfazer seus objetivos particulares — um movimento muito parecido com aquele entusiasmo jovial e despropositado de querer resgatar, de modo lúdico, o impulso transformador e inacabado de outros: “Seus conceitos não se constroem a partir de algo primeiro nem se fecham em algo último” (EF 168). Isso se contrapõe à consciência classificatória, tradicionalmente reconhecida como a científica,

⁶⁷ ROSE. *Melancholy Science* - An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno, p. 12.

que desconsidera o esforço do intérprete em assumir a negatividade da fantasia subjetiva e espontânea em lugar do que se apresenta e se percebe objetivamente: “Basta deixar-se aterrorizar pela proibição de pensar além do que já se encontrava pensado para transigir com a falsa intenção que os homens e coisas nutrem de si mesmos” (EF 168).

Assim, por valorizar os elementos subjetivos os quais a ciência oficial banuiu, o ensaio acaba se aproximando da arte. Tal providência lhe permite manter a distância entre a forma e o conteúdo, algo que para o purismo positivista é indiferente. Mas, concomitantemente, o mesmo posicionamento “solto”, isto é, de constante busca pelo objeto não fixado com antecedência, faz com que a reflexão ensaística sobre os bens culturais possa ser facilmente engolfada por setores da indústria cultural. É uma vez que o ensaio inicia a partir não mais das formas culturais, mas das mercadorias, ele assume, para si, uma forma que se contenta com aquela superfluidade da qual todos gostam. A neutralização dessas formações culturais pode ser vista em biografias romanceadas, seguidas pelos roteiros de filmes bíblicos ou sobre “gênios da arte” (Rembrandt, Toulouse-Lautrec etc.), que reduzem, a serviço da audiência, o objeto cultural a um psicologismo que trata de “falar de pessoas, em vez de desvendar a coisa” (EF 170). Daí, assinala Adorno, a necessidade de diferenciar os ensaios propriamente ditos, localizando neles a sua verdade latente, mesmo no que aparece como falso, daqueles que parecem querer suprir relampejantes uma demanda do mercado: “Os maus ensaios não são menos conformistas do que as más dissertações. Mas a verdadeira responsabilidade respeita não apenas autoridades e grêmios, como também a crise de que trata” (EF 170).

Dessa maneira, o sucesso do trabalho intelectual passa a ser configurado — de acordo com o Adorno da *Minima Moralia* — como um exercício de linguagem, uma forma da *práxis* possível num momento quando a produção teórica inovadora arduamente tenta, através da representação de uma humanidade reconciliada, manter acesa as esperanças de melhora.⁶⁸ O valor atribuído à produção intelectual seria dado de modo inversamente

⁶⁸ DUARTE. *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano, p. 156. Tal postura foi assumida por Adorno até o final de sua vida, inclusive quando ele foi injustamente acusado pelos manifestantes alemães de resignar-se diante das transformações por que eles estavam clamando: “A felicidade visível aos olhos do pensador é a felicidade da humanidade. A tendência universal em direção à opressão vai contra o pensamento enquanto tal. Tal pensamento é a felicidade, até mesmo onde a infelicidade prevalece; assim se atinge a felicidade na expressão da infelicidade. Quem recusa em permitir que esse pensamento seja tomado de si não resignou” (R 175).

proporcional à proximidade daquilo que já é conhecido, na confecção tortuosa, no jogo sempre presente no texto de redigir, corrigir e concatenar: “O cisco em teu olho é a melhor lente de aumento” (MM 42). Desse modo, qualquer alteração, objeção ou formulação, seja ela grande ou insignificante, deve ser considerada para o aprimoramento da expressão textual, pertencente ao movimento salutar de buscar “ainda no inferno o ar para respirar” (MM 21).

Se textos bem elaborados transformam elementos, a princípio insignificantes, em críticas incisivas, daí por que o trabalho intelectual, enquanto *práxis*, deve preocupar-se mais com a conformidade entre o que foi escrito e o objeto, do que com sua transparência: “A falsa clareza é apenas uma outra expressão do mito” (DE 14; MM 75). Ainda assim, o olhar exótico do emigrante que torna o texto obscuro, aproximando-o da verdade, é também o responsável por afastá-lo da massa consumidora de mercadorias culturais. Esse seria o preço a ser pago num mundo onde o exercício intelectual tornou-se um dos últimos redutos para transfigurar a realidade. Foi isso que ele mesmo escreveu no aforismo “Moral e estilo” da *Minima Moralia*:

Qualquer escritor pode fazer a experiência de que quanto mais precisa, escrupulosa e adequada ao assunto for a maneira de ele se expressar, tão mais difícil de se compreender será considerado o resultado literário, ao passo que, a partir do momento em que formular de forma um tanto relaxada e irresponsável, ver-se-á gratificado com uma certa compreensão. (...) Ter em vista, na expressão, a coisa em vez da comunicação, é coisa suspeita: o que é específico, não extraído de esquemas preexistentes, aparece como uma desconsideração, um sintoma de excentricidade, quase que de confusão. A lógica atual, que tanto se vangloria de sua clareza, colocou ingenuamente tal perversão na categoria da linguagem cotidiana. (MM 88)

No texto “O ensaio como forma”, Adorno aponta também para a impossibilidade da aliança imediata entre ciência e arte — uma cisão histórica advinda daquele processo aclarador característico da civilização ocidental. Segundo ele, a unidade que provavelmente existiu entre “visão e conceito, imagem e signo”, tornou-se inviável milhares de anos depois, devido às suas nefastas potencialidades. O restabelecimento de tal unidade é assim relegado ao futuro que, por assumir um caráter utópico, de idéia reguladora, aproxima-se de um certo criticismo kantiano⁶⁹ (EF 170-171). Pois mesmo que a arte venha participando do processo da dominação da natureza, ao aproveitar-se

⁶⁹ DUARTE. *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano, p. 75.

dos desdobramentos providos pela ciência em suas técnicas, contudo, esse elo ainda não havia penalizado a sua artificiosidade em manter o hiato entre sujeito e objeto. Mas quando a arte começa a substituir o momento expressivo — que é a sua própria razão de ser — pela voracidade científica, esse deslocamento acaba trazendo-lhe conseqüências funestas: “Se a arte pretende ser ciência de um modo imediato, conformar-se ao seu padrão, então ela sanciona a entrega pré-artística à matéria. (...) Com isso, irmana-se com a reificação, contra a qual o protesto, por mais mudo e reificado que fosse ele próprio, sempre tinha sido a função daquilo que não tem função: a arte” (EF 171-172). Tal mescla espúria entre arte e ciência, além de ser um constitutivo fundamental da cultura oficial por compartimentar as áreas que a compõem (uma filosofia cujos valores sejam eternos, uma ciência hermética e organizada de modo vertical; e uma arte intuitiva, despojada de conceitos), indica também para uma renúncia a toda a verdade (EF 172).

Destarte, Adorno encontrou as fronteiras levantadas ante essa desmesurada pretensão científica em domar a vida da consciência, na obra literária de Marcel Proust, autor que, apesar de usar um certo conhecimento científico, não pode ser considerado datado ou ultrapassado. Mesmo porque a sua objetividade, em vez de ser reduzida à “comprovação de teses já firmadas através de repetidas provas”, encena, antes de tudo, “a experiência humana individual mantida por esperança e desilusão” (EF 172) — algo que não seria sequer percebido numa explicação técnica. A densidade de seus escritos, que carrega em si os experimentos de um *homme de lettres* em seu confinamento, desponta, assim, como uma defesa exemplar e solitária do espírito humano quanto ao entrave perceptivo que os procedimentos especializados lhe causam:

A ninguém, no entanto, ocorreria considerar irrelevante e rechaçar como acidentais e irracionais as informações e reflexões de um homem experiente só porque são as experiências dele e não podem ser cientificamente generalizadas. Mas o que escapa dos seus achados, por entre as malhas científicas, foge com toda a certeza à própria ciência. (EF 173; cf. MM 147)

Para o espírito formado a partir da dominação da natureza e da produção material, esse procedimento intrínseco diante dos objetos particulares seria uma maneira de rememorar o passado confortante e que persiste no presente enquanto promessa de algo para além “das enrijecidas relações de produção” (EF 173). Adorno acredita que o ensaio é a melhor forma para uma metodologia filosófica que silenciosamente

renunciou à abordagem sistêmica, de construção fechada, justamente por ter se absterido da redução dedutiva ou indutiva a algum princípio abstrato:

[O ensaio/ol] se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efêmero, não seria digno da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual ele é mais uma vez condenado, no plano do conceito. Ele retrocede espantado diante da violência do dogma: o resultado da abstração, que é o conceito invariável no tempo perante o individual a ele subordinado, caberia dignidade ontológica. (...) Mesmo as imagens da fantasia, supostamente livres do espaço e do tempo, remetem à existência individual, seja lá por qual derivação. (EF 174)

Daí o motivo de o ensaio adorniano considerar a contraposição entre verdade e história. Afinal, como aponta o autor, se a verdade tem um núcleo temporal, factível, o conteúdo histórico pode ser convertido num momento integral a essa mesma verdade. É por isso que, na contramão da ideologia, o ensaio, mesmo quando se refere à experiência individual, sabe que está se referindo a toda a história, até porque, apesar dessa experiência aparecer ao indivíduo como próxima e imediata, uma interpretação mais minuciosa irá mostrá-la “mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica” (EF 174). A profundidade que o pensamento adquire é, portanto, em consonância com o grau de penetração nos objetos, não mais no relacionamento abstrato (e tradicional) que ele estabelece entre eles e alguma outra coisa além deles (EF 175).

E é a partir da consciência de não-identidade entre sujeito e objeto que o ensaio, ao penetrar no objeto cultural em que se sedimenta a história, busca corrigir a fronteira — impingida de fora — entre mundo eterno e perecível, acessando o conteúdo de verdade dessa perspectiva: “Em liberdade, pensa globalmente o que se encontra englobado no objeto livremente escolhido” (EF 175). Contra a sociedade/imagem que quer apagar quaisquer vestígios de sua onipresença, o ensaio delata a tentativa de o homem retomar de imediato a natureza como complemento ideológico, um movimento que transforma a consciência dos homens em algo indiferente, em massa amorfa. Ele faz isso, sem contudo eliminar a natureza (imediate), revelando o seu caráter de não-identidade com as formações simbólicas (mediada): “O ensaio denuncia sem palavras a ilusão de que o pensamento possa escapar daquilo que é *thesei*, cultura, para aquilo que seria *physei*, da natureza” (EF 175).

Se o estilo ensaístico procura a expressão de uma experiência aberta do espírito, adquirindo sua precisão na relação recíproca entre os conceitos (“indústria” e “cultural”), é assim que ele se volta, em cada texto, contra o empobrecimento espiritual dos homens. Contrariando a conduta do pensamento tradicional e sistemático, que pretende “ser o poder capaz de dispor sozinho de toda a mesa” (EF 176), o ensaio designa o elemento de não-identidade na linguagem, para fugir da preocupação em estabelecer *a priori* os significados dos conceitos. Por não defini-los, ele apresenta os seus objetos de imediato, no limite da identidade da palavra consigo mesma, respeitando somente as relações lingüísticas estabelecidas.⁷⁰ Adorno ilustra esse elemento dissonante com a imagem de um denso tapete onde diversos momentos se entrelaçam, para nos lembrar de *como* se dá a descoberta das coisas que vivem por debaixo das abstrações. A interação de conceitos em cada ensaio particular é exemplificada da seguinte maneira (EF 176):

Da densidade dessa tessitura é que depende a fecundidade do pensamento. A rigor, o pensador nem pensa, mas se torna palco da experiência espiritual sem desfiá-la toda. Enquanto a ela também se acrescentam os impulsos que lhe advêm do pensamento tradicional, elimina, por sua forma, a recordação deles. Mas escolhe tal experiência espiritual como modelo, sem imitá-la simplesmente como forma refletida; ele a transmite através da sua própria organização conceitual; ele procede, por assim dizer, metodicamente sem método. (EF 177)

Ao resgatar a importância da experiência espiritual, Adorno exemplifica a posse anti-sistemática dos conceitos com a experiência de um estrangeiro que precisa aprender a falar a língua local, sem utilizar-se de elementos acadêmicos ou de dicionário. Após ver uma mesma palavra em inúmeras situações, essa pessoa acabaria tendo uma maior autonomia sobre o seu sentido do que se tivesse consultado a lista de significados do dicionário, que, em grande parte, são “demasiado estreitos em comparação com as matizes de acordo com o contexto, e demasiado vagos em comparação com as inconfundíveis nuances que esse contexto oferece em cada caso individual” (EF 177). Se esse tipo de aprendizado mantém a possibilidade de erro, abrindo mão de um certo nível de eficácia, o ensaio também utiliza dessa experiência insegura, de tentativa e erro, à qual o pensamento sistemático receia tanto quanto a morte (EF 177).

⁷⁰ Tal característica aproxima o ensaio da poesia lírica. É-nos possível fazer a comparação, uma vez que na poesia lírica também não há uma expressão de sentimento que sobressalte ao que é compreendido no instante do discurso. Encontramos um exemplo dessa simplicidade e imediatidade no poema “Em uma andança”, de Mörike, citado por Adorno em seu ensaio “Lírica e sociedade” (ADORNO, Lírica e sociedade, p. 201-203; HAHN, Autenticity and Impersonality in Adorno’s Aesthetics, p. 66).

O modelo da eficiência epistemológica, do poderio científico sobre a natureza, encontra-se exposto no *Discurso do método*, de René Descartes. Utilizando-se das características do ensaio, Adorno se contrapõe a três, das quatro regras básicas do racionalismo cartesiano, num amplo questionamento paradigmático da moderna ciência ocidental e de seu método.

A segunda regra, cuja análise das dificuldades do objeto deve ser dividida “em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-las,”⁷¹ o ensaio, ao saber que “não se pode desenvolver os momentos a partir do todo, nem o todo a partir dos momentos” (EF 178), aproxima-se tanto do *hic et nunc* do seu objeto, que o último, ao adquirir vida, acaba dissociando-se da circunstância de ser mero objeto. É portanto uma defronta ao pressuposto da teoria tradicional de que a análise dos elementos é igual à análise da estrutura elementar (do Ser), ou de que o esquema de reunião dos conceitos corresponde à ordem da realidade (EF 178).

Não obstante, a terceira regra cartesiana, pela qual devo “conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir, pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos”,⁷² é também questionada. Esse raciocínio é o que mais se contrapõe ao ensaio e à idéia de pensamento em Adorno, uma vez que ambos partem do mais complexo, obrigando, desde o início, a vislumbrar o objeto em tantos níveis distintos quantos nele existirem, sem separá-los em estágios progressivos. A saudável vaidade de desvendar primeiro o que é mais difícil, garante a não-redução da realidade antagônica e cindida a um mundo simples, lógico, que coaduna ao que já está dado (EF 179).

Quanto à quarta e última regra, a pretensão do princípio sistemático propriamente dito, de “fazer em toda parte enumerações tão completas e revisões tão gerais, que eu tivesse a certeza de nada omitir”,⁷³ Adorno mostra que ela é falha. Afinal, segundo ele, um sistema, cujo objetivo é a unidade e a clareza, estaria contrariando a integridade do objeto (cultural e/ou histórico) enquanto ele “não definisse a continuidade

⁷¹ DESCARTES. *Discurso do método*, p. 45-46.

⁷² *Ibidem*. p. 46.

⁷³ *Idem*.

simultaneamente como descontinuidade” (EF 180). E por considerar a realidade antagonística, o ensaio segue fragmentário, em solavancos, encontrando a unidade do real em suas rupturas, sem escamoteá-las. O conflito é mantido em suspenso, recusando-se a dar uma solução apressada ao que, em seus contornos, aparece como insolúvel. Nas palavras de Adorno:

O ensaio tem que conseguir que a totalidade brilhe por um momento em um traço escolhido ou encontrado, sem que se afirme que ela esteja presente. Ele corrige o que há de casual e isolado de suas intuições à medida que, no seu próprio percurso ou em seu relacionamento de mosaico com outros ensaios, elas se multiplicam, confirmam, limitam; não por uma abstração que delas tira marcos diferenciais. (EF 180)

Adorno também aponta para o aspecto “dúbio” e “verdadeiro” do mal-estar que isso causa. Quanto ao último, o fato de o ensaio não ter um desfecho, levaria, a partir dessa incapacidade, a parodiar o alcance do *a priori*. Nesse caso, a mesma culpa que o ensaio carrega de ser arbitrário pode ser devolvida às formas de pensamento que tentam apagar esse seu caráter, porque o *a priori* também não lhes é viável. Já a falsidade desse mal-estar implica que o ensaio não é tão arbitrário quanto um filosofar puramente subjetivo, “que desloca a coerção da coisa para a ordem conceitual” (EF 181). Não obstante, também é fonte desse mal-estar, o fato de o ensaio ser “mais aberto” e “mais fechado” do que apraz ao pensamento tradicional. Mais aberto, por negar a abordagem sistemática em sua própria disposição de sê-lo. Mais fechado, porque ele, em seu trabalho (e nisso ele se assemelha com a arte), dá ênfase à forma de exposição, devido ao seu reconhecimento da não-identidade entre a exposição e o objeto exposto (EF 181).

Dados tais elementos, percebemos que a escrita do ensaio torna-se o melhor modo de expressão da crítica, uma vez que ela não poupa nem mesmo aquelas teorias que lhe dão amparo. É uma vez que isso também significa avançar contra as opiniões que se mantêm às custas das teorias, o ensaio acaba caracterizando-se como crítica da ideologia. Mas quando o acusam de falta de ponto de vista e relativismo, o ensaio rebate, ao denunciar que a concepção “pronta” de verdade da filosofia tradicional é alérgica a pontos de vista. Aqui, o ensaio entra em acordo com a filosofia hegeliana do saber absoluto — seu extremo oposto — por encontrar nela o elemento dialético, que eleva os pontos de vista a partir de sua imanência, para além de si e da sua arbitrariedade: “Ele gostaria de poder curar o pensamento do seu caráter arbitrário ao

incorporá-lo reflexivamente em seu procedimento, em vez de mascará-lo em sua imediatez” (EF 182). Mas ainda não contente, Adorno vai além, afirmando que o ensaio deve ser mais dialético do que o próprio pensamento hegeliano: “A verdade da totalidade não pode ser jogada de modo imediato contra os juízos individuais, nem a verdade reduzida a juízo singular, mas a pretensão da singularidade à verdade é tomada literalmente até a evidência de sua inverdade” (EF 182).

Chegamos então à espinha dorsal do ensaio, a saber — o reconhecimento de que 1) o conceito não pode ser um dado primevo; 2) a cultura não pode ser tecida a partir da natureza, apesar de que uma análise da esfera cultural mostre o seu contágio do elemento selvagem: “Até hoje nela [cultura/ol] se perpetua a cega conexão com o natural, o mito, e exatamente sobre isso é que reflete o ensaio: o seu autêntico tema é a relação entre a natureza e a cultura” (EF 183). Cabe-nos aqui retomar a idéia central da *Dialética do Esclarecimento*, que trabalhamos no capítulo passado, enfim, de que a racionalidade do homem, mesmo depois de dominar o mundo natural e de atingir a sua realização máxima com o advento tecnológico, acaba se tornando ela própria natureza, sob as piores formas de inumanidade. Adorno encontra, portanto, no ensaio, o pensamento que garantiria reflexão necessária para o movimento esclarecedor.⁷⁴ Daí por que o ensaio “mergulha em fenômenos culturais como numa segunda natureza” (EF 183) a fim de dissipar a ilusão de que não é uma natureza que lhe é subjacente, mas a sociedade administrada (*thesei*).

Com essa desmistificação, a cultura toma consciência de si mesma como primeira natureza, ressurgindo, enquanto representação antropomórfica, contra uma certa consciência científica, cuja *promesse du bonheur* consiste no controle da natureza. A última seria contraposta com o resgate de uma verdadeira curiosidade, esse “princípio do prazer do conhecimento” (EF 184), onde o âmbito da experiência não é formalmente congelado segundo as regras instrumentais. Tal reflexão se consegue através de uma aproximação entre o ensaio e a retórica, onde o elemento expressivo não só é relevante, mas serve também como uma forma de reconhecer até que ponto o pensamento se reificou. Não reduzindo “aquilo que existia desde sempre” (EF 185), ou seja, o passado, o pensamento se remeterá no ensaio, ao impulso inovador, à contestação ante as possibilidades da verdadeira felicidade no mundo:

⁷⁴ DUARTE. *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano, p. 80.

as indecentes transições da retórica, em que associações livres, plurivocidade das palavras, abandono da síntese lógica facilitavam o trabalho do ouvinte ou do leitor, para submetê-lo, uma vez enfraquecido, à vontade do orador, fundem-se no ensaio com o conteúdo de verdade. Suas transições rechaçam a derivação direta em favor de conexões transversais entre os elementos, para as quais a lógica discursiva não tem espaço. (EF 185)

Assim o ensaio restitui à linguagem falada a astúcia da forma e da expressão subjetiva, algo que se perdeu com a lógica discursiva e, como vimos, com a indústria cultural. Ao manter as tensões entre exposição e objeto exposto, o ensaio mantém sua afinidade com as relações tensionais contidas na imagem, algo que lhe possibilita desabrochar as forças existentes no objeto: “A silenciosa docilidade do curso dos pensamentos do ensaísta obriga-o a uma intensidade maior que a do pensamento discursivo, pois o ensaio não procede, como aquele, de um modo cego e automatizado, mas a todo momento precisa refletir sobre si mesmo” (EF 186). Se sob o olhar do ensaio, os elementos passarão por uma configuração gravitacional, transformando-se num “campo de forças”, que por si só é um movimento quase que necessário às obras do espírito, poderíamos relacioná-lo não só a uma contraposição à reificação lingüística no plano da indústria cultural, mas com todo o projeto filosófico de Adorno, tão bem exposto no final da *Minima Moralia*:

A filosofia, segundo a única maneira pela qual ela ainda pode ser assumida responsabilmente em face do desespero, seria a tentativa de considerar todas as coisas tais como elas se apresentariam a partir de si mesmas do ponto de vista da redenção. O conhecimento não tem outra luz além daquela que, a partir da redenção, dirige seus raios sobre o mundo: tudo o mais exaure-se na reconstrução e permanece uma parte da técnica. Seria produzir perspectivas nas quais o mundo analogamente se desloque, se estranhe, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz messiânica. Obter tais perspectivas sem arbítrio nem violência, a partir tão-somente do contato com os objetos, é a única coisa que importa para o pensamento. É a coisa mais simples de todas, porque a situação clama irrecusavelmente por esse conhecimento, mais ainda, porque a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário. Mas é também o inteiramente impossível, porquanto pressupõe um ponto de vista afastado — ainda só um pouquinho — do círculo mágico da existência, ao passo que todo conhecimento possível não só deve ser extorquido do que existe, de modo a chegar a ser obrigatório, mas se vê por isso mesmo marcado pela mesma deformação e pela mesma indigência a que pretende subtrair. Quanto maior é a paixão com que o pensamento se fecha contra seu condicionamento por amor ao incondicionado, tanto mais inconsciente, e por isso mais fatal, é o modo pelo qual ele fica entregue ao mundo. Até mesmo sua própria impossibilidade tem que ser por ele compreendida, a bem da possibilidade. Mas, diante da exigência que a ele se coloca, a própria pergunta pela realidade ou irreabilidade da redenção é quase que indiferente. (MM 215-216)

CONCLUSÃO

Ao tratar do tema “indústria cultural”, tentamos inicialmente mostrar a importância do debate ocorrido, durante a década de trinta, entre Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. De acordo com Benjamin, de “A obra de arte”, a reprodução fotográfica e fílmica é revolucionária, porque explode a permanência e unicidade da aura artística. Ao fazê-lo, essas tecnologias culturais inovadoras estariam eliminando da arte toda a sua autoridade tradicional, permitindo que surjam, em seu lugar, novas formas de expressão e recepção estéticas. Apesar de estar consciente dos riscos de uma possível manipulação política e econômica, Benjamin ainda se manteve esperançoso de que esses novos meios de comunicação pudessem romper com uma alienação secular que se estabeleceu entre o seu público e as dinâmicas sociais. Ao contrário dele, Adorno acredita que os *media*, sobretudo a música das rádios (o *jazz* e a música erudita de fácil acesso), fortalecem, em vez de enfraquecer a aura da arte. O filósofo já havia mostrado essa suspeita em sua carta de 18 de março de 1936, quando acusou Benjamin de ter simpatizado com as novas formas de manipulação, por não ter sido mais dialético. A música gravada, acredita Adorno, apesar de parecer satisfazer as demandas latentes dos consumidores, é produzida primariamente como mercadoria. E se para ele o fetichismo da mercadoria cultural tem sua contraparte subjetiva na audição regredida dos consumidores contemporâneos, tal identificação prejudicada entre sujeito e objeto nos levou a investigar o seu histórico na *Dialética do Esclarecimento*.

Na leitura desse livro, fizemos questão de ressaltar as dinâmicas sócio-históricas de poder envolvidas no estabelecimento da sociedade ocidental, a fim de entender como a indústria cultural se insere nessa esfera unidimensional. De uma forma bem genérica, o processo se transpõe na coincidência do mais alto grau de civilização com a mais crua barbárie, estendendo-se inclusive naquelas situações que se apresentam como as mais familiares e íntimas — como foi apontado na aproximação com a *Minima Moralia*. Como vimos, a reificação já não resulta da exploração aberta do trabalho, mas é produzida sutilmente, visando a manutenção ideológica das massas por um grupo de poucos (e que, em tempos de globalização, tende a diminuir ainda mais).

Se a imbricação entre ideologia e sociedade implicava num obstáculo ainda mais eficaz para o pensamento dialético, a nova forma de engodo precisou receber um tratamento distinto, que Adorno encontrou no resgate não idealizado da crítica cultural. A explicação de como o autor aproximou métodos hermenêuticos distintos — imanente e transcendente — serviu para mostrar o nível de profundidade das análises do filósofo, algo que se perde, em grande medida, pelas acusações de elitismo esnobe que lhe são feitas. Tais críticas dogmáticas ofuscam a legítima preocupação do filósofo de que a cultura, esse frágil bastião de liberdade, caia na teia da indústria e passe a ser vendida como mais uma das embalagens na prateleira. O usufruto de velhos conceitos filosóficos surgiu-nos como um excelente viés para entendermos como a cultura e o divertimento se amalgamaram, adquirindo uma eficácia para enganar a sua platéia. Ao mesmo tempo, esses conceitos transitam para uma crítica da indústria do entretenimento, ao clamar por expressões artísticas livres como estatuto comparativo ao carácter mercadológico da cultura. Tal modo dialético de suspender as contradições dos problemas, com os quais trabalha, nos levou a discorrer sobre o ensaio, a forma de escrita favorita de Adorno e que em muito se confunde com seu modo filosófico. A confecção do texto filosófico surge, portanto, como uma forma de *práxis* solitária que, diante do enfraquecimento dos “eus”, tenta resgatar a dignidade dos homens por via do pensamento.

Retomando brevemente os itens principais dessa dissertação, tentaremos ver, agora, como as reflexões acerca de uma teoria sobre a cultura de massa se situam no momento contemporâneo. A verdade é que com as recentes transformações acontecidas, sobretudo na última década do século XX, pudemos evidenciar que alguns elementos centrais da teoria da indústria cultural acabaram se tornando anaerônicos. Em seu ensaio sobre o assunto, Gerhard Schweppenhäuser chama atenção para dois aspectos principais. O primeiro deles está no fato de a teoria frankfurtiana das décadas de trinta e quarenta ter trabalhado com o pressuposto do alto índice de emprego, algo que, como sabemos, não existe nem mesmo nos países industriais avançados. O outro elemento que o autor releva é que os pressupostos teóricos de Adorno/Horkheimer baseavam-se em estimativas que antecipavam a intensificação das tendências monopolistas do

capitalismo estatal — uma forma de permanência que foi profundamente arruinada com o advento da globalização.¹

Tendo em vista a nova situação socioeconômica que se expande nos quatro cantos do globo, torna-nos necessário adentrarmos também nas contribuições de Scott Lash sobre o tema, a fim de atualizarmos a teoria da indústria cultural. Para ele, primeiramente, o atual modelo é diferente dos anteriores porque a linha de demarcação entre conteúdo e tecnologia, ou seja, entre superestrutura ideológica e a infra-estrutura material, acabou-se devido à convergência entre informática, telecomunicação e entretenimento. Mesmo assim, em sua opinião, a “indústria cultural global” ainda permanece presa ao feitiço básico do modelo clássico, que é a vocação ao monopólio. Como ele bem lembrou, são os oligopólios que levam ao amplo consumo de uma determinada tecnologia, seja a assinatura de transmissões esportivas exclusivas, a utilização mediante pagamento de *softwares* difundidos no plano transnacional e o monopólio de publicações científicas.² Tal propensão está amparada pelo aprimoramento de um poderoso elemento de concentração de poder — os direitos autorais — que, na era de Adorno, eram temporariamente restritos a um livro, disco ou filme, e que hoje valem, nos dizeres de Lash, “para um sistema operacional, o conteúdo de TV paga ou Internet, uma revista, uma provedora de Internet, cuja utilização estende-se por um intervalo de dez, vinte anos ou pela vida toda.”³

Também diferente da década de quarenta, a indústria do espetáculo de agora se tornou tão compacta que não só adquiriu uma independência quanto à indústria pesada mencionada na *Dialética do Esclarecimento*, mas acabou tornando-se um dos mais promissores ramos do capitalismo global — algo que se comprova com o interesse das empresas do setor eletrônico (tais como a Sony, Matsuhita e Toshiba) em associar-se com empresas de entretenimento. Todavia, no tratamento da produção cultural, Lash se afasta dos frankfurtianos ao afirmar que ela já não se dá mais na representação para o público de um conteúdo como na indústria cultural clássica, mas de uma interatividade (ou *interface*) entre usuários e tecnologia: “Vemo-nos, perante a cultura, não mais como

¹ SCHWEPPENHÄUSER. Observações paradoxais, testemunhas imaginárias: reflexões sobre uma teoria contemporânea da cultura de massa, p. 48; cf. p. 53.

² LASH. Quando tudo se torna um. Vivemos numa época da indústria cultural global. Aí também há chances, p. 1-3.

³ Ibidem, p. 3.

público, como leitores, espectadores ou ouvintes, mas, sim, como realizadores, usuários.”⁴ Deve-se notar que por detrás do argumento “progressista” de que a arte e a publicidade poderiam entrar em acordo por via da informática, ainda nos é possível evidenciar que, cada vez mais, a tecnologia deixa menos espaço para a expressão cultural. Isso porque os mesmos meios interativos estão sendo cada vez mais utilizados pela indústria convencional. Hoje não só se gasta bem mais em *design* de produtos, como também, devido ao emprego de computação gráfica nos meios de controle industrial, os meios imagéticos (antes exclusivos dos *media*) acabaram se tornando peças da linha de montagem.⁵

Já em relação ao comércio cultural propriamente dito, destaca-se uma nova gama de produtos tais como as estrelas do esporte ou as marcas das fábricas (*Nike, Coca-Cola*), que, por vezes, tomam o lugar da própria qualidade do produto, tal como a já exposta relação entre fetichismo da mercadoria e o caráter de prestígio que adquire seu consumo. Como bem lembra Scott Lash, tal relação de afeto e de dependência do público para com o “valor de marca”, um valor longamente construído a partir da exclusão dos demais, pode ser vista em sua forma drástica — e ainda assim corriqueira — naqueles casos de roubo e até morte dos que portam esses símbolos.⁶ Tal situação representaria, portanto, a vitória do fetiche ao que ainda resta de humanidade.

Um tema que também não se tornou anacrônico, e que foi trabalhado por Adorno e Horkheimer, é a apropriação da cultura popular para fins comerciais, que em tempos da “indústria cultural global” é explicitado pela difusão de produtos culturais chamados de “étnicos”. A essa busca por culturas antes desvalidas, pode-se ligar o fato de que com o surgimento de inúmeros canais de televisão a cabo e de transmissões cada vez mais velozes pela Internet gerou-se uma enorme carência de conteúdo por parte desses *media*. Mas se a comercialização de registros da diversidade cultural (como também da arte de vanguarda) pode representar a sobrevivência de outros modelos de cultura dentro da indústria cultural global, ainda assim esta questão está em aberto, à medida que ao

⁴ LASH. Quando tudo se torna um. Vivemos numa época da indústria cultural global. Aí também há chances. p. 4.

⁵ DUARTE. A indústria cultural global e sua crítica, p. 261.

⁶ LASH. Op. cit. p. 4-5.

lado da ampla difusão de bens mais elaborados corre sempre, em menor ou maior grau, a possibilidade de sua banalização.⁷

Para finalizar, temos que lembrar que Adorno, em seus escritos sobre a indústria cultural, já mostrava que as inovações tecnológicas aplicadas por ela estavam tendendo para uma reprodutibilidade cada vez mais perfeita do som e da imagem — que levaria “o espectador de cinema” a perceber “a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver” (DE 118). Presentemente, a possibilidade de criar realidades paralelas (ou virtuais) torna-se cada vez mais próxima. O primeiro desses modos é o da já conhecida *realidade virtual*, um domínio eletronicamente simulado, onde os cinco sentidos são substituídos pelas representações oníricas e letárgicas do *cyberspace*, tal como vem sendo explorado nos mais recentes filmes de ficção científica.⁸

A segunda maneira de confluência entre o mundo onírico apresentado pela indústria cultural e a realidade propriamente dita está acontecendo ainda que em pequena escala, num experimento urbanístico da *Disney* intitulado de *Celebration*. Criado nos meados da década de noventa, trata-se de um povoado que cobre uma área de 4.900 acres e se encontra localizado a cerca de 13 quilômetros ao sul da *Walt Disney World* em Orlando, Florida. Diferentemente dos espaços urbanos reais, *Celebration* busca mesclar, em sua arquitetura, uma encenação nostálgica de comunidade do início do século XX, com os mais avançados sistemas cibernéticos de comunicação, propiciando a todos os seus moradores um ambiente que em larga escala se assemelha a parques temáticos. Andy Wood expõe a situação específica em que se encontra *Celebration*, que a nosso ver se difere daqueles condomínios fechados já conhecidos em nossa sociedade, por se tratar de um empreendimento minuciosamente coordenado por um dos maiores conglomerados de entretenimento do planeta:

Celebration representa um sonho não preenchido de Walt Disney, a quem procurou atrelar o poder de seus “imaginheiros” [imaginers] ao estilo de uma cidade futurista na qual crime, poluição e conflito seriam substituídos pela comunidade, limpeza e uniformidade. (...) Essa comunidade de 350 milhões de dólares demanda uma atenção acadêmica em virtude de sua singular resposta pós-

⁷ DUARTE. A celebração da virtualidade real, p. 261-262.

⁸ Para uma leitura adorniana do filme *Matrix*, ver o texto de Verlaine Freitas “Matrix: a administração da catarse na cultura de massa a partir de Adorno” (FREITAS. *Matrix: a administração da catarse na cultura de massa a partir de Adorno*, p. 274-280). Um outro texto interessante sobre o tema ver TURCKE. Pré- prazer, virtualidade e desapropriação: a indústria cultural hoje, p. 55-79.

moderna para crises modernas. Numa era de corte de gastos nas corporações, incerteza econômica e ameaça de violência, milhões de americanos se encontram apanhados ao largo das interseções das diversas rupturas sociais — buscando por um tempo e um espaço mais simples. Para aqueles que podem pagar, *Celebration* promete promulgar memórias que a maioria dos americanos nunca experienciaram, mas que desejam desesperadamente. Todavia, *Celebration* pode ser vista como uma mescla mercantilizada de passado e futuro, cujo significado é descoberto na ruptura, mais do que na presença. As contradições entre essas visões fornecem um vasto campo de estudos, no qual a mercantilização dos lugares deve ser interrogada.⁹

Levando em consideração os aspectos mencionados, é interessante notarmos que a novidade do assunto esconde a reinvenção de uma tendência sempre existente na indústria cultural, a saber, a conquista da percepção natural, de modo a utilizá-la para a aquisição de algum novo produto ou para certificação de que não há nada para além do mundo em que vivemos. Dessa forma, contra seus críticos, a teoria de Adorno, sobre a indústria cultural, ainda permanece aberta aos novos prospectos dos meios de comunicação. Se sua visão dialética de história o ajudou nas décadas de trinta, quarenta e cinquenta a determinar a realidade e os principais traços da indústria cultural, a permanência do objeto, no presente, faz com que a sua crítica reclame por continuidade. Destarte, mesmo que a indústria cultural se diferencie de sua concepção original devido ao aperfeiçoamento dos meios tecnológicos, manter a percepção dessas nuances nos garante, enquanto críticos, a experiência da diversidade e da novidade. Afinal, somente através do exercício dessa experiência é possível aos homens nutrir a esperança de que o novo e o desconhecido passem a fazer parte de uma sociedade que, de longa data, teima permanecer resignada mesmo diante das escolhas e responsabilidades que ela própria está continuamente a criar.

⁹ WOOD. Spaghetti Dinners and Fireflies in a Jar: Commodified Nostalgia in Disney's Celebration.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. Lírica e sociedade. In: *Textos escolhidos*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 193-208. (Os Pensadores, 48).
- _____. Fetichismo na música e a regressão da audição. Trad. Luís João Baraúna. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 165-191. (Os Pensadores, 48).
- _____. Mensagens numa garrafa. Trad. Vera Ribeiro. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 39-50.
- _____. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- _____. *Minima Moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *Notas de literatura*. Trad. Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruscheb. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda. In: _____. *Gesammelte Schriften 8 - Sociologische Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
- _____. Opinion, locura, sociedad. In: *Intervenciones - nueve modelos de crítica*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969. p. 137-160.
- _____. Los tabus sexuales y el derecho hoy. In: *Intervenciones - nueve modelos de crítica*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969. p. 91-115.
- _____. Idéias para a sociologia da música. Trad. Roberto Schwarz. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 259-268. (Os Pensadores, 48).
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Modesto Carone. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 269-273. (Os Pensadores, 48).
- _____. Sociology and Psychology I. *New Left Review*, London, n. 46, p. 67-80, 1967.
- _____. *The Stars Down to Earth*. London: Routledge, 1994.

- _____. *Correspondência* (1928-1940). Trad. Jacobo Muñoz Veiga e Vicente Gómez Ibáñez. Madri: Editorial Trotta, 1998.
- _____. Schema of Mass Culture. In: BERNSTEIN, J. M. (Ed.). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 1991. p. 53-84.
- _____. Culture and Administration. In: BERNSTEIN, J. M. (Ed.). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 1991. p. 93-113.
- _____. Resignation. In: BERNSTEIN, J. M. (Ed.). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 1991. p. 171-175.
- _____. La television como ideologia. In: *Intervenciones - nueve modelos de crítica*. Caracas: Monte Avila Editores, [s.d.]. p. 75-89.
- _____. A televisão e os padrões da cultura de massa. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David (Org.). *Cultura de massa*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 546-562.
- _____. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Ed.). *Comunicação e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 346-354.
- _____. Society. In: BRONNER, Stephen Eric; KELLNER, Douglas M. (Ed.). *Critical Theory and Society - A Reader*. Trad. F. R. Jameson. New York: Routledge, 1989. p. 267-275.
- _____. A indústria cultural. Trad. Amélia Cohn. In: COHN (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1995. p. 92-99. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. Sobre a lógica das ciências sociais. Trad. Aldo Onesti. In: COHN (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1995. p. 46-61. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. Capitalismo tardio ou sociedade industrial? Trad. Flávio R. Kothe. In: COHN (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1995. p. 62-75. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. O ensaio como forma. Trad. Flávio R. Kothe. In: COHN (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1995. p. 167-187. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. Caracterização de Walter Benjamin. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wener e José M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 223-237.
- _____. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wener e José M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

- _____. Spengler após o declínio. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wener e José M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 43-67.
- _____. Moda intemporal - sobre o jazz. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wener e José M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 117-130.
- _____. A consciência da sociologia do conhecimento. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wener e José M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 27-42.
- _____. Teoria da semicultura. Trad. Newton Ramos-de-Oliveira. In: *Educação e sociedade*. Campinas: Papyrus, 1996. ano XVII, n. 56, dezembro. p. 388-412.
- _____. Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 209-257. (Os Pensadores, 48).
- _____. *Filosofia da nova música*. 2. ed. Trad. Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2. ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.
- _____. *Temas básicos de sociologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ADORNO, T. W.; SIMPSON, G. Sobre a música popular. Trad. Flávio R. Kothe. In: COHN (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1995. p. 115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: _____. *Aristóteles*. Vol. II. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).
- BACON, Francis. *The Advanced of Learning*. New York: Everyman's Library, 1962.
- BAUGH, Bruce. Left-wing Elitism: Adorno on Popular Culture. *Philosophy and Literature*, v. 14, n. 1, p. 65-78, abril de 1990.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- _____. Teses sobre a filosofia da história. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 157-170.
- _____. O narrador. In: *Textos escolhidos*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 57-74. (Os Pensadores, 48).

- BENHABIB, Seyla. *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*. New York: Columbia University Press, 1986.
- BERMAN, Russell A. *Modern Culture and Critical Theory - Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989.
- BERNSTEIN, J. M. Introduction. In: *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 1991. p. 1-25.
- BICALHO, Francisco. Theodor Adorno: ideologia e linguagem - os limites da reflexão no mundo administrado. *Kritérion*, v. XXX, n. 79/80, p. 1-65, julho de 1987 a junho de 1988.
- BÍBLIA sagrada. A. T. *Gênesis*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BRANTLINGER, Patrick. *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*. Ithaca. N.Y., and London: Cornell University Press, 1983.
- BUCK-MORS, Susan. *The Origins of Negative Dialectics*. New York: The Free Press, 1979.
- CLAUSSEN, Detlev. A atualidade da crítica da indústria cultural. Trad. Antônio Álvaro Zuin. "Fortzusetzen: Die Aktualität der Kulturindustriekritik Adornos". In: HAGER, F.; PFÜTZE, H. (Hrsg.). *Das unerhört Moderne/Berliner Adorno-Tagung*. Lüneburg: zu Klampen, 1990.
- COHN, Gabriel. Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade. In: *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1994. p. 7-30. (Coleção Sociologia).
- COOK, Deborah. *The Culture Industry Revisited*. London: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 2. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DESCARTES, René. Discurso do método. In: *Textos escolhidos*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores, 15).
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- _____. A celebração da virtualidade real. *Revista da Fundação João Pinheiro*, n. 0, p. 99-107, fevereiro de 2002.
- _____. *Mimesis e racionalidade - a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

____. Seis nomes um só Adorno. In: NOVAES, Adauto (Ed.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, [s.d.], p. 433-459.

____. Cognição, crítica e utopia. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Ed.). *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Editora Opera Prima, 1999. p. 25-53.

____. A indústria cultural global e sua crítica. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Ed.). *Kátharsis - reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: Editora Arte, 2002. p. 261.

____. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte, 2001. Inédito.

____; FIGUEIREDO, Virgínia (Ed.). *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Editora Opera Prima, 1999.

____. *Kátharsis - reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: Editora Arte, 2002.

ELIADE, Micea. *Mito e realidade*. 5. ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

FREITAS, Verlaine. Matrix: a administração da catarse na cultura de massa a partir de Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Ed.). *Kátharsis - reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: Editora Arte, 2002. p. 274-280.

FREUD, Sigmund. *Mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

____. *Futuro de uma ilusão*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

____. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997. p. 92-93.

____. Do conceito de razão em Adorno. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997. p. 107-122.

GARCIA, Douglas A. J. *Depois de Auschwitz: a questão do anti-semitismo em Theodor Adorno*. 1998. 167 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GEYER, C. F. *Teoria crítica: Max Horkheimer y Theodor W. Adorno*. Trad. Carlos de Santiago. Barcelona: Editorial Alfa, 1985.

- GOETHE, J. W. V. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- HAHN, Susan. Autenticity and Impessoality in Adorno's Aesthetics. *Telos*, n. 177, p. 60-78, outono de 1999.
- HANSEN, Mirian. Of Mice and Ducks - Benjamin and Adorno on Disney. *South Atlantic Quarterly*, v. 92, n. 1, p. 27-61, 1993 winter.
- HAUG, W. Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- HELD, David. *Introduction to Critical Theory - Horkheimer to Habermas*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Parte I. 3. ed. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HONNETH, Axel. *Critique of Power: Reflexive Stages in a Critical Social Theory*. Trad. Kenneth Baynes. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil S/A, 1976.
- _____. Art and mass culture. In: *Critical Theory - Selected Essays*. New York: The Seabury Press, 1972.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Ill., and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- JAY, Martin. *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institut of Social Research, 1923-50*. Berkley: University of California Press, 1996.
- _____. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio - Adorno ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1977.
- KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é Esclarecimento? In: *Textos seletos*. Edição bilíngüe, trad. Raimundo Vier e Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

— *Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Edição bilíngüe, trad. Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. (Coleção Elogio da Filosofia).

KOTHE, Flávio. *Adorno e Benjamin: confrontos*. São Paulo: Ática, 1990.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler - uma história psicológica do cinema alemão*. Trad. Tereza Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

—. The Mass Ornament. In: BRONNER, Stephen Eric; KELLNER, Douglas M. (Ed.). *Critical Theory and Society - A Reader*. Trad. Barbara Correll and Jack Zipes. New York: Routledge, 1989. p. 145-154.

LASH, Scott. Quando tudo se torna um. Vivemos numa época da indústria cultural global. Aí também há chances. Trad. Verlaine Freitas "Wenn alles eins wird. Wir leben im Zeitalter der globalen Kulturindustrie. Darin liegen auch Chancen. *Die Zeit*, Feuilleton, p. 41-42, 05 de março de 1998.

LEIBNIZ, G. W. F. Princípios de filosofia ou monadologia. In: *Obras escolhidas*. Trad. e notas Antônio Borges Coelho. Lisboa: Livros Horizonte, [s.d.].

MAAR, Wolfgang. À guisa de Introdução: Adorno e a Experiência Formativa. In: ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Volume I. Trad. Reginaldo Sant'anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, [s.d.].

—. Cultura afirmativa. Trad. Carlos Grifo. In: *Cultura e sociedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1970. p. 47-115.

MATTELARD, Armand. *Comunicação mundo - história das idéias e das estratégias*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1999.

MAUSS, M.; HUBERT, H. Esboço de uma teoria geral da magia. In: *Sociologia e antropologia*. Vol. I. Trad. Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU e EDUSP, 1974.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. 5. ed. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada - tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. 277 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.