

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EDUCAÇÃO BRASILEIRA

**A PROPOSTA ADORNIANA DE EDUCAÇÃO: UMA ALTERNATIVA À CRISE DA
INDÚSTRIA CULTURAL**

DALMO CAVALCANTE DE MOURA

MACEIÓ, 2017.

DALMO CAVALCANTE DE MOURA

**A PROPOSTA ADORNIANA DE EDUCAÇÃO: UMA ALTERNATIVA À CRISE DA
INDÚSTRIA CULTURAL**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação/Mestrado em Educação Brasileira da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em educação.

Orientador (a): Prof. Dr. Anderson Alencar de Menezes

MACEIÓ, 2017.

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecária Responsável: Janaina Xisto de Barros Lima

M929p Moura, Dalmo Cavalcante de.
A proposta adorniana de educação : uma alternativa à crise da indústria cultural / Dalmo Cavalcante de Moura. – 2017.
185 f.

Orientador: Anderson Alencar de Menezes.
Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Alagoas
Centro de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Maceió, 2017.

Bibliografia: f. 182-185.

1. Adorno, Theodor W. , 1903-1969. 2. Educação - Filosofia. 3. Indústria cultural. 4. Escola de Frankfurt. I. Título.

CDU: 37.01

Universidade Federal de Alagoas

Centro de Educação

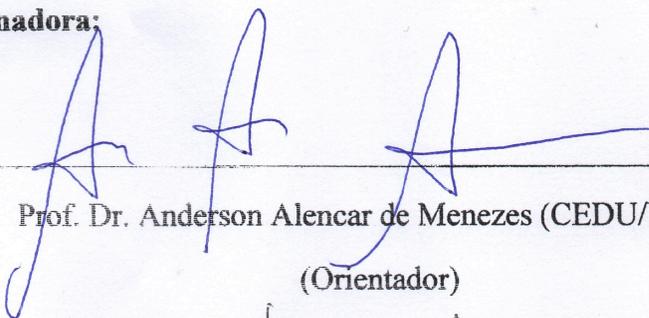
Programa de Pós-Graduação

A PROPOSTA ADORNIANA DE EDUCAÇÃO: UMA ALTERNATIVA À CRISE
DA INDÚSTRIA CULTURAL

DALMO CAVALCANTE DE MOURA

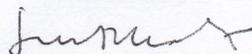
Dissertação submetida ao corpo docente do programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Alagoas no dia 30 de maio de 2017.

Banca Examinadora:



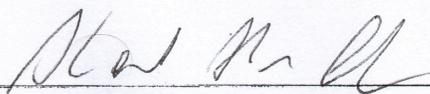
Prof. Dr. Anderson Alencar de Menezes (CEDU/UFAL)

(Orientador)



Prof. Dr. Junot Cornélio Matos. (CEDU/UFAL)

(Examinador Interno)



Prof. Dr. Karl Heinz Efken. (UNICAP)

(Examinador Externo)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família:

In memória, José Eraldo de Moura (pai)

Pelos primeiros contatos com os livros;

Maria de Lourdes Cavalcante de Moura (mãe)

Pela dedicação, cuidado de sempre e incentivo aos estudos;

Aos irmãos: Valquíria Maria Cavalcante de Moura (irmã)

Pelo exemplo de estudo e apoio;

Ruth Cavalcante de Moura (irmã)

Pelo apoio e sempre solícita;

Djalma Edson de Moura Sobrinho (irmão)

Pela amizade, alegria e ajuda;

Rogério Cavalcante de Moura (irmão)

Pelo exemplo de estudo e incentivo.

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela oportunidade de estar junto a todas as pessoas que de alguma forma, me auxiliaram no crescimento do conhecimento.

À minha família, pai, mãe, irmãs e irmãos; pelo exemplo de esforço e dedicação nos estudos dos demais membros dessa família.

Aos professores/as do CEDU (Centro de Educação/UFAL) que se esforçam por desenvolver uma educação humanizadora no mundo desumanizador.

Aos professores da banca examinadora, Prof. Dr. Anderson Alencar de Menezes; Prof. Dr. Junot Cornélio Matos; Prof. Dr. Karl Heinz Efken, pela paciência da leitura e avaliações desde a qualificação. Pelo tratamento humanizado que recebi desses professores na aquisição do conhecimento.

Ao professor Walter Matias desde a graduação em Filosofia.

À professora Edna Bertoldo pelos primeiros contatos com o grupo de estudo.

Ao professor Francisco Pereira de Sousa.

A professora e colega no mestrado Elizabete Amorim.

Aos amigos, e em especial ao amigo e colega de trabalho José Bezerra da Silva pelo incentivo e motivação desde a seleção do mestrado e ao longo do processo.

Aos colegas de minha turma de mestrado que juntos tivemos um longo aprendizado.

Aos colegas de trabalho da Facesta (Faculdade São Tomás de Aquino) em Palmeira dos Índios- Alagoas: José Bezerra da Silva, Soraya Dayanna Guimarães Santos, França, Sayonara, Roseli, Lucas Omena Gusmão, Jadson, Rosineia.

Ao Padre Antônio Melo de Almeida.

Aos amigos de grupo de pesquisa: José Aparecido de O. Lima, Virgílio, Ayza Ramalho.

As escolas nas pessoas de José Plácido Domingos e Anderson Lima.

À: Maria Anunciada Medeiros de Paula (Paula) e Ana Paula.

Às funcionárias da Pós-Graduação do CEDU: Karine Viviane de Araujo Pimentel e Eliziane de Lima Silva.

Em especial ao meu orientador: Professor Dr. Anderson Alencar de Menezes pela paciência e gentileza de sempre em toda a caminhada do mestrado, diante de minhas limitações. Pela calma com que me conduziu ao conhecimento da Escola de Frankfurt, pela motivação para enfrentar a relação da Teoria Crítica e Educação.

RESUMO

O presente trabalho tem como preocupação desenvolver uma crítica a Indústria Cultural e possibilitar uma discussão da relação dela com a educação, dentro da proposta da Escola de Frankfurt, especialmente Theodor W. Adorno (1903-1969). A Indústria Cultural promove uma concepção de mundo que não favorece a experiência, mas, determina aos indivíduos estímulos condicionados pelos seus produtos padronizados, estabelecendo assim, uma semiformação (Halbbildung) que não amplia a experiência. A educação acontece também no espaço informal, por isso, é preciso refletir sobre a contribuição de uma formação cultural (Bildung) que possibilite o pensamento reflexivo. Portanto, temos como proposta fazer uma análise da relação da estética, Indústria Cultural e educação para a formação de sujeitos emancipados e que possam refletir sobre a sua própria cultura, pois, nos propomos a repensar a educação como Educação Crítica, ou seja, espaço de resistência e contradição como pensa a Escola de Frankfurt frente à sociedade administrada.

PALAVRAS-CHAVE: Indústria Cultural. Educação. Semiformação. Escola de Frankfurt.

ABSTRACT

The present work has as a concern to develop a critique of the Cultural Industry and to allow a discussion of its relationship with education, within the proposal of the Frankfurt School, especially Theodor W. Adorno (1903-1969). The Cultural Industry promotes a conception of the world that does not favor the experience, but, it determines to the individuals stimuli conditioned by its standard products, thus establishing, a semiformation (Halbbildung) that does not extend the experience. Education also happens in the informal space, so it is necessary to reflect on the contribution of a cultural formation (Bildung) that enables reflective thinking. Therefore, we have as a proposal to analyze the relationship between aesthetics, Cultural Industry and education for the formation of emancipated subjects and that can reflect on their own culture, therefore, we propose to rethink education as Critical Education, that is, space of Resistance and contradiction as the Frankfurt School thinks about the administered society.

KEY WORDS: Cultural Industry. Education. Semiformation. Frankfurt School.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A EMERGÊNCIA DA ESCOLA DE FRANKFURT: A RESTAURAÇÃO DA MÍMESIS.....	15
1.1 O conceito de <i>Aufklärung</i> na obra: Dialética do Esclarecimento	15
1.2 O O Mito: Ulisses como exemplo de <i>Aufklärung</i>	18
1.3 A resturação da <i>Mimesis</i>	32
1.4 A representação Mimética	44
1.5 Walter Benjamin: e o declínio da narrativa e da <i>Mimesis</i>	50
1.6 A crítica de Habermas à concepção de <i>Mimesis</i> de Adorno	54
2 A TEORIA ESTÉTICA DE ADORNO	59
2.1 Adorno e as contradições com a estética de Kant	69
2.2 A crítica de Adorno e Eagleton à estética Kantiana	71
2.3 A obra de arte e a técnica para Adorno	99
2.4 O Belo Natural E O Belo Artístico	99
3 ADORNO E A INDÚSTRIA CULTURAL: CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMAÇÃO DE UMA EDUCAÇÃO CRÍTICA	107
3.1 O ensino de Filosofia: da legislação a aprendizagem	107
3.2 A Indústria Cultural e a Educação Crítica: A <i>Bildung</i> (Formação Cultural) e a <i>Hallbildung</i> (Semiformação)	141
3.3 A crítica de Habermas e Rouanet à Dialética do Esclarecimento	156
4 CONCLUSÃO	169
REFERÊNCIAS	173

INTRODUÇÃO:

A origem da Escola de Frankfurt remete a formação inicial de um instituto de pesquisa com o nome de Instituto de Pesquisa Social, que teve sua formação pela iniciativa do economista e cientista social Felix Weil (1898-1975) e que teve o apoio de Friedrich Pollock (1894-1970) e Max Horkheimer (1895-1973). Felix Weil era filho de Hermann Weil, judeu alemão que imigrou para Argentina e enriqueceu com a exportação de grãos. Felix Weil organizou um evento em 1922 numa pequena cidade de Ilmenau na província de Turíngia, tal evento tinha o nome de “Primeira Semana Marxista de Trabalho”. Nessa semana de trabalho alguns expoentes do marxismo da época se apresentaram, entre eles: Georg Lukács e Karl Korsch. Nesse evento Korsch concebia uma democracia radical da socialização e Lukács defendia a esperança do proletariado numa forma atuante de consciência de classe.

O evento teve muito sucesso e foi bastante produtivo, foi quando ao final Felix Weil propôs uma inovação naquele tempo, que era através da herança da morte de sua mãe, herdou um milhão em peso de ouro, fundar um instituto que tinha por objetivo fazer pesquisas social, econômica e política dos assuntos do mundo contemporâneo, sem dogmatismo e como fundamento teórico o marxismo.

Refletindo sobre onde seria sediado tal instituto, surgiu à escolha da Universidade de Frankfurt, mas, propôs uma mudança que o nome não trouxesse qualquer relação com o marxismo, tendo em vista as mudanças, debates políticos na época na Alemanha.

Assim, surgiu em junho de 1924 o Instituto para a Pesquisa Social (IPS), foi o primeiro instituto de inspiração marxista a fazer parte do meio acadêmico. Segundo Wiggershaus (2006, p. 61):

Inicialmente, colocou meios impressionantes à disposição do trabalho de pesquisa. Havia uma biblioteca especializada que continha, em 1928, aproximadamente 37.000 volumes, 340 revistas e 37 jornais da Alemanha e do exterior. Havia uma sala de leitura, que no mesmo ano, foi utilizada por mais de 5.000 pessoas.

Com relação à formação da direção aconteceram alguns problemas, Kurt Gerlach (1886-1922) primeiro diretor morreu logo ao assumir a direção em 1922 de diabete, passando

para Karl Grünberg (1861-1940) que também foi afastado por motivo de saúde. Foi nomeado diretor Friedrich Pollock e que depois passou para Max Horkheimer em 1932. No meio acadêmico Horkheimer era pouco conhecido, era filósofo, estudioso do pensamento idealismo alemão e marxismo ortodoxo e também tinha influencia da psicanálise. Em junho de 1930 Horkheimer foi nomeado diretor e em 24 de janeiro 1931 fez seu discurso em que abordava os temas do: Idealismo alemão, a necessidade da filosofia na sociedade, a razão e a necessidade de criação de um grupo de trabalho interdisciplinar. Assim, a Teoria Crítica começou com uma variedade de nomes, na economia: Friedrich Pollock, Henryk Grossmann (1881-1950); Arkadij Gurland (1904-1979); no direito Franz Neumann (1900-1950); Otto Kirchheimer (1905-1965), na crítica da cultura, Theodor W. Adorno (1903-1969); Leo Löwenthal (1900-1993); Walter Benjamin (1892-1940); Herbert Marcuse (1898-1978), entre outros.

A expressão escola traz um sentido discutível da Escola de Frankfurt, dentre esses vários intelectuais não existia uma opinião e diagnóstico iguais, até mesmo com relação à interpretação da base teórica inicial que era o marxismo. Essa denominação de Escola de Frankfurt surgirá em 1950, quando, o instituto retorna para a Alemanha depois da Segunda Guerra Mundial (1933-1945). Essa denominação então vai servir para fortalecer a teoria crítica no debate sobre o nazismo, uma crítica ao Estado-de-Bem Estar Social e a Indústria Cultural. Esses temas serão estudados com métodos quantitativos voltado para a pesquisa social, algo inovador para época. Assim, Escola de Frankfurt se refere a uma forma peculiar de abordagem científica que se propõe a fazer uma intervenção de alcance científico, mais também, político. Essa forma peculiar, particular maneira de estudo ficou denominada como: Teoria Crítica. A primeira formulação dessa teoria tem inspiração do pensamento marxista, embora, tenha outras influencia também. Diante do mundo em transformação era preciso criar alternativas de explicação dessa realidade complexa, assim, a Teoria Crítica tem o fundamento, a crítica ao capitalismo, ao mundo administrado, a razão e a partir da crítica potencializar a emancipação. Essas questões são abordadas na obra de Horkheimer: *Teoria tradicional e teoria crítica* publicada em 1937. A Teoria Tradicional é aquele em que o conhecimento é adquirido através da relação causa e efeito, dessa forma, o cientista desenvolve as suas leis. Essa teoria permite o conhecimento através do uso de método que pode ser dividido em: observação, experimentação, avaliação. Portanto, a teoria tradicional trata apenas dos fenômenos, suas conexões, já que tal teoria favoreceu o conhecimento especializado das divisões das ciências, que aumentou no século XVII e XVIII.

Essas influências foram essenciais para a formação da Teoria crítica da Sociedade, a proposta da Teoria Crítica como será chamado inicialmente esse grupo de pensadores que ficaram conhecidos depois como Escola de Frankfurt. Com o acontecimento do nazismo na Alemanha (1933-1945) a direção de Horkheimer irá sofrer algumas mudanças. A sede do instituto é transferida para Genebra, na Suíça e com medo do poder dos nazistas, esses pensadores em sua maioria buscam refúgio nos Estados Unidos em 1934, formando um convênio com a Columbia University, de Nova York, formando o “Instituto for Social Research”. Com esse estabelecimento, Horkheimer em 1937 passou a publicar a Revista para a Pesquisa Social (*Zeitschrift für Sozialforschung*).

A nossa proposta de pesquisa é sobre a relação da educação em Theodor W. Adorno (1903-1969) com a Indústria Cultural. Tendo em vista que a educação acontece não só no ambiente da escola, temos a pretensão de fazer uma crítica à Indústria Cultural. As inquietações iniciais estavam direcionadas à proposta da emancipação humana através da crítica feita pela Escola de Frankfurt e que ao longo do processo a proposta foi se modificando, passando a tratar mais da problemática da educação e a relação com a Indústria Cultural. Nosso trabalho está dividido em três capítulos e cada capítulo traz alguns tópicos que julgamos pertinentes à sua temática. Assim, o primeiro capítulo faz uma análise da concepção de *mimesis*, como a categoria que será transformada pela Indústria Cultural. O processo de transformação acontece em virtude do desenvolvimento do domínio do homem sobre a natureza, assim, a *mimesis* será percebida apenas como imitação, como pensa a filosofia platônica. Este capítulo está dividido em seis tópicos.

O primeiro capítulo tem o título de a Emergência da Escola de Frankfurt: A restauração da *mimesis*. Iniciamos esse capítulo com a problematização do conceito de esclarecimento e a relação com o mito. O segundo tópico tratamos da questão do Mito, tendo como base de discussão a análise de Adorno (1985) acerca da relação entre o mito e o *Aufklärung* (esclarecimento). O mito já possui características de um esclarecimento, ao desenvolver uma relação com a natureza, portanto, é um tipo de esclarecimento.

O tópico da Restauração da *Mimesis* traz uma discussão sobre a promessa do Iluminismo de emancipação do homem, mas pelo contrário vai favorecer a constituição da razão instrumental. Do conceito de *mimesis* como imitação, será modificado como experiência verdadeira do homem com a natureza, sem o modelo moderno de dominação. O tópico seguinte trata-se da repressão mimética como artifício de controle da sociedade

administrada. A sociedade administrada possibilitou o acesso acumulado de informação, em detrimento o afastamento da possibilidade de se fazer experiência.

Sendo assim, a racionalidade distanciou a potencialidade da *mimesis* como experiência autêntica. Para esse modelo de sociedade a individualidade e a subjetividade não devem ser promovidas, por isso a única alternativa da sobrevivência da *mimesis* é como imitação compulsiva da Indústria Cultural.

O sub-tópico de Walter Benjamin e o declínio da Narrativa e da *mimesis* trata do declínio da capacidade de comunicação dos soldados que voltavam da Segunda Guerra Mundial (1933-1945). Esse processo é marcado pelo desenvolvimento de uma nova racionalidade que embrutece o ser humano e que faz parte da mudança de uma nova ratio, instituída a partir do declínio da linguagem e da capacidade de fazer experiência.

Terminamos esse capítulo com uma crítica de Habermas a concepção de Adorno de *mimesis*. Pontuamos aqui que essa primeira crítica utilizamos a obra de Trevisan (2000). O pensamento de Adorno ainda se inscreve dentro de uma proposta Iluminista, ao se determinar na dualidade sujeito-objeto. Assim, Habermas propõe uma mudança significativa na abordagem dessa mesma modernidade, para ele o paradigma mais adequado é sujeito-sujeito. Dessa forma, Habermas se propõe a ultrapassar seu professor Adorno. Nosso terceiro capítulo tem o título de A Teoria estética de Adorno. Inicialmente fazemos uma exposição geral sobre a estética em Adorno, a qual tivemos várias dificuldades em se tratando de uma obra tardia do autor e qual não tem uma sistematização que possibilite um melhor entendimento, sendo necessário um aprofundamento com muito mais tempo. Por outro lado, nos esforçamos para de alguma forma tentar trazer a problemática da estética em Adorno, tendo em vista que essa proposta se desenvolve na obra teoria estética publicada em 1970 e que faz um dialogo com a estética kantiana e hegeliana. Tendo o adiantado do tempo, nos limitamos a fazer um dialogo com a estética de Kant. Fizemos um sub-tópico com o título: Adorno e as contradições com a estética de Kant, onde, abordamos as críticas de Adorno a estética kantiana. A estética kantiana atribui para a obra de arte como aquilo que nos agrada de maneira dessinterezada, ou seja, aquilo que não tem uma utilidade em si e que ao próprio sujeito teria a capacidade de fazer os julgamentos necessários para conceituar algo de belo ou não. Assim, a satisfação estética é formalizada através da capacidade das várias subjetividades em forma juízos-de-gosto. Nesse sentido, nosso próximo tópico tem o título de: A crítica de Adorno e Eagleton à estética kantiana. Toda a estética kantiana é fundamentada na capacidade do sujeito, segundo

ele capaz de julgar através da razão e entendimento, se uma obra de arte é bela ou não, se apraz.

O tópico seguinte é: A obra de arte e a técnica para Adorno. Nessa parte trazemos a influência da técnica para a produção da arte. O último sub-tópico desse capítulo trazemos a questão do Belo Natural e Belo Artístico. A arte surgiu como uma tentativa de imitar a natureza, isso ao longo do desenvolvimento humano vai sofrendo algumas mudanças dessa apropriação da arte e natureza.

O terceiro capítulo tem o título de: Adorno e a Indústria Cultural: Contribuições para a formação de uma Educação Crítica. O primeiro tópico é: O Ensino de Filosofia: Da legislação a aprendizagem. Abordamos nesse tópico a questão da legislação do ensino de Filosofia, tendo em vista a pertinência da relação com construção de uma Educação Crítica. Utilizamos as várias contribuições teóricas na abordagem do tema tais como: Adorno (1995); Gallo (2013), (2012), (2013); Matos (2013); Severino (2004); Vaz (2010); Pucci (2010); Zamora (2010) entre outros. Sendo assim, problematizamos as alternativas para a aula de filosofia no ensino médio. Diante de seu ingresso e modificações das leis a aula de filosofia requer o protagonismo dos professores para criar alternativas didáticas, currículos que possibilite o bom desenvolvimento da disciplina no ensino médio para que ela ocupe seu lugar de importância.

O tópico seguinte tem o título de: A Indústria Cultural e a Educação Crítica: A *Bildung* (Formação Cultural) e a *Halbbildung* (semiformação).

Nesse tópico buscamos fazer a relação entre a Indústria Cultural como agente de formação da consciência falsa e a possibilidade de uma formação para além dessa realidade. O termo Educação crítica utilizamos através de Leo Maar (2007). Tratamos aqui da proposta de um diálogo crítico entre Indústria Cultural e educação, visualizando a construção de uma Educação Crítica. Terminamos nosso trabalho com a crítica de Habermas ao pensamento de Adorno, aqui utilizamos Habermas (2000); e Rouanet (1987). Nessa crítica Adorno é colocado como um pensador ainda na esteira do Iluminismo, por pensar a relação ainda presa ao paradigma moderno de sujeito-objeto, assim, ele não busca enxergar alguma alternativa para a atuação do sujeito e suas mediações, tais como a linguagem e os possíveis avanços trazidos com a modernidade.

A Escola de Frankfurt faz uma crítica ao projeto da modernidade, já que, foi na modernidade que aconteceu um domínio ainda maior do homem sobre a natureza. Tal processo de racionalização ocorrido na modernidade trouxe como consequência a perda do sentido da *mimesis*, que de início tem um sentido platônico de imitação. Assim, ao fazer a

crítica à modernidade, a *mimesis* é uma categoria essencial para analisar a mudança de sentido que acontecerá na modernidade que vai impossibilitar a experiência.

Com o desenvolvimento da modernidade, onde, aconteceram muitas mudanças na aquisição do conhecimento através das divisões das ciências em áreas de conhecimento especializado, a *mimesis* conceito oriundo da Grécia, tem um sentido de imitação, tal sentido é revelado através das manifestações artísticas das festas, onde se cultuavam os: heróis, deuses. Na sociedade administrada essa categoria estará à mercê dos interesses da Indústria Cultural.

1 A EMERGÊNCIA DA ESCOLA DE FRANKFURT: A RESTAURAÇÃO DA MÍMESIS

1.1. O conceito de *Aufklärung* na obra: Dialética do Esclarecimento.

Neste tópico iremos fazer uma análise do *Aufklärung* na concepção de Adorno e Horkheimer. Tal fato na história da humanidade ocorre através da substituição do mito como um conhecimento. Nesse processo civilizador, o homem substituiu os ensinamentos míticos pelos saberes da ciência, mas essa mudança não trouxe apenas o lado positivo do conhecimento. Sendo assim, o conceito de *Aufklärung* está exposto na obra *Dialética do esclarecimento* (1947) publicada em Frankfurt, na Alemanha, por Adorno e Horkheimer.

Inicialmente gostaríamos de abordar a temática do problema da tradução que aparece nas notas preliminares sobre o texto em questão da obra acima citada. O que se entender por *Aufklärung*? Para que possamos entender essa questão, precisamos fazer uma relação com o mito no pensamento de Adorno e Horkheimer. Assim, o mito é defendido como sendo uma forma de conhecimento e esclarecimento. Por outro lado, o surgimento da barbárie que acontece na passagem do mito para a *Aufklärung*, ou seja, o processo que levou a libertação do homem para o esclarecimento trouxe consigo um processo de barbarização do homem. Quais são então, as consequências disso para a humanidade? Que exemplos Adorno e Horkheimer apontam como consequências? Como tal mudança se relaciona com a sociedade capitalista? São algumas das questões que tentaremos responder aqui.

Uma concepção importante acerca desse tema o esclarecimento, é a concepção produzida por Kant¹ exposta no seu texto: “*Resposta a pergunta: que é o esclarecimento?*”

O termo *Aufklärung* pode trazer alguns problemas de interpretação, o que dificulta seu entendimento. Portanto, a expressão *Aufklärung* pode ser entendida como esclarecimento, o que nos faz confundir muitas vezes com o termo Iluminismo, ou ilustração, ou ainda, época das luzes em detrimento ao chamado período das trevas remetido problemáticamente à Idade Média. O termo esclarecimento traduz muito bem, o sentido histórico e filosófico da

¹ Immanuel Kant (1724-1804) filósofo nascido no reino da Prússia em Königsberg. Desenvolveu o Idealismo Transcendental no qual os conceitos são a priori, contrapondo assim o empirismo. Sua obra mais conhecida é a *Crítica da Razão Pura* (1781).

expressão em alemão *Aufklärung*, utilizada muitas vezes por Adorno e Horkheimer. Dessa forma, a palavra *Aufklärung* é bem familiar à sociedade alemã e diz respeito a um conceito histórico-filosófico que coaduna com a expressão da língua portuguesa: esclarecimento. Portanto, as duas expressões em alemão *Aufklärung* e em língua portuguesa esclarecimento revelam o sentido da saída das trevas e da ignorância e do preconceito tanto teórico, quanto prático seja na: política ou na religião.

Bem rapidamente colocamos de maneira muito simplória aqui que para Adorno e Horkheimer o termo *Aufklärung* tem um sentido de “desencantamento do mundo”, o mundo que em fim si libertou das prerrogativas do mito e da natureza desconhecida que revelava um homem desamparado frente ao desconhecido.

Por outro lado, o esclarecimento concebido por Adorno e Horkheimer vai de encontro à concepção meramente positiva desse descortinamento da natureza e sua apropriação pelo homem. Assim, Odisséia obra da mitologia grega será tomado para análise por Adorno e Horkheimer, já que Ulisses personagem dessa obra de Homero é o sujeito que exerce uma atividade esclarecedora e faz parte, enquanto metáfora, do processo civilizador.

Portanto, o *Aufklärung* significa esclarecer (*aufklären*) e *aufgekärt* significa esclarecido, iluminar sem o uso da razão, mas à iluminação mística, religiosa. Por outro lado, Ilustrado ou Ilustração significa a instrução pelo estudo, leitura, possuindo a reflexão ou crítica. Dessa maneira, a significação do termo *Aufklärung* se deve muito ao pensamento de Kant na sua obra “*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*” (Resposta à pergunta: ‘Que é ‘Esclarecimento’ aqui no Brasil, publicada pela editora Vozes, em 1974². Dessa forma, as concepções que foram formuladas anteriormente acerca do mito. sempre delimitavam o mito como algo atrasado, resultado de superstições carregadas de figuras mitológicas que serviam para ilustrar um ensinamento grego. No entanto, Adorno e Horkheimer elevam o sentido do mito aparentemente pensado como estórias atrasadas que falam de um tempo antigo grego.

Assim, o tema do esclarecimento é colocado em discussão, já que ele também passa por uma concepção otimista da humanidade e que Adorno e Horkheimer, diferentemente, vão observar o caráter altamente dominador do homem em relação à natureza e que depois se tornará ainda mais preponderante na sociedade capitalista. Essa seria uma possível consequência anotada aqui.

² Nessa obra Kant trata da maioridade da razão, a capacidade de através do uso da razão alcançar o entendimento.

O objetivo do esclarecimento era destituir o mito como conhecimento e trocar a imaginação (estórias míticas) pelo saber (prático). Assim, o *Aufklärung* defende a ideia de progresso da humanidade, sobretudo, o Estado Universal de Direito.

Entretanto, o sentido do *Aufklärung* dado por Adorno e Horkheimer é de fazer uma crítica ao processo de formação do Eu e a constituição da civilização, sob o comando do pensamento ocidental altamente dominador. Sendo assim, o projeto da *Aufklärung* de emancipar o homem trouxe na verdade o seu embrutecimento, favorecendo como iremos abordar mais adiante um processo de barbárie, através do desenvolvimento tecnicista como modelo de produção da sociedade capitalista para a produção e eficiência. Portanto, é resultado dessa equação e dessa repressão aos instintos para que se desenvolva cada vez mais a razão instrumental que ao final, traz também como consequência o ressentimento do processo civilizador nas formas positivas e ao mesmo tempo negativas de progresso. Uma forma positiva seria o avanço da ciência e tecnologia para facilitar a vida humana. A forma negativa seria os novos mecanismos de dominação nas formas do trabalho na sociedade capitalista, a Indústria Cultural no campo simbólico da consciência delimitando o pensamento crítico, a personalidade, a autonomia absorvida na sociedade do consumo sem qualquer possibilidade de reflexão.

Nesse processo de razão que se torna desrazão. Que consequências podemos ter desse processo? Fascismo e o Nazismo. Esses acontecimentos da história da humanidade, iremos abordar mais adiante.

Sendo assim, o *Aufklärung* tem uma confiança no poder do homem frente à natureza, assim, através da razão o homem chegaria ao aperfeiçoamento moral e social, pois, ela é a razão esclarecida, crença no uso público da razão, progresso, ciência e a busca pela maioria do homem. Como então Adorno e Horkheimer pensam o *Aufklärung*?

Numa primeira concepção, o *Aufklärung* na obra *Dialética do esclarecimento* (1947) está ligado ao sentido da expressão “século das luzes”, que tem no filósofo Kant seu representante principal. Seria a preponderância da racionalidade, do entendimento. Já a segunda concepção é uma abordagem etnológica que faz uma análise dos percursos de formação da consciência, seria o percurso percorrido pela humanidade se desenvolver, e por último, a concepção na busca por sentido autêntico e emancipatório frente à dominação, seria o poder de influência da Indústria Cultural.

Todavia, a constatação preliminar de Adorno e Horkheimer é que o *Aufklärung* acabou se constituindo em seu outro, ou seja, mais uma forma de dominação, escondendo sua irracionalidade frente ao mundo e a natureza dominada pelo homem liberto do mito.

Portanto, o mito defendido como uma aura, estórias de heróis, vai ser relacionado por Adorno e Horkheimer dentro do esclarecimento. Por isso, ele observa que já no mito e na epopeia existe a exploração e dominação. Eles vão se debruçar no tema do mito através do estudo sobre a *Odisséia*³, obra mítica de Homero.

Portanto, a violência, conflitos, disputas presentes nos mitos, já é uma manifestação de dominação e Adorno e Horkheimer vão fazer um profundo estudo sobre o personagem da obra *Odisséia* chamado: Ulisses. Aqui colocamos que tal personagem será relacionado com o homem burguês, pois ambos possuem o sentido de auto-conservação e atuam de diferentes modalidades numa sociedade de troca, pois Ulisses troca sua conservação nas aventuras frente aos desafios da força da natureza e dos deuses míticos a base de sacrifícios, enquanto que o burguês atua na sociedade capitalista se adaptando as necessidades do mercado.

O mito foi visto por muitos estudiosos como um romance de marinheiros e negociantes, mas tem um sentido diferente com Adorno e Horkheimer rompem com essa visão simplória de análise do mito. Portanto, já no mito para Adorno e Horkheimer observa-se um traço de liberalismo, desmistificando o mito como algo antigo, sagrado e ignorante.

1.2. O Mito: Ulisses como exemplo do *Aufklärung*.

Nossas considerações aqui sobre o mito estão baseadas na obra: *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, publicada em Frankfurt, na Alemanha em 1947. A obra é formada por fragmentos que foram reunidos no livro. O primeiro fragmento tem o título de: O Conceito de Esclarecimento. Nesse fragmento Adorno e Horkheimer abordam a questão da relação entre a racionalidade e a realidade social, bem como a natureza dominada pelo homem. Sendo assim, a tentativa dos autores é buscar formular um conceito positivo de esclarecimento. Nesse primeiro momento, já são defendidas algumas posições sobre o mito, enquanto, uma forma de esclarecimento.

Num segundo segmento dessa obra, os assuntos tratados tem como base a análise feita sobre *Odisséia* de Homero. Na obra *Dialética do esclarecimento* será defendida a concepção de Ulisses como um modelo de burguês, pois nele se encontra algumas características

³ Obra de Homero que narra a viagem de Ulisses e o enfrentamento com os deuses míticos na antiga Grécia.

importantes: domínio da natureza, sacrifício e renúncias, ou seja, valores burgueses. Esse segmento tem o título: Excurso I: Ulisses ou Mito e esclarecimento. No terceiro Excurso II: Juliette ou esclarecimento e Moral, é feito um estudo sobre: Kant, Sade e Nietzsche⁴ e as suas reflexões sobre o esclarecimento, revelando que tudo o que é natural passou a ser dominado por uma objetividade cega, uma organização estrutural de racionalidade. O Quarto está voltado para a explicação da Indústria Cultural, mostrando o uso da técnica no cinema e do rádio. O título desse capítulo é: A Indústria Cultural: O esclarecimento como Mistificação das Massas.

Nesse segmento é problematizado o poder de influência que a Indústria Cultural exerce na vida cotidiana das pessoas. Um último segmento problematiza o antissemitismo através da relação entre civilização e barbárie, racionalidade e irracionalidade. Assim, nossa discussão inicial aborda a questão do mito e sua relação com esclarecimento no pensamento de Adorno e Horkheimer. Sendo assim, o título desse capítulo é: Elementos do Antissemitismo: Limites do esclarecimento.

Dando início a nossa discussão sobre o mito é preciso abordar as implicações entre ele e a epopeia, pois a assimilação que era realizada entre a epopeia e o mito foi desfeita pela filosofia clássica e revelou essa mesma crítica como uma ilusão, pois a epopeia é contrária ao histórico-filosófico do romance e o mito narrado por Homero é pleno de sentido. Ele já demonstra uma racionalidade que destrói o mito por causa da organização presente no mito narrado por Homero. Dessa forma, o discurso homérico não é apenas uma linguagem de estórias de aventuras do homem e os mitos. Ele busca revelar a ordem hierárquica da sociedade, mesmo quando utiliza uma forma exotérica de exposição, mesmo quando glorifica esta mesma sociedade hierárquica, de acordo com Adorno, Horkheimer (1985, p. 47):

Cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, e o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês, cujo conceito tem origem naquela autoafirmação unitária que encontra seu modelo mais antigo no herói errante.

⁴ Immanuel Kant (1724-1804) filósofo nascido no reino da Prússia em Königsberg (Alemanha). Escreveu *Crítica da Razão Pura* (1781). Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), escritor e dramaturgo francês mais conhecido como Marques de Sade. Suas obras tratam do libertino, grotesco. Uma de suas principais obras é *Justine* (1791). Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) nascido em Röcken, Reino da Prússia. Desenvolveu o conceito de *Übermensch* (Super-Homem), a morte de Deus e o Eterno retorno são alguns de seus conceitos. São algumas de suas obras *Para além do bem e do mal*. *Prelúdio a uma filosofia do futuro* (1886), *Genealogia da moral, uma polêmica* (1887).

Foi Nietzsche (*Apud* Adorno, Horkheimer, 1985) que observou a relação contraditória entre esclarecimento e dominação. O esclarecimento sempre esteve presente nos grandes governantes da história.

Por outro lado, essa forma de organizar e racionalizar vai ser fundamental para o desenvolvimento da constituição do Estado, inclusive a defesa de que o progresso acontece através do apequenamento dos homens, pois os instintos, as vontades humanas devem ser organizadas dentro de um processo de racionalização. Dessa maneira, esse distanciamento vai provocar a falta de sentido que Nietzsche observou sob o nome de Niilismo⁵. A nosso ver, essa falta de sentido é também o resultado da impossibilidade da efetivação da *mimesis*, já que na necessidade de oprimir o homem, o Estado, sobretudo o moderno, desenvolve um processo amplo de despersonalização do sujeito, porque o conceito de progresso por muito tempo foi defendido como apequenamento e governabilidade do homem. Tal processo vai ser ampliado com a formação da Indústria Cultural, que vai organizar uma sociedade de certa forma sem vontade, desejo e satisfação própria, pois organiza os padrões a serem disponibilizados aos consumidores, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985, p. 48): “Esta ideologia torna-se a cega exaltação da vida cega, à qual se entrega a mesma prática pela qual tudo o que é vivo é oprimido”.

Portanto, a *Odisséia* é uma obra que vai além do sentido de um romance de aventura. Ela fala sobre o tempo e o espaço de uma luta de si mesmo, a fraqueza, as perdas e as vitórias de Ulisses seu personagem principal que experimenta as variadas situações. Ele é o personagem que ao mesmo tempo está morto e está vivo, é o herói controverso da disciplina e hierarquia frente aos deuses, e ainda mais, coloca em discussão o destino de Ítaca sua terra natal, pois sua casa tem um rei que não está presente. Assim, Ulisses é um herói fraco fisicamente diante do poder dos deuses e para que conserve sua vida e de seus companheiros é preciso que faça uso da astúcia em suas experiências.

Dessa maneira, podemos dizer que Ulisses é a metáfora do conhecimento, sua função é secularizar o mito, ou seja, torná-lo conhecido: os lugares, as rotas marítimas, as ilhas que cercam a Grécia. Desmistificando o desconhecido, ele racionaliza os espaços, pois tais lugares são conhecidos pelos nomes narrados nos mitos na Grécia, ou seja, cada lugar visitado tem seu nome próprio. Um dos ensinamentos de Ulisses traz é que não precisa mais ter medo. Ele livra a humanidade de sentir medo do desconhecido. Portanto, Ulisses é o homem (herói) que

⁵ Conceito que é empregado em várias de suas obras. Tal conceito se refere à perda de sentido do mundo e uma crítica aos valores: religiosos, morais e da racionalidade ocidental. É possível associarmos o Niilismo de sua filosofia ao Nada.

executa o movimento que exige o conhecimento. É preciso ir às coisas e situações para que se auto-conserve.

A viagem de Ulisses mostra o caminho percorrido para o conhecimento e auto-conservação, ele racionaliza o espaço e revela a mentira presente nos mitos, como tradição e estórias antigas ou um embuste mágico religioso e popular resultado de uma civilização que precisa se secularizar para evoluir.

Assim, dessas experiências, ele se torna conhecedor, pois Ulisses é um sobrevivente que se expõe frente à força da natureza e aos deuses que enfrenta e a volta para casa tem o significado de tonar-se a si mesmo, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 50):

As aventuras de que Ulisses sai vitorioso são todas elas perigosas seduções, experimenta-a como um aprendiz incorrigível e até mesmo, às vezes, impelido por uma tola curiosidade, assim como um ator experimenta insaciavelmente os seus papéis.

Dessa maneira, o mito revela uma busca pela unidade. Na epopeia e no mito o eu não é formado distante da natureza, ele é o resultado do está na natureza. Assim, Ulisses para se encontrar na natureza precisa antes de mais nada, alienar-se, sendo assim, a natureza passa a ser a medida de si mesmo. No entanto, a diferença entre o mito e a epopeia está em que, o eu não é oposto às aventuras. Pelo contrário, esse eu só é formado dentro da multiplicidade das aventuras. Portanto, no mito não existe ainda unidade, pois, Ulisses está em busca de sua volta para casa, mas também, da volta de si mesmo, de sua unidade, ou seja, individualidade. Tempo e espaço estão em caos, e a unidade será alcançada quando o herói chegar em casa, na ilha de Ítaca.

A astúcia de Ulisses faz com que ele faça trocas e se perde para poder ganhar, pois essas trocas representam além de hospitalidade, também sacrifício. Ela traz o sentido mítico extra temporal para a secularização, revelando novamente, o sentido da viagem “à volta para casa”. Ulisses utiliza dos sacrifícios como estratégias para diminuir o poder dos deuses. Ele quebra a sequência do idêntico presente nos mitos, ele é o agente da mudança, o provocador da mudança. Ele cria sua própria sequência ao buscar fazer seu próprio destino e empreender frente à natureza a sua força, desejos e artimanhas. Ele não se determina pelas velhas formas de interação, ao mesmo tempo em que, faz aquilo que deve fazer os sacrifícios, pois ele é ao mesmo tempo vítima e sacerdote dos deuses. Portanto, no mito, visto como arcaico, está presente a astúcias e racionalidade que faz com que o personagem Ulisses subverta a ordem

estabelecida criando espaço de movimento e fuga dentro da imutabilidade do mito. Ele mesmo determina o que deve ser o sacrificado aos deuses, revelando o caráter ilusório do mito.

Dessa forma, o sacrifício é a forma antiga de troca e já faz parte da racionalidade humana para dominar sem força física o poder dos deuses e seu poder na natureza, já que os deuses passam a ser subordinados ao homem, quando fazem concessões a Ulisses por causa dos sacrifícios, já que, através disso, os deuses são diminuídos ao selar paz, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985, p. 51):

O que Ulisses faz é tão somente elevar à consciência de si a parte de logro inerente ao sacrificio, que é talvez a razão mais profunda para o caráter ilusório do mito. A experiência de que a comunicação simbólica com a divindade através do sacrificio nada tem de real só pode ser uma experiência antiqüíssima.

Com relação ao sentido do sacrifício talvez seja possível fazermos uma conexão entre ele e o Nazismo, enquanto uma ruptura da coletividade e do Eu. O sacrifício implica oposição entre o coletivo e o Eu, a impostura (violência e medo) passa a ser um componente do sacrifício, pois a vítima sacrificada representa a história da dominação e aquele que tem o poder mítico passa a ter propriedades divinas e se eleva além da comunidade simbólica. Todo sacrifício é uma desmedida da realidade histórica e a fé nesse sacrifício é formada por um esquema inculcado que é marcado e desenvolvido pela anulação do Eu que não se comove com o outro, sendo então, um agente de barbárie.

A liberdade frente ao mito foi o que possibilitou a mudança do sacrifício mitológico para sacrifício institucionalizado da Alemanha nazista, e de todos os regimes totalitários. Como podemos perceber o sacrifício não salva, nem redime. Ele é uma forma de violência, pois o nazismo, enquanto sacrifício, apelou para a restauração, patriotismo e o nacionalismo, desviando o curso natural do tempo e do espaço, ou seja, da história, ao transformar a população em uma forma orgânica de membros de uma sociedade totalitária que dirigia ódio aos outros. Todo regime totalitário utilizou do sacrifício para impor sua força de dominação. Portanto, a astúcia de Ulisses utiliza da racionalidade e da irracionalidade do sacrifício e enquanto a primeira torna o sacrifício efêmero, a segunda assegura a existência do sacrifício que é transformada, conforme Adorno e Horkheimer (1985, p.53):

A irracionalidade tão invocada do sacrifício exprime simplesmente o fato de que a prática dos sacrifícios sobreviveu à sua própria necessidade racional, que já

constituía uma inverdade, isto é, já era particular. É dessa separação entre a racionalidade e a irracionalidade do sacrifício que a astúcia se utiliza. Toda desmitologização tem a forma da experiência inevitável da inanidade e superfluidade dos sacrifícios.

A história da civilização Ocidental é a história da renúncia. A renúncia levou o homem a diminuir a si mesmo e a se sacrificar mais do que realmente é recebido por essa mesma sociedade. Dessa maneira, é necessário que Ulisses, como metáfora do burguês faça o jogo da troca universal. Sem esse jogo, que o sacrifício, ele não poderia seguir em sua viagem. O processo civilizador foi na verdade um processo de decadência do homem, ao levá-lo a tornar-se invisível, o esquecimento de si, enquanto, personalidade particular dentro de uma coletividade. Semelhante à posição de Nietzsche em relação ao mito, Adorno faz uma proposta de revalorização da Grécia pré-socrática como alternativa para fundamentar uma crítica a modernidade, através do conhecimento, ela promoveu o aprisionamento e destruição dos sentidos. Sócrates seria o fundador de uma racionalidade que determinou o domínio sobre si mesmo.

Portanto, o filósofo grego pode ser tomado como modelo de sujeito moderno, ao promover o domínio sobre os instintos. Dessa maneira, Adorno e Horkheimer têm semelhanças com o pensamento de Nietzsche. Suas críticas estão voltadas ao processo de desmitificação da ciência, por revelarem o caráter negativo do processo de racionalidade. Essa racionalidade vai entender que aquilo que é humano, deve ser controlado e submetido à eficiência da sociedade. Nietzsche vai trazer à tona os processos negativos dos mecanismos psíquicos da sociedade que transformaram as necessidades em virtudes, formulando a culpa como parâmetro de civilização. Qual é o objetivo de Adorno e Horkheimer em utilizar-se da filosofia de Nietzsche? A tentativa é buscar formular um novo materialismo que seja a favor da coletividade.

Tanto Adorno e Horkheimer e Nietzsche colocam o processo civilizador em suspeita, ao fazerem críticas ao processo racionalista de formação das consciências e a exigência de domesticação dos instintos.

Os processos de formação da sociedade trouxeram novas formas de dominação. A primeira delas é o controle da natureza; a segunda, o trabalho como mecanismo de esgotamento da energia do corpo e diminuição do prazer, que na sociedade administrada sobrevive como uma promessa. Com essa crítica tanto Nietzsche quanto Adorno e Horkheimer fazem repensar o outro, ao criticar a racionalidade moderna e sua banalização da

dor e do sofrimento. Assim, Nietzsche (*Apud* Adorno, Horkheimer, 1985) vai observar que grande parte dos acontecimentos não tem sentido.

Por isso, ele formula dois conceitos importantes, que são o Nihilismo e a Decadência como resultado de uma sociedade imperfeita.

Portanto, dos heróis da mitologia cantados e exaltados, formula-se um novo tipo de herói da modernidade, um herói mutilado e fracassado, pois suas necessidades materiais (trabalho) não são resolvidas e suas necessidades espirituais (Indústria Cultural) também não são satisfeitas. Ao contrário, cria-se espaços de fuga para enganar-se, recalçando sua humanidade presente na *mimesis*, arte e utopias, em favor da fundamentação da sociedade competitiva. Ulisses sempre está a se refrear, faz os sacrifícios para que seja livre justamente dos sacrifícios, mas se na sua viagem utiliza de sua astúcia para auto-conservação por ser frágil diante do poder dos deuses, na sua chegada em casa é exigida sua força física, em casa, Ulisses é de novo tornado homem que através do uso da força envergará o arco e lançará a flecha que irá torná-lo novamente Ulisses. Esse é o último desafio da viagem, o último sacrifício de ser o mendigo Iros e presenciar todo o desrespeito na sua casa. Ele é o herói que se adapta a natureza, assim, pode mesmo sendo fraco, obter as vitórias que alcança, segundo Adorno, Horkheimer (1985, p.55):

A *ratio*, que recalca a mimese, não é simplesmente seu contrário. Ela própria é mimese: a mimese do que está morto. O espírito subjetivo que exclui a alma da natureza só domina essa natureza privada da alma imitando sua rigidez e excluindo-se a si mesmo como animista. A imitação se põe a serviço da dominação na medida em que até o homem se transforma em um antropomorfismo para o homem.

O domínio da natureza pelo homem implicou perda de sua subjetividade. O processo levou muito tempo e submeteu o homem a uma renúncia de si mesmo, a interioridade de sua personalidade foi o alvo do seu aniquilamento.

Portanto, Ulisses é o protótipo desse homem burguês que ao dominar a natureza e alienar-se viverá sob o esquecimento de si mesmo. Esse foi um processo de racionalidade imposto pela modernidade e isso foi essencial para a instalação e desenvolvimento do sistema capitalista, que podemos apontar desenvolve uma *ratio* para o homem do esquecimento de si mesmo ao formar uma massa amorfa de trabalhadores e consumidores que consome mercadorias e produtos da Indústria cultural sem uma reflexão. Dessa maneira, a *ratio* voltada para o capitalismo desenvolveu mecanismos que padronizam os gostos, conseqüentemente

impossibilitando a formação de um Eu forte, com autonomia. Adorno utiliza dois exemplos emblemáticos do desenvolvimento humano presentes na literatura, um é Ulisses como estamos aqui tentando fazer uma análise, o Outro, é Robinson Crusoe⁶, o primeiro representa o trocador ocasional, viajante que faz negócios com deuses através dos sacrifícios, ele é o sujeito que assume os riscos tão característicos da sociedade burguesa ao estabelecer o sistema econômico capitalista, o herói homérico arrisca e assume a possibilidade da ruína, essa é uma relação possível com a sociedade burguesa, assim, Ulisses pode ser tomado também como o sujeito: proativo, multifuncional, líder e amigo dos seus comandados, Robinson Crusoe é o fabricante solitário, que isolado numa ilha busca dominar a natureza para poder sobreviver.

As dificuldades que Ulisses encontra na viagem, tais como: monstros representam o modo de vida petrificado, são reivindicações pré-históricas, tradicionais, é essa sequência que Ulisses tenta quebrar, desmistificando os mitos, possibilitando que o próprio homem faça a história, mude o que é estático.

Portanto, o conceito de homem burguês de Adorno remete já ao período Homérico, pois uma análise mais detalhada é possível encontrarmos a relação de opressor e oprimido nas obras mitológicas de Homero. Todavia, Ulisses reconhece o poder dos mitos, por isso faz aquilo que deveria fazer dentro de suas possibilidades de ao mesmo tempo encontrar o universal e o inevitável. Dessa maneira, sua racionalidade é a da exceção, pois se subtrai as relações jurídicas dos sacrifícios para se livrar de cada figura mítica que encontra.

A função do personagem Ulisses é a de trazer o homem à tona diante do mundo tão preso as histórias míticas. De certa forma, ele é o libertador. Seu papel é revelar o potencial do próprio homem, mostrar que da relação do homem com os mitos, o homem em suas astúcias da razão (linguagem) e prática (sacrifício) os meios de tornar vencedor, inclusive burlando as regras ao enaltecer os deuses, desmistificando os deuses em suas qualidades humanas de vaidade e orgulho. Ulisses é o herói que passando por todas as dificuldades, só alcança sua dignidade renunciando à sua felicidade plena, total, universal. O caráter da astúcia é efetivado, através da resignação do espírito instrumental à natureza. Por isso, de sacrifício em sacrifício, o herói se movimenta e coloca em dúvida a imutabilidade do mito que tem no destino pré estabelecido sua lei. De acordo com Adorno e Horkheimer (1985, p. 56): “No mito, cada ponto do ciclo faz reparação ao precedente e ajuda assim a instalar como lei as

⁶ Personagem de um romance do escritor inglês Daniel Defoe (1660-1731), publicado pela primeira vez em 1719. Em língua portuguesa teve o título de Aventuras de Robson Crusoe.

relações de culpa. É a isso que se opõe Ulisses. O eu representa a universalidade racional contra a inevitabilidade do destino.”

Na obra *Odisséia*, Ulisses passa pela rota das semideusas sereias⁷, que tem o poder de encantar os viajantes através de seu canto. Para que Ulisses e os Argonautas consigam seguir viagem, é preciso não ouvir o canto das sereias. Para isso, Ulisses utiliza uma cera para tampar os ouvidos de seus companheiros de viagem para que não escutem o canto das sereias, impossibilitando atendê-lo ao chamado para soltá-lo, não satisfazendo o mito, conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 57): “Pois o direito das figuras míticas, que é o direito do mais forte, vive tão somente da impossibilidade de cumprir seu estatuto. Se este é satisfeito, então tudo acabou para os mitos até sua mais remota posteridade”.

Um dos desafios de Ulisses, narrado por Homero são os lotófagos⁸, ou comedores de lótus. Essa narrativa mítica relata que aquele que comer a lótus permanecerá momentaneamente feliz, esquecendo a própria vontade e a pátria. Ela traz a aparência da felicidade num estado apático e vegetativo e o esquecimento dos sofrimentos e da infelicidade. Ao chegar nessa ilha três tripulantes são mandados para investigar, mas ao consumirem a flor de lótus demoram para voltar. Posteriormente, Ulisses acaba por resgatá-los. Porém, o herói Ulisses contradiz essa regra do mito, ao delimitar que a felicidade se encontra dentro do mundo e todos os seus conflitos, necessidades, carências, vitórias e derrotas. A segunda figura mítica encontrada por Ulisses e seus argonautas é o ciclope Polifemo⁹.

Essa figura mítica representa um mundo mais antigo do que os lotófagos. Tal personagem não planta, confia nos deuses para se alimentar, acredita na abundância aleatória da natureza e habita as montanhas, penhascos, grutas e cavernas com seus pertences (objetos, animais) e submete crianças e mulheres as suas próprias leis. O ciclope não tem lei, age de maneira assistemática, não respeita os deuses, embora, sejam filhos do deus Possêidon.

Nessa passagem Ulisses faz Polifemo ficar cego. Ele então, cego faz um discurso ao carneiro-mestre que chama de amigo. Trecho marcante da *Odisséia*, carregado de emoção que só é igualado ao reconhecimento do cão Argos quando Ulisses retorna para casa.

⁷ De acordo com a mitologia grega metade mulher e metade peixe. São consideradas filhas do deus Aquelou e da musa Melpômene ou Terpsicope. Elas participam da lenda de Odisseu e dos Argonautas tendo o objetivo de seduzir através do seu canto atraindo os barcos para afundá-los.

⁸ Povo que vivia numa ilha e que tem esse nome por comerem o fruto da lótus, uma flor que faz com que aquele que a comer esqueça das coisas e da vida e passem a viver uma felicidade mediante o consumo de tal flor.

⁹ Figura da mitologia grega. São gigantes com um olho apenas e que se ocupavam em cuidar das ovelhas. São filhos do deus mitológico Possêidon e da ninfa Teosa.

Os diálogos de Ulisses e o gigante ciclope Polifemo, revelam a recusa da lei do ciclope. Ele ainda, não alcançou. O gigante promete devorar por último o chefe invasor, Ulisses e que ao utilizar a linguagem diz que seu nome é Ninguém, pensa o ciclope que tal ser com nome de Ninguém já é um não-existente. Por isso, deve ser devorado.

Portanto, nessa passagem mítica Ulisses mais uma vez utiliza de sua astúcia para ludibriar o gigante ciclope, que é levado a se embriagar tomando vinho.

Com o uso da linguagem Ulisses responde ao gigante que seu nome é Ninguém, fazendo um jogo entre as palavras gregas Odysseus (Ulisses) e Oudeis (Ninguém), assim, depois indagado pela sua tribo o gigante ciclope relata que Ninguém feriu seu olho. Ulisses escapa da perseguição momentânea ocultando sua identidade. Dessa forma, o grito de vingança de Polifemo quando tem o olho ferido é um grito sem interlocutores, porque é um grito sem sentido, impotente, nulo, “Ninguém me feriu”.

Por outro lado, Ulisses temendo ser perseguido mesmo sendo “Ninguém”. Na última ação com o ciclope arremessando pedras ao mar para acertá-lo, zomba mais uma vez do gigante e diz seu verdadeiro nome. O herói precisa registrar seus feitos para que sua lenda permaneça viva. No entanto, ao declarar seu nome Ulisses atrai para si o seu inimigo Possêidon. Um outro mito narrado por Homero na viagem de Ulisses é a história mágica Circe. Circe, filha de Hélios¹⁰ e neta de Oceano¹¹, tem como poder mítico se apoderar do tempo e da vontade. É ao mesmo tempo, corruptora e benfeitora os homens através dos instintos são transformados em animais, assumindo, então, o protótipo da hetaira. A hetaira distribui a felicidade e destrói a possibilidade de qualquer autonomia. Essa é a sua ambiguidade. Portanto, ao serem transformados em animais, os homens seduzidos pelo sexo, tornam-se animais selvagens pacíficos.

No entanto, os companheiros de Ulisses são transformados em porcos. Não se sabe ao certo se essa transformação se deve ao culto de Deméter, em que os porcos são animais sagrados ou a semelhança entre o porco e o homem com a sua nudez. Nessa passagem, é lembrado todo o recalque presente na civilização na descrição feita que inclui ervas, vinho, embriaguez e sexo. A personagem Circe para ser torne forte precisa de cães, leões, etc. Uma metáfora do poder da mulher através da mediação de animais e homens.

Mais uma vez Ulisses consegue se conservar atendendo o contrato do mito, ou seja, ele dorme com Circe, mas faz com que ela profira o juramento dos bens – aventureiros, o

¹⁰ É o deus grego que representa o Sol.

¹¹ Outro deus grego filho de Urano (Céu) e Gaia (Terra) é o mais velho dos titãs. É o deus das águas, mais também, dos corpos celestes.

juramento olímpico. Tal juramento protege Ulisses da mutilação e da vingança. Esse mito, narrado por Homero pode ser interpretado como metáfora da sociedade burguesa, pelo significado da troca, do prazer momentâneo e o comportamento prático em obter satisfação dissimulada, além de mostrar as relações ordenadoras da função da mulher e do homem na sociedade burguesa. Segundo Adorno, Horkheimer (1985, p. 66): “A influência sobre a natureza, que o poeta atribui à deusa Circe, reduz-se ao vaticínio sacerdotal e à prudente previsão de futuras dificuldades náuticas. Tudo isso sobrevive na caricatura da prudência feminina”. A última passagem mítica de Ulisses é a visita ao Hades, essa visita marca o sentido de arrombamento das portas do inferno, enquanto superação da morte. A morte é o núcleo de todo pensamento antimitológico. Enfim, ao chegar em sua casa, Ulisses assume sua função e pune as servas infiéis.

A epopeia de Ulisses revela algo bem complexo que acontece nas obras de Homero a mudança efetuada pela linguagem. Nesse processo de desmistificação do mito, a linguagem passa a ser de designação. Portanto, Ulisses, o herói homérico utiliza a linguagem, que com ele torna-se viva, quando parte do mutável e não de *factum*, fechada e pré-determinada. As aventuras de Ulisses trazem para discussão a liberdade de interpretar a linguagem para além da pré-determinação do mito. A auto-conservação de Ulisses e de seus companheiros de viagem exige o uso das palavras com significados novos, já que, as situações também são novas. Sua astúcia não é apenas a do guerreiro forte e treinado na força dos golpes de espada, ele entende e pensa no uso das palavras para além do que elas significam, levando-se em conta o contexto e as suas nuances. Portanto, na viagem de Ulisses os lugares são conhecidos pelos seus nomes. Dessa forma, há um processo de secularização do mundo mítico, narrado por um autor de obras míticas que é Homero.

A astúcia de Ulisses é transformar o uso da palavra para além da unidade palavra e coisa, que a esse tempo na Grécia eram a mesma coisa,. Ele descobre que a mesma palavra pode ter significados diferentes e novos dependendo do contexto.

A descoberta de Ulisses liberta o homem das inverdades dos mitos, afinal não existem os demônios e nem monstros. O herói revela um mundo de erros e medos provocados pela tradição. Dessa maneira, Ulisses é aquele que conhece e se eleva diante da experiência antiga mítica e religiosa. O herói Ulisses é aquele que se expõe às várias experiências e vai aprendendo com elas e se torna um sobrevivente sábio e mais forte ao se colocar na situação de perigo para afinal se achar. A viagem é seu auto-aprimoramento e seu autoconhecimento, exigindo dele a vivência de múltiplas situações.

Por outro lado, o projeto Iluminista de emancipação através da saída do homem de sua minoridade não se efetivou. O mito já é uma forma de esclarecimento que a Ilustração vai subverter, chegando à própria *Aufklärung* a promover a barbárie. A razão se tornou calculada e ressentida. Ela promoveu a queda da crença do progresso ao promover o ressentimento e a destruição.

O *Aufklärung* em sua tentativa de esclarecer o mundo através da razão fundamentou na verdade, um obscurantismo. Ela se transforma naquilo que pretende criticar: um mito do mundo liberto das práticas mágicas e míticas. Segundo Tiburi (1995, p. 50):

Tudo o que não corresponde aos interesses desta racionalidade deve ser eliminado – o que se demonstrou como sendo impossível no seu próprio interior. Por esta via aparece mais uma vez em Adorno a insatisfação com a concepção da razão moderna e a confirmação de sua tese a respeito da interdependência entre razão e instinto de sobrevivência, entre razão e violência pela necessidade de auto-defesa.

A desrazão do Nazismo e do Fascismo vai expressar a formação de uma unidade de razão, ou seja, uma vontade universal de uma racionalidade voltada para a dominação. Para que esse objetivo seja alcançado, é preciso diminuir a personalidade do sujeito, do indivíduo para que ele, enfim, torne-se despersonalizado. O que o Nazismo e o Fascismo fizeram, foi um processo de despersonalização dos indivíduos para que se tornassem uma massa amorfa, um cordão de terror e destruição em nome da ideologia de perseguição. O Nazismo foi um tipo de Iluminismo exacerbado de razão que, se tornou desrazão ou irrazão. Ele é em nossa concepção um Iluminismo Totalitário. Segundo Tiburi, (1995, p. 57): O indivíduo que permanece e participa de modo acrítico da barbárie para qual o mundo caminha sem fronteiras pode ser considerado na condição de objeto, pois perdeu seu status de sujeito.

Tiburi (1995) faz uma análise que busca explicar porque a *Aufklärung* não se efetivou. Nietzsche é o responsável pela crítica de Adorno e a observação dos descaminhos da razão. Isso será revelado na Filosofia de Adorno na obra: *Dialética Negativa* (1967). O frankfurtiano duvida da concepção de progresso da soberania conceitual e da racionalidade do real. A pretensão da ciência e da filosofia de ser a responsável pela verdade é posta em discussão. Nietzsche busca através de sua crítica à razão, fundamentar uma “honestidade de razão” (Tiburi, 1995, p. 60).

Tanto Adorno, quanto Nietzsche para Tiburi (1995) revelam uma pretensa dominação que a ciência requer. Portanto, na obra *Dialética do Esclarecimento*, Adorno desconstrói a

concepção da História da Filosofia como pressupostos apenas positivos. O *Aufklärung* substituiu a religião pela razão, mas o que se revelou foi uma razão dominada pela irracionalidade inserida na história da humanidade.

Ao analisar os descaminhos da razão, Adorno (*Apud* Tiburi, 1995) pretende fazer uma reconciliação (*Versöhnung*) com a natureza em suas duas formas: a natureza externa e a natureza interna ao homem. A função da filosofia é deslocada, sua função é de tentar superar o conceito do próprio conceito, ou seja, de levar a razão a uma reconciliação com si mesma, já que se revelou, até então, foi uma totalidade falsa.

Os acontecimentos na história contemporânea, de Adorno e Horkheimer revelam a brutalidade e a barbárie que o homem é capaz de realizar. Podemos dizer que eles constatarem um progresso técnico muito desenvolvido, mas por outro lado, um progresso moral e humanitário muito abaixo desse progresso técnico. O ser humano se revelou incapaz de se colocar-se no lugar do outro, perdendo sua sensibilidade e emoção com relação aos outros. Conforme Tiburi (1995, p. 74-75): “Adorno parte da constatação de que a realidade “vem perdendo sua verdade e se transformando em sua própria perversão (*Auschwitz*) ou aparência (cultura de massa).”

A ruptura entre a natureza e a explicação da realidade criou uma inconciliável conceituação da realidade. O conceito não tem mais a capacidade de absorver a totalidade da realidade, ou seja, passou a existir uma não identidade. As contradições reais não foram explicadas e muito menos revolvidas pelas filosofias que pretenderam resolvê-las as contradições através de uma explicação monológica. Esse não idêntico cria artifícios para sobrepor à realidade mesma. O Excurso de Ulisses revela esse desejo perdido em algum lugar da modernidade de reconciliação, Ítaca representa a estabilidade, a certeza e a segurança perdidas. Ela é metáfora da natureza reconciliada com a realidade que, diante de todo percalço, encontra a identidade do imutável e instável lar. Segundo Tiburi (1995, p. 76): “Ulisses retorna ao ponto original, mas não é mais o mesmo e a lembrança se desfaz, ocorreu a reconciliação como etapa a qual se desejava chegar, o sujeito volta à Paz.”

A promessa de emancipação através da razão trazida pelo Iluminismo desenvolveu outras formas de dominação, o uso de técnicas que possibilitariam a satisfação das necessidades humanas autênticas, não foram alcançadas pelo avanço da ciência como a Escola de Frankfurt fundamenta, tal conhecimento vai promover barbáries tanto físicas (prática) quando espirituais (subjetivo). A filosofia de Adorno é, uma filosofia diferenciada que busca resposta não no conceito, mas na aporia manifestada na linguagem, já que sem essa aporia,

não há condições de manter a promessa ou a utopia. A aporia não é uma resposta fechada (Liberdade, igualdade, fraternidade, emancipação, revolução). De acordo com as determinações pré-estabelecidas pela história, foi o que revelou a crença no progresso da humanidade ao mesmo tempo, que possibilitou o avanço técnico na vida das pessoas, também possibilitou novas formas de dominação, tais como a Indústria Cultural e seus padrões que administram o gosto pela cultura. Conforme (Tiburi, 1995, p. 78):

A aporia é a “negação determinada” (bestimmte Negation) que consiste em reconhecer a falsidade do falso e preservá-lo enquanto tal, sem tentar transformá-lo através de uma solução teórica imediatista, pois somente partir do falso se pode vislumbrar o verdadeiro. Através dela é possível reconhecer-se a verdade do falso ou o conteúdo verdadeiro presente na falsidade. E este olhar é nostálgico e utópico.

Todo esse processo de racionalidade e instrumentação da interpretação do mundo originou essa cisão entre a realidade e o conceito, ou melhor, dizendo, a realidade e sua explicação. Assim sendo, na sociedade administrada será colocada em discussão a função ou necessidade de filosofia, *mimesis*, arte. Elas não atuam diretamente no processo produtivo capitalista, por isso devem ser silenciada.

Dessa forma, o progresso desvalorizou os ensinamentos presentes nos mitos e, por outro lado, determinou as certezas trazidas pela ciência. Isso possibilitou o desenvolvimento para além do que os próprios homens avaliaram, ou seja, a liberdade do mito tornou os homens prisioneiros de outros homens através do capitalismo. Essa é uma possível relação entre a destituição do mito para a *Aufklärung* que possibilitou novas formas de aprisionamento do homem e de sua racionalidade, o trabalho na reprodução capitalista para o corpo e para a mente (consciência, personalidade) a Indústria Cultural.

Portanto, a razão é o resultado desse amadurecimento pretensamente positivo dos descaminhos do mito para reorientação do caminhar da humanidade estabelecida pela ciência, conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 77): “A liberação, porém, foi mais longe do que esperavam seus autores humanos. A economia de mercado que se viu desencadeada era ao mesmo tempo a forma atual da razão e a potencia na qual a razão se destroçou. “

Ulisses é o herói que enfim consegue se reconciliar com o espaço (Ítaca) e o tempo (velho, novo Ulisses). A aporia não é uma resposta fechada (revolução) de acordo com as determinações pré-estabelecidas pela história.

A razão, que prometeu libertar os homens dos mitos, levou para uma *ratio* sombria de exploração e desumanidades presentes na história como a história da crueldade. Esse processo

de racionalidade delimitou as funções e os comportamentos dos homens, o que é aceitável e o que é inaceitável na sociedade administrada, aniquilando a manifestação da *mimesis*, enquanto relação do homem e a natureza.

1.3. A Restauração da *Mimesis*

A Teoria Crítica faz uma crítica do projeto da racionalidade moderna¹² que possibilitou o surgimento de várias ciências, fragmentando o saber.

A promessa feita pelo Iluminismo¹³ de emancipar o homem através da razão não se realizou e a racionalidade foi usada como ferramenta de dominação. A razão moderna levou a criação das várias divisões do saber, originando as especialidades, tais como a Matemática, a física e a biologia. Essas ciências vão ser denominadas de ciências naturais e seus métodos vão influenciar o pensamento filosófico. Um exemplo disso é o pensamento de Descartes (1596- 1650), filósofo francês que era também matemático.

Nesse contexto, a Ilustração é a formação através da instrução de livros e viagens que eram feitas pela Europa e pela África com a companhia de um tutor. Esse modo de educação era muito utilizado na Europa (séc. XVI e XVII), já que os salões tinham o costume da conversa, da etiqueta e da música. Temos como objetivo discutir aqui a emergência da categoria *mimesis*¹⁴, que surge no pensamento de Platão, e que a Escola de Frankfurt discutir. Para a discussão da *mimesis*, utilizaremos Benjamin (2013) (2012), Adorno, Horkheimer (1985), Trevisan (2000), Silva (2001), Tiburi (1995) Adorno (2011), Rouanet (1987) entre outros.

¹² É na Modernidade (Séc. XVII) que vai favorecer uma divisão do saber em áreas de conhecimento: Matemática, Física. Descartes (1596-1650) é considerado o primeiro filósofo da modernidade. São alguns dos seus livros: Regras para a direção do espírito (1628); Discurso sobre o método (1637). O projeto da modernidade defende a autonomia, emancipação do homem através da razão e da ciência. O termo Razão tem sua origem na palavra latina *ratio* e no grego *logos*, podemos dizer que seu significado é: Reunir, juntar, calcular, medir. As explicações teológicas para a realidade serão substituídas pela explicação científicas.

¹³ Iluminismo foi um movimento histórico do século XVIII que aconteceu na Europa e tem como característica a influência das ciências, racionalidade e recusa ao dogmatismo. São alguns dos seus pensadores: John Locke (1632-1704); Voltaire (1694-1778), Montesquieu (1689-1755); Rousseau (1712-1778).

¹⁴ Categoria complexa entendida por Platão (428/427 a. C-348/347 a.C) como cópia do real, já para a escola de Frankfurt, tem outro sentido na produção de: Imagem, ludicidade e conhecimento.

A discussão acerca da *mimesis* na atualidade e sua relação com a educação faz-se necessária em virtude da problemática da educação para formação da *competência estética* no cotidiano da escola. Essa competência estética possibilita uma ampliação da experiência escolar, favorecendo o pensamento crítico diante da produção cultural produzida pela indústria cultural que os educandos estão envolvidos dia a dia.

A *mimesis* muitas vezes é ordinariamente conceituada como *imitação*, pois há uma dificuldade na própria tentativa de tradução do termo grego para a língua portuguesa. A *mimeses* é a produção de: imagens, ludicidade e conhecimento. Nesse sentido, a Escola de Frankfurt discute a possibilidade da formulação de uma educação para sensibilidade. Sendo assim, há a necessidade de se fazer um resgate da *mimesis*.

Essa educação para sensibilidade é elaborada por Horkheimer, não é uma receita para resolver as necessidades da educação e toda a sua complexidade. Ela propõe uma formação contra a razão instrumental e crítica ao Iluminismo. A educação para sensibilidade é a defesa de valores culturais em detrimento da educação voltada para a sociedade administrada que fundada para a concorrência, o embrutecimento e a desensibilização do homem. A educação para sensibilidade defende a ampliação da experiência e a possibilidade de uma formação de sujeitos autônomos capazes de assumir livremente suas ações.

Portanto, na sociedade administrada há a preponderância de padrões de sentimentos e ações dos quais os sujeitos devem agir segundo essas formas de homogeneidade, perdendo toda a sua capacidade de pensar o mundo a sua volta. Uma dessas formas de administração da sensibilidade é a Indústria Cultural. Nesse contexto de sociedade administrada tanto *mimesis*, quanto a arte vão sofrer um processo de aniquilamento com consequências reais para o sujeito dessa sociedade.

Dessa maneira, a discussão promovida por Adorno (1903-1969) e Benjamin (1892-1940) em suas várias obras discutem dentro dessa perspectiva de restauração da *mimesis* e de uma educação que o conhecimento não seja usado para dominação e violência. Com o desenvolvimento da Modernidade, a *mimesis* e também a arte são vítimas de uma racionalidade, que tem como objetivo aquilo que aqui chamamos de despersonalização do sujeito. Essa racionalidade favorece a diminuição da capacidade dos próprios sujeitos refletirem para além das determinações da sociedade administrada que regula tanto o trabalho, quanto a consciência (Indústria Cultural) ao formular os padrões culturais.

A arte, que tinha como função a promessa da felicidade, vai ser dominada pela técnica, que na modernidade vai fundamentar a formação do homem que serve ao sistema capitalista.

Assim, é preciso reformular o conceito de *mimesis*. É preciso, desmascarar o caráter altamente enganador promovido pela Indústria Cultural que afasta a possibilidade de uma formação estética voltada para a competência estética, sensibilidade e *mimesis*. Segundo Trevisan (2000, p.22):

O entrelaçamento entre *mimesis* e racionalidade pode ser demarcado como tema nuclear da teoria estética de Adorno, o que lhe possibilita propor a autotranscendência da razão através da abertura de horizontes para o “conhecimento” do reino estético, em busca de uma relação não-alienada entre sujeito e objeto.

Entre vários autores da Teoria Crítica, Adorno que desenvolve uma discussão para resgatar o potencial emancipatório da *mimesis*, enquanto, redenção de uma sociedade administrada e analisa os descaminhos da racionalidade (Nazismo e Facismo) e da formação de uma *mimesis* repressiva, potencializada pela Indústria Cultural. Na sociedade administrada, presenciamos uma carência de *mimesis* liberta dos paradigmas de uma racionalidade repressiva, que promove a barbárie da dominação das consciências dos sujeitos. Assim, a Escola de Frankfurt promove a educação para competência estética. Conforme, Trevisan (2000, p. 28): “A contradição criada nos produtos da Aufklärung, entre déficit de *mimesis* e excesso de razão, pode ser estendida à situação paradoxal vivida pela educação na ótica de Adorno. “

A *mimesis* é uma categoria complexa que vai além da imitação, como podemos perceber. Explicar a relação dela com a educação implica restauração da capacidade mimética dos sujeitos e que perderão a utopia e a *mimesis*. A *mimesis*, enquanto experiência primeira de ligação do homem com a natureza, que permite uma ampliação da experiência, ao contrário daquilo que é oferecido pela Indústria Cultural, bens culturais padronizados.

O desenvolvimento da técnica trouxe como consequência a formação de uma sociedade despersonalizada pela Indústria Cultural, que vai formular uma homogeneidade ao organizar padrões de consumo de bens culturais (filmes, música).

Essa sociedade da qual chamamos despersonalizada não favorece a individualidade e se caracteriza por oferecer o mesmo produto de bens culturais a toda uma coletividade, sem levar em conta as particularidades, as personalidades e as individualidades.

Portanto, a sociedade despersonalizada organiza toda a parte simbólica, ou seja, da consciência dos sujeitos que pensam que escolhem os produtos culturais que consomem, mas, na verdade, são levados a consumirem através de necessidades artificialmente criadas, através da organização da sociedade capitalista que faz uso do entretenimento. O entretenimento

ajuda a Indústria Cultural pela forma com que ocupa o tempo de lazer dos consumidores, que de maneira anestesiada buscam preencher o tempo livre, que se torna tempo organizado pela Indústria Cultural.

Dessa forma, foi afastada qualquer forma de restabelecer a individualidade do sujeito, que trouxe como consequência, a incapacidade da formulação ou afastamento da subjetividade e da individualidade. Conforme Tiburi (1995, p. 15):

De certo modo a filosofia mantém-se conivente com a sociedade moderna que não conseguiu realizar o seu ideal racional na prática. Estabelece-se um paradoxo entre o aumento do potencial racional técnico e científico e a estagnação do potencial humano desta racionalidade, ou seja, o mundo determinado pela racionalidade instrumental, que dá, por exemplo abertura à “cultura de massa”, impede o desenvolvimento de potencialidades humanas outras não afeitas a este tipo de racionalidade.

A modernidade se fundamenta como o desenvolvimento da perda do sentido mimético, originando uma sociedade recalcada e ressentida. Essa sociedade não tem suas necessidades básicas atendidas (trabalho) e, de igual maneira, suas necessidades subjetivas e emocionais, gerando necessidades recalcadas que se voltam contra a própria humanidade em suas formas de violência. Dessa forma, o sujeito enquanto resultado desse movimento da modernidade marcado pelo avanço da técnica, divisão das ciências e seus saberes e dominação da natureza, será um sujeito ressentido, aja visto que os desejos humanos não fazem parte do avanço científico de igual maneira. A *mimesis* surge na cultura grega e suas manifestações artísticas na sociedade primitiva agrária grega que em suas manifestações festivas, que faziam uso da lírica, teatro e tragédias, produzem a mudança da personalidade pela alegria, liberdade, embriaguez, danças, saindo do comportamento cotidiano. Portanto, a *mimesis* promove a *katharsis*¹⁵, uma relação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Dentro dessa relação, a *mimesis*, na sociedade grega, tem a função de produzir o sentimento de identidade na diferença em suas variadas manifestações. Conforme Trevisan (2000, p. 38):

A representação do herói, da divindade ou animal distante funciona como uma verdadeira encarnação, porque a *mimesis*, nesse caso, se ajusta a um modelo cultural e religioso em que a sugestão se torna fundamental para torná-lo o mais convincente possível.

¹⁵ Expressão grega que tem o significado de purificação, evacuação. No sentido trágico grego é o momento final em que a tragédia revela a felicidade ou infelicidade.

Os heróis e as divindades servem para reproduzir a concepção cíclica da visão de tempo e de mundo gregos. Para o grego os eventos do mundo se repetem, a história é cíclica. As festas como meio de rompimento dessa repetição. As festas promovem uma mudança, quebram a ordem estabelecida ao promover o improvisado e alterando os comportamentos. A festa possibilita a realização do impossível no possível.

A *mimesis*, nesse contexto, efetiva um transe ao fazer o indivíduo participar de um universo coletivo. Ela passa a ser uma *mimesis* fictícia, ao estabelecer a relação do grego vivendo no mundo real e o mundo dos deuses. Isso torna o grego formado numa sociedade da disputa da guerra e dos argumentos (filosofia), um sujeito feliz através da *mimesis* das festas e seus rituais que purificam a sua realidade racional (filosófica) e bélica. De acordo com Trevisan (2000, p. 39): “A *mimesis* fictícia deve ser plena, convincente, criando a ilusão da realidade sublime e eminente, capaz de produzir efeitos de purificação, exemplaridade, evidência e impregnação, disposta a causar a entrega do espectador.”

Portanto, a *mimesis* grega presente nos rituais de suas festas leva os indivíduos a se afastarem no cotidiano de seus sofrimentos da existência e da brutalidade da realidade. A *mimesis* tem um sentido de mudança daquilo que é experimentado nos transes das festas, ou seja, não está determinada na palavra imitação ou cópia, comumente atribuída a *mimesis*. De acordo com Trevisan (2000, p. 40): “A função da *mimesis* está muito próxima da preocupação geral com a saúde do espírito e, por isso, o homem grego via no comportamento mimético um caráter psicagógico de eficácia curativa, como verdadeira medicina da alma. “

A relação da *mimesis* com a saúde foi problematizada por Sócrates, filósofo grego que nasceu em Atenas, filho de Sofronisco e de Fenareta que teria vivido entre 470/469 -399 a.C. Sócrates é conhecido pelas frases “Conhece-te a ti mesmo” inscrita no templo de Apolo na Grécia e “Sei que nada sei”, e com os diálogos escritos por Platão narrando o pensamento dele coloca em evidência o homem no pensamento ocidental. A primeira expressão significa que a sabedoria é parte de um processo que é marcado por descobertas e que abrem novos desconhecimentos, questionamentos. O método de aprendizado usado por Sócrates é o diálogo e ele não responde perguntas, pelo contrário, ele faz perguntas, provocando, questionando. Assim, Sócrates com seu método procura ultrapassar a multiplicidade das opiniões, aparências e percepções contrárias para buscar a unidade da ideia, a definição universal.

O primeiro passo de seu diálogo é mostrar que aquilo que se pensava como verdade acerca de alguma coisa ainda tem falhas. Os conceitos de Sócrates, foram inscritas pelo seu

predecessor Platão, já que ele não escrevia. No diálogo de Platão, Menon, Sócrates se denomina “parteiro das almas”, ou pai das ideias que nasciam do diálogo com seus interlocutores, sua função era de auxiliar no nascimento das ideias para que elas pudessem nascer. A analogia com a saúde acontece porque o médico pergunta e questiona o paciente que busca a cura, e o interlocutor de Sócrates busca o conhecimento. O diálogo, então, é a medicina da alma.

Sócrates busca através do diálogo, fazer o movimento, levar o interlocutor a contemplação exterior para a interior, o conhecimento é resultado vem de dentro e não de fora. O método socrático consiste em primeiramente fazer a exortação, esse primeiro passo é chamado de *protréptico* e consiste em convidar o interlocutor para o diálogo. O segundo passo é *élenkhos*, que são as indagações sobre o tema discutido: coragem e justiça, por exemplo. Essa parte é dividida em duas, e tem o nome de *eiróneia* (ironia: refutação) uma é feita as perguntas, ouvi as respostas e comenta, observando os preconceitos, opiniões, que são refutados. Já na segunda parte, ao perguntar surge algumas possibilidades até que cheguem as definições daquilo que se busca, lembrando aqui que nem sempre se chegava a uma definição final. Essa segunda e última parte é chamada de *maiêutica*, ou seja, parto das ideias. Sócrates também foi o primeiro que trouxe a ideia da alma como uma relação com a educação, uma forma de educação para além da formação de guerreiros. Sócrates coloca pela primeira vez o homem e sua capacidade moral e política em discussão tomando como base o saber. A *mímesis* para Platão é cópia (eikones) das formas presentes no mundo das ideias.

Dessa conceituação de *mímesis* como cópia, a arte para Platão será também uma cópia, ou seja, a arte é uma terceira reprodução daquilo que está presente no mundo das ideias. A consequência dessa concepção de *mímesis*, em Platão, é que a educação não pode ter uma relação com a estética. A educação racional será realizada através do domínio das formas perfeitas do mundo das ideias. A concepção de *mímesis* de Platão institui a *mímesis* como: cópia, reprodução e simulacro. A *mímesis* é o princípio das semelhanças que ordena as imagens ontológicas. O mundo concreto e real imita o mundo das ideias, conforme Trevisan (2000, p. 44):

A filosofia de Platão cria assim um jogo de imagens guiado pelo princípio das semelhanças que hierarquiza a reprodução da imagem ontológica essencial em aparências ou reproduções sensíveis no múltiplo, ou seja, o mundo fenomenal imita o mundo inteligível das Formas.

Dentro desse processo de subjugação da *mimesis* e a consequência do desenvolvimento da racionalidade, a Filosofia perdeu seu lugar de unidade do saber, a detentora da verdade. Nesse sentido, Adorno vai defender a arte como a área de conhecimento humano que possibilitará uma verdade possível. Enquanto que, para Hegel (*Apud* Tiburi, 1995, p.19), a arte estaria subordinada ao conhecimento científico.

Em Adorno, o conhecimento científico e a arte tem uma relação de tensão, pois são interdependentes. A proposta educacional deveria levar em conta a arte como possibilidade de aprendizagem para além do modelo tecnicista, a arte enquanto possibilitadora de uma abertura para relações humanas, para além da dominação, submissão e reprodução capitalista. A arte coloca em discussão o término do conceito, porque, ela é inacabável. A arte não está determinada apenas por regras e paradigmas.

Dessa maneira, a arte, na crítica de Adorno, se transforma na sociedade administrada em alienação ao limitar o campo de percepção do indivíduo, promovendo, por isso, uma Consciência Falsa. Essa relação do conhecimento e da arte é importante para Adorno, porque o esclarecimento e a liberdade estão relacionados em sua teoria.

Como manifestação humana livre e autônoma, a arte deve fugir do mundo administrado. A arte nos assegura diante da irracionalidade do mundo um alento, um lugar de possibilidade da verdade. Ela foge da anti-razão em que a racionalidade se transformou. Segundo Tiburi (1995, p. 19 - 20):

Sua verdade é diretamente oposta à verdade da “anti-razão” (*Widervernuft*) que envolve o mundo. A arte como instância que remete para além das relações de dominação e submissão existentes entre os homens e entre estes e as coisas, destitui a concepção do saber como poder e é o lugar da presentificação possível da reconciliação entre intelecto e a natureza, entre espírito e a matéria.

A *mimesis* em Platão tem o sentido não da imitação da *natura naturata*, mas da *natura naturans*. Esta pode ser entendida como a natureza reprimida no homem que se revela na arte.

O sentido que a *mimesis* de Adorno começa com a *mimesis* de Platão, ou seja, esse significado, ou propriedade da *mimesis*, enquanto imitação. Por outro lado, a *mimesis* adorniana é como uma apresentação dos produtos que são produzidos na *natura naturans*. Ele vai desenvolver sua explicação da *mimesis* a partir do romantismo alemão, ao mesmo tempo, a concepção de Adorno de *mimesis* vai também ser influenciada pela filosofia de Aristóteles em que a *mimesis* tem um significado de não determinado a priori, porque, o resultado de uma obra de arte não está determinado antes de sua execução.

A concepção de *mimesis* de Aristóteles carrega a tensão de que o resultado da obra de arte não é previsível pelo produtor. Assim, existe essa tensão do fazer técnico (*techné*) e o fazer poético (*poesis*) que já está presente em Platão na obra *Ion*¹⁶. Como podemos perceber, o objetivo do estudo da estética busca resolver este problema da racionalidade e da *mimesis* dentro da história da filosofia. Dessa forma, a arte será o lugar onde esta tensão se presentifica. De acordo com Tiburi (1995, p. 20).

Adorno querará conciliar, no sentido de revelar o papel constitutivo dos elementos – embora sua dialética seja negativa ele pretende que este quadro seja revertido, pois a contradição existe como sofrimento, e o sofrimento não deve ser perpetuado – mas não confundir estes dois lados da mesma coisa nem fazer de um mais verdadeiro que o outro.

Adorno não tentará desenvolver um saber que visa à totalidade como pensa Hegel. Mesmo ao utilizar a dialética, o frankfurtiano, busca repensar a realidade como constituinte de um todo antagônico que se origina da relação da arte e do mito com a *Aufklärung* dentro da cultura. A obra *Teoria Estética* (1970) amplia as possibilidades de compreensão e elaboração da relação da filosofia e da arte. Para Adorno (*Apud* Tiburi, 1995, p. 21), a arte faz a ligação entre as esferas do mito e da racionalidade. A arte contempla uma racionalidade que abrange aquilo que a ciência deixa de lado, o aspecto mimético, aquilo que não é racional. A relação do conhecimento e da arte acontece através do mimético arcaico, isto é, aquilo que foge do sentido instrumental e racional tradicional, libertando a arte de uma racionalidade voltada para fins justificáveis. A arte permite o diálogo entre o racional e não-racional, ela é uma forma de conhecimento que se estrutura para além da tradição racional. Essa tensão renova a discussão estética. A *mimesis*, então se constitui como o outro da razão.

Ela é uma forma de conhecimento não científico. Por isso, Adorno discuti a própria filosofia como resultado dessa tensão entre o que mito e o que é racional. Seu pensamento filosófico se volta para a auto-reflexão histórica da tensão entre o racional (Científico) e o não- racional (mimético). Sendo assim, é preciso retomar essa discussão para que razão e *mimesis* coexistam dialeticamente.

O caráter da arte é diferencial, ela não se relaciona com um saber justificado pela razão instrumental. A Escola de Frankfurt procura uma forma de conhecimento livre dos imperativos de uma razão fundamentada na violência da sociedade alemã, vivendo sob o regime nazista, ou seja, uma razão que domina, escraviza, calcula e mata através do trabalho

¹⁶ Diálogo de Platão que problematiza a poesia e a crítica da arte como *mimesis* (cópia) do mundo das ideias.

forçado ou das câmeras de gás de Auschwitz¹⁷. A tentativa de uma crítica a esses desmandos da razão é feita por Adorno através de sua preocupação com a arte como mecanismo de restabelecimento de uma racionalidade que leve em consideração os anseios humanos de liberdade. De acordo com Tiburi (1995, p. 21):

A mimesis, enquanto instância propiciadora de uma outra forma de saber não sujeita aos meios instrumentais do conhecimento filosófico-científico, acaba por apresentar a uma racionalidade contraditória consigo mesma e com o mundo a própria verdade desta, isto é, que não é totalmente verdade, nem totalmente racional.

A Teoria Crítica é adversária dessa racionalidade que fundamentará um modelo de sociedade administrada (*verwaltete Welt*). A Teoria Crítica também faz uma análise dos descaminhos que foram realizados em nome da filosofia de Marx, ela explica a perda de sentido do ideal marxista em virtude dos descaminhos dos fatos em si, em que a revolução com vistas à emancipação humana através do trabalho não se efetivou. A responsabilidade não de Marx, mas da tomada de assalto de sua teoria, que serviu inclusive para justificar o fortalecimento do aparelho burocrático do Estado, sobretudo, o Estado soviético e alemão. Segundo Tiburi (1995, p. 24):

O socialismo acabou, em outras palavras, apenas usurpando o lugar anteriormente ocupado pelo capitalismo, instituiu-se como a nova ordem, mas sem mudar substancialmente as estruturas políticas de dominação e massificação. Foi um regime tão totalitário quanto o capitalismo ou o nazismo.

A Escola de Frankfurt, que fora influenciada pelo marxismo, já não aceitava a ideia de um sujeito revolucionário, ou seja, Adorno não identificava um sujeito revolucionário coletivo, capaz de liderar um processo revolucionário e tudo o que vem depois: tomada dos meios de produção e fim da propriedade privada. A teoria marxista sem o sujeito revolucionário se tornou, para Adorno, inexistente. Sem a realização dessa práxis revolucionária, o indivíduo como uma massa revolucionária se perdeu, se tornando um indivíduo cada vez mais solitário, fazendo nascer um novo tipo de individualismo na sociedade capitalista, consoante Adorno (2010, p. 14):

¹⁷ Rede de campo de concentração na Polônia, utilizado para exterminar judeus, ciganos, na Segunda Guerra Mundial (1933-1945). Nesse campo de extermínio segundo estimativas morreram 1,3 milhões de prisioneiros durante os anos de 1940 a 1945.

Sem a formação cultural, dificilmente o burguês teria se desenvolvido como empresário, como gerente ou como funcionários. Assim que a sociedade burguesa se consolida, as coisas já se transformam em termos de classes sociais. Quando as teorias socialistas se preocuparam em despertar nos proletários a consciência de si mesmos, o proletariado não se encontrava, de maneira alguma, mais avançado subjetivamente que a burguesia. Não foi por acaso que os socialistas alcançaram sua posição chave na história baseando-se na posição econômica objetiva, e não no contexto espiritual.

O pessimismo do qual Adorno foi criticado é favorecido pelo contexto em que tal marxismo foi desenvolvido, ou seja, para o frankfurtiano o conceito de práxis deve ser revisto.

De certa forma, a história revelou a inexistência da tomada de consciência desse pretense sujeito coletivo revolucionário. Diante da constituição de uma sociedade antagônica como é a capitalista, Adorno não observa uma alternativa revolucionária ou mudança do sistema de produção.

Uma teoria refratária aos acontecimentos reais da história apenas pode apontar os erros, contudo cria um abismo entre a teoria e a práxis. A emancipação através de uma revolução talvez nunca aconteça, contudo são muitos conflitos na sociedade antagônica estruturada pelo capitalismo e que a cada dia mais se complexifica. Essa distância de uma perspectiva revolucionária e digamos mais, a identificação do sujeito revolucionário (Operário) se tornou o problema a ser enfrentado.

A práxis tem revelado o paradoxo da razão que se pretendeu ser a organizadora e produtora, mas a sociedade administrada e seu terrorismo de racionalização tem produzido a barbárie, ou seja, a racionalidade passou em vez de emancipar a subjugar.

Dessa forma, o progresso vem junto com os aspectos negativos dessa mesma razão, já que o ideal de formação de um sujeito autônomo se perdeu e junto dessa perda originou os regimes totalizantes uniformizantes, tais como o Nazismo (Alemanha) e o Fascismo (Itália).

A formação do sujeito da modernidade, proposta por Kant entre outros, não aconteceu. O sujeito autônomo que age segundo o uso público da razão através do entendimento se tornou uma utopia. Porém, serviu aos interesses de um modelo de sociedade que dominou a natureza e instituiu as novas formas de dominação tais como o Estado e a Indústria Cultural que manipula as pessoas a se tornarem sujeitos sem personalidade própria. Uma identidade forte para que possam contrapor as formas padronizadas que determinam o querer, gosto e o pensar, conforme Adorno (1995, p. 129): “Pessoas que se enquadram cegamente em coletivos convertem a si próprios em algo como um material, dissolvendo-se como seres

autodeterminados. Isto combina com a disposição de tratar outros como sendo uma massa amorfa.”

Como podemos perceber até aqui, Adorno tenta desenvolver um pensamento de reconciliação entre a razão instrumental e a práxis, ou seja, entre a teoria e a história, pois a alternativa racional (Kant) fracassou e a alternativa revolucionária (Marx)¹⁸ também fracassou. Assim, a irreconciliação entre a razão instrumental e a práxis levaram ao progresso que delimitou o afastamento da *mimesis*, criando uma *mimesis* repressiva. (Adorno, 2010, p. 14).

A *mimesis* tem uma relação com o que é reprimido. Por outro lado, com o afastamento da possibilidade da efetivação seu espaço foi subvertido para as variadas formas de dominação. O Nazismo, o Fascismo e a Indústria Cultural são algumas dessas formas de dominação das consciências, pensando na formação da consciência sob o regime Nazista. A Escola de Frankfurt faz uma relação da formação da consciência nazista influenciada por Freud¹⁹ (1856-1939). São dois aspectos específicos que o pensamento de Freud contribui com a Escola de Frankfurt: a crítica da Cultura e a teoria da personalidade, no que tange a formação e relação do indivíduo e a cultura. O psicanalista Freud revelou que o processo de cultura aprisionou, limitou a liberdade do homem.

A razão é revista por Adorno na obra *Dialética Negativa* (1967) como na *Dialética do Esclarecimento* (1947) ela é uma razão dissimulada, ou seja, a razão tem um aspecto negativo que precisa ser clarificado e revelado. O papel da Filosofia é discutido por Adorno. Ela foi durante muito tempo o lugar da razão, ela é a “instância possibilitadora de segurança”. A explicação do mundo ainda bebe da fonte metafísica, ao exercer sua força dominadora que é criada pelo próprio homem, mas que lhe escapa. Sob a defesa da secularização do homem, desde Platão, existe certo fundamento metafísico para explicar o mundo, o homem racional se tornou um disfarce de sua pretensa racionalidade explicadora do mundo. A questão da filosofia será abordada mais adiante no nosso terceiro capítulo.

O problema da busca e da defesa da unidade persiste na história da Filosofia, conforme, Tiburi (1995, p. 42)

¹⁸ Filósofo nascido em 1818 na Prússia (Alemanha) e faleceu em 1883. Sua principal obra é: O Capital (1867).

¹⁹ Sigmund Schlomo Freud foi um médico neurologista austríaco criador da psicanálise desenvolveu estudos sobre técnicas de hipnose, repressão, sexualidade, desejos e sentimentos relacionando com o inconsciente. São algumas de suas obras: A interpretação dos sonhos (1ª parte, 2ª parte, 1900), Além do prazer (1930).

Este é o grande problema da Filosofia sistemática denunciado por Adorno e por Nietzsche antes dele: o esquecimento ou o abandono do que fica fora da unidade da razão, como se nada existisse para além deste círculo. Na verdade, uma totalização tão absoluta que não considera a possibilidade de existência de um fora.

O problema da razão é bem antigo e perpassa o Idealismo, pois a civilização foi construída sob a auto-conservação. Para que essa auto-conservação seja efetivada é preciso desenvolver no pensamento e na práxis da ciência os processos de constituição dos métodos. Assim, podemos fazer aqui uma digressão que na Alemanha Nazista o Judeu significa esse está fora da classificação aceitável tão promulgada pela ciência ou razão (racionalidade) Nazista. Na Modernidade, o método será a maneira pela qual o homem tem a possibilidade de conhecer. A relação existente entre o sujeito e o objeto será revista, já que conhecer para a modernidade é identificar, nomear, apropriar-se e dominar.

Tudo o que se fez no contexto da Alemanha Nazista tem uma relação com o uso indevido da razão, em vista a promover uma lógica de dominação. A razão pode se tornar a desrazão, ao utilizar do conhecimento para executar planos desumanizadores.

Assim, Adorno propõe uma razão iluminadora que seja capaz de fazer a crítica a si mesma, a razão defendida pela Ilustração afasta a possibilidade da formação e desenvolvimento de uma intersubjetividade, o outro é afastado, apartado de mim. O outro quebra com a perfeição, a ordem estabelecida e a estagnação de uma sociedade sem mudança e movimento. O outro coloca a ordem em discussão, o outro coloca a ordem aceitável e instável em medo, medo de não saber, medo de não conhecer, medo: de não reconhecer o novo ou o diferente.

O *Aufklärung*, em sua tentativa de esclarecer o mundo através da razão, fundamentou na verdade, um obscurantismo. Ela transformou naquilo que ela pretende criticar, um mito do mundo liberto das práticas mágicas e míticas. O progresso científico, filosófico não garantiu a maioria do homem como pensou Kant. Pelo contrário, a razão possibilitou a formação de novos instrumentos direcionados para alguns fins ligados as atrocidades. O progresso sempre para bem e para causas humanitárias foram perdidos nesse processo, segundo Tiburi (1995, p. 50):

Tudo o que não corresponde aos interesses desta racionalidade deve ser eliminado – o que se demonstrou como sendo impossível no seu próprio interior. Por esta via aparece mais uma vez em Adorno a insatisfação com a concepção da razão moderna e a confirmação de sua tese a respeito da interdependência entre razão e instinto de sobrevivência, entre razão e violência pela necessidade de auto-defesa.

A desrazão do Nazismo e do Fascismo vai expressar a formação de uma unidade de razão, isto é, uma vontade universal. Para que esse objetivo seja alcançado é preciso diminuir a personalidade do sujeito, do indivíduo para que ele, enfim, se torne despersonalizado. O que o Nazismo e o Fascismo fizeram um processo de despersonalização dos indivíduos para que se tornassem uma massa amorfa, um cordão de terror e destruição em nome de ideologia de perseguição. O Nazismo foi um tipo de Iluminismo exacerbado de razão que se tornou desrazão, ou irrazão, ele é em nossa concepção um Iluminismo Totalitário. Segundo Tiburi, (1995, p. 57): “O indivíduo que permanece e participa de modo acrítico da barbárie para qual o mundo caminha sem fronteiras pode ser considerado na condição de objeto, pois perdeu seu status de sujeito.”

A *mimesis* desenvolvida na sociedade administrada será a *mimesis* repressiva, ou seja, uma *mimesis* que não há experiência originária do homem e a natureza.

1.4. A Repressão Mimética.

Na questão da *mimesis* Adorno não pretende fazer uma crítica à Filosofia para substituí-la pela arte, pois estaria colocando a filosofia como à área de conhecimento que guarda o lugar do saber, a detentora da razão. A arte no pensamento de Adorno tem relação com o abismamento. Ela é o lugar do estranho, do diferente, de acordo com Tiburi (1995, p. 79): “A arte é o conhecimento não intencional, o conhecimento sem uma consciência de ser conhecimento, instituiu, por conseguinte, uma crítica em relação à filosofia que só a filosofia pode perceber.”

Na *Teoria Estética* (1970) Adorno apresenta a filosofia e a arte como uma relação de auto esclarecimento, buscando saber o problema da forma e do conteúdo, verdade e validade de ambos, numa tentativa de desmistificar a fronteira entre a identidade do mesmo e o inominável. A filosofia tradicional (Kant) se estabelece como a representante da racionalidade, enquanto que a arte era o lugar do não-idêntico, conforme Tiburi (1995, p. 82):

Porém, a arte não é um mero acesso ao conhecimento, ela mesma é conhecimento, não é um conhecimento do objeto pois não remete para fora de si. A Razão presente na arte, assim como o conhecimento nela fundado, não é reconhecido pela razão tradicional. Nesse sentido, a arte é o lugar que comporta o paradoxo de uma utopia cognoscitiva, pois trata-se do conhecimento sem conceito, o conhecimento originário.

A verdade da arte está em denunciar a mentira, o engano do mundo. Para que esse problema seja resolvido, a *Teoria Estética* (1970) de Adorno vai fundamentar que o conflito existente entre a razão e *mimesis* será resolvido por momento de auto-esclarecimento entre a arte e a filosofia, entre razão e arte.

O processo de racionalização que se desenvolve na modernidade vai afastar a possibilidade da razão como a única explicação da totalidade da realidade.

Dessa forma, o não-idêntico da razão que é a arte, deve ser reprimida. Segundo o desenvolvimento da racionalidade e do capitalismo, a sociedade passa a ser formada sem a possibilidade de *mimesis*. Segundo Tiburi (1995, p. 85):

A arte não é uma imagem da reconciliação, mas é impulso desejoso dela. Essa é sua razão de ser e aquilo que fundamenta a sua práxis. Na compreensão da filosofia de Adorno cabe buscar um reconhecimento da posição da arte através da noção de *mimesis* enquanto modificadora do sentido da razão e da práxis.

Para o bom desenvolvimento de uma sociedade administrada, é necessário silenciar o potencial da *mimesis*, fazer com que o novo sujeito criado pelas mudanças realizadas pelo desenvolvimento do capitalismo não tenha acesso à *mimesis*. Sendo assim, acontece um amplo processo na origem do capitalismo para afastar e distanciar a possibilidade da *mimesis*, surgindo uma *mimesis* reprimida, propensa ao novo sujeito determinado pelo capital.

Na obra *Dialética do Esclarecimento* (1947), Adorno faz uma exposição do conceito de *mimesis* como um elemento do progresso racional da civilização, ela é a assimilação física do indivíduo à natureza que não foi ainda subjulgada à racionalidade que deseja o poder. Segundo Tiburi (1995, p. 86):

No início da história da espécie, a base das relações entre homens e natureza era mimética, o comportamento mimético era a adaptação orgânica ao outro que foi substituída pela manipulação orgânica da *mimesis* culminando na práxis racional (trabalho) da fase histórica da humanidade.

A *mimesis* passa a ser aquilo que é recalcado no comportamento, o que é proibido. Dessa forma, o homem está livre da obrigação de imitar a natureza, em seu processo de racionalidade e civilização, ele ganha a sua liberdade ao se afastar de si mesmo. Para isso se efetivar o próprio homem criará subterfúgios (Indústria Cultural, Educação), espaços de fuga para enfim conseguir viver com a cruel realidade. Conforme Tiburi (1995, p. 86 – 87):

A humanidade tenta, para se tornar civilizada, libertar-se de sua identidade primitiva com a natureza, num primeiro estágio, através da magia, que corresponde a um momento primeiro de controle da *mimesis* e, posteriormente pela ciência. Nesta situação se dá a convergência das ambas, que aponta para a dialética entre mito e esclarecimento.

Da relação do homem com a natureza vai restar apenas o comportamento mimético (*mimetisches Verhalten*). Diante do progresso da humanidade, a *mimesis* passa a ser imprópria para a estrutura da nova sociedade. Sob o paradigma do capitalismo, a única possibilidade de *mimesis* que vai existir é a *mimesis* fabricada. A sociedade moderna e contemporânea desenvolve um embrutecimento do ser humano.

Para que isso aconteça, a *mimesis* antes uma verdade da natureza, expressão primeira do homem com a ela, passa a ser dual. Ela passa a ser o lugar de controle do ego e ao mesmo tempo descontrola, lugar de justiça e injustiça e verdade e inverdade.

Por isso, o desenvolvimento do capitalismo vai criar os espaços de fuga a esse tempo inanimado como é a Indústria Cultural. A Indústria Cultural é o produto dessa carência de *mimesis*, dessa carência da relação direta do homem e a natureza, enquanto primeira expressão, conforme Tiburi (1995, p. 87): “A única *mimesis* viável é a assimilação ao morto, ao inanimado, ao não natural. A única relação possível é a mais superficial, a espacial, em contraposição a uma experiência temporal, que pressupõe o transcender da relação *hic et nunc*.”

O tempo da sociedade era mais devagar, mas com a mudança do processo que passa a ser rápido, o potencial de acúmulo de informação precisa ser mais rápido e eficiente, de maneira que a possibilidade de acúmulo de experiência é também desfavorecido diante de um mundo que tudo passou a ser supérfluo e, conseqüentemente, substituível. Isso impede a formação da crítica, tendo como apoio o próprio passado. Pelo processo rápido dos acontecimentos, não existe a possibilidade de apreensão do passado para realaborar a *mimesis*, que passa a está presente apenas como uma nostalgia, que faz do presente um tempo acrítico. Segundo Tiburi (1995, p. 87-88):

A falta de uma relação com o tempo inviabiliza a concepção de passado que; em Adorno, contrapõe a uma instância crítica. A memória do passado é o modo de acesso ao pré-racional, ao tempo da relação mimética com a natureza. Sem a noção do passado, a reminiscência (*Erinnerung*) essencial à sobrevivência da *mimesis* verdadeira como nostalgia – já que com uma *mimesis* realizada em relação ao espaço imediato é falta porque permanece ligada apenas à segunda natureza -, não é

possível, assim como a falta de uma noção de futuro impede a formação de uma utopia. O presente absolutizado se torna acrítico.

O progresso e o desenvolvimento do sistema capitalista requerem do sujeito seu aniquilamento, pois sua diminuição é favorável ao esquecimento de si mesmo. Sendo assim, uma categoria como a *mimesis* deve ser impossibilitada, já que retrai o processo de impessoalidade que a sociedade administrada exige. O indivíduo sob o paradigma da modernidade impossibilita o potencial do narrador e da narrativa e exige o distanciamento do sujeito para consigo mesmo, isto é, do domínio da natureza empreendido pelo homem na modernidade se desenvolveu o próprio aniquilamento ou diminuição do homem, enquanto sujeito dotado de razão e sensibilidade. A Escola de Frankfurt faz uma crítica ao processo de racionalidade que impossibilitou a sensibilidade da humanidade. A *mimesis* e sua possibilidade de restauração permitirão ao homem novamente ser humano, ao aproximá-lo daquilo que ele também é, isto é, razão e sensibilidade restabelecendo uma utopia através da crítica à sociedade administrada. É necessário retomar o diálogo iniciado pela Escola de Frankfurt diante da crueldade da razão que não permite a formação para além do homem autômato, voltado para à produção capitalista.

A razão no esclarecimento defende uma concepção de unidade universal, ela mesma não sabe onde encontrar tal unidade, mesmo quando desenvolve uma ciência humanitária ou filantrópica. A unidade e a universalidade são produzidas, portanto, são fabricadas e nunca existiram de verdade. Na busca por esta unidade acontece uma imposição frente ao resultado previsto, pois a experiência é sempre um agir e um sofrimento real criando um conflito da prática que também é real. Foi tendo esse domínio sob a experiência da auto-conservação que o burguês será o sujeito do esclarecimento. Ele domina a administração da natureza e das pessoas, assim, ele é o empresário livre que tem em seu domínio os escravos. Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 73):

A razão contém enquanto ego transcendental supraindividual a ideia de uma convivência baseada na liberdade, na qual os homens se organizem como um sujeito universal e superem o conflito entre a razão pura e a empírica na solidariedade consciente do todo. A ideia desse convívio representa a verdadeira universalidade, a Utopia.

A ciência possibilitou a ampliação da dominação e administração dos homens pelos homens, ela deixou de ser o domínio de coisas, para ser o domínio de pessoas.

Esse processo de racionalidade não precisa de *mimesis* ou sujeitos voltados para à sensibilidade e a subjetividade. Não importa ao sistema capitalista uma formação ampla de sujeitos determinados pela emoção da experiência de suas subjetividades, bastando que tais sujeitos estejam aptos a desenvolverem o trabalho profissional a favor do nosso pretense solidário quadro social. Foi essa relação da razão e do esgotamento da *mimesis* e das utopias que assegurou o desenvolvimento do sistema capitalista que, para ampliar sua ação, precisou efetivar o seu distanciamento.

O capitalismo surge também dessa carência de *mimesis*, desse esgotamento da *mimesis*, ou seja, da impossibilidade de ser um sujeito individual. Essa dominação também não faltou para os regimes totalitários que souberam muito bem usar a seu próprio favor o domínio da racionalidade, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 75):“Enquanto nos abstrairmos de quem emprega a razão, ela terá tanta afinidade com a força quanto com a mediação; conforme a situação do individuo e dos grupos, ela faz com que a paz ou a guerra, a tolerância ou repressão, apareçam como o melhor.”

O progresso desvalorizou os ensinamentos presentes nos mitos e por outro lado, determinou as certezas trazidas pela ciência. Isso possibilitou o desenvolvimento para além do que os próprios homens avaliaram. A liberdade do mito tornou os homens prisioneiros de outros homens através do capitalismo. A razão é o resultado desse amadurecimento pretensamente positivo dos descaminhos do mito para reorientação do caminhar da humanidade pela ciência, conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 77):“A liberação, porém, foi mais longe do que esperavam seus autores humanos. A economia de mercado que se viu desencadeada era ao mesmo tempo a forma atual da razão e a potencia na qual a razão se destroçou. “

Dessa forma a reconciliação do homem com a natureza e com os outros homens não aconteceu. Tudo o que foi prometido seja pela razão ou as revoluções serviram justamente para promover aquilo que tais propostas emancipadoras criticavam: o aniquilamento do homem e o aniquilamento das individualidades. A razão que prometeu libertar os homens dos mitos levou para uma *ratio* sombria de exploração e desumanidades presentes na história como a história da crueldade.

A subjetividade e a satisfação das necessidades são colocadas de lado na modernidade, não existe espaço para o gozo, ele deve ser secreto e fetichizado. A razão desenvolveu então, um gozo desarticulado do social, porque ele passa a ser resultado de uma dominação racional e não natural. Como a subjetividade é prisioneira da razão dominadora, o gozo passa a ser

administrado e reprimido na sociedade administrada. O amor e o gozo ganham então aspecto de uma contabilidade, pois o tempo deve ser administrado. A fábrica precisa de sujeitos sem individualidade e animalidade dos instintos, conforme Adorno e Horkheimer, (1985, p. 88):

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

O desenvolvimento do cristianismo e a criação da concepção de proteção aos mais necessitados e fracos fisicamente possibilitaram o domínio do empresário sobre o operário no capitalismo nascente. O trabalho qualificado significou o domínio, desenvolvendo a racionalidade calculadora e organizadora das vidas das pessoas. O trabalho qualificado criou uma dissociação, uma cisão entre o sujeito e aquilo que ele produz. Dessa maneira, toda relação propriamente humana, passa a ser alvo de uma domesticação: o gozo, a felicidade, o prazer, a diversão e a sexualidade. A sociedade capitalista não combina muito bem a associação de uma vida plena com sua produção que visa tão somente o lucro. O homem da sociedade capitalista diminuído em si mesmo vai desenvolver mecanismo de sobrepor sua vontade reprimida de ser algo para além do sujeito que produz na sociedade capitalista, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 93):

O homem dominado recusa á mulher a honra de individualizá-la. A mulher tomada individualmente é, do ponto de vista social, um exemplar da espécie, um representante de seu sexo e é por isso que ela, na medida em que está inteiramente capturada pela lógica masculina, representa a natureza, o substrato de uma subsunção sem fim na ideia, de uma submissão sem fim na história.

A nova *ratio* do capitalismo exclui homens e mulheres de sua natureza, transformando-os em coisas a serviço da produção e reprodução dos antagonismos presentes nessa sociedade. Portanto, o sistema capitalista forma uma sociedade sem sujeitos ao torná-los coisas. A sociedade capitalista institui a negação da possibilidade mimética, o sujeito é impossibilitado de exercer sua subjetividade, ele está desagregado de si mesmo, separado de sua consciência e linguagem. O nosso próximo tópico busca fazer algumas reflexões sobre a *mimesis* no pensamento de Benjamin²⁰

²⁰ Walter Benjamin (1892-1940) crítico literário, tradutor, filósofo, membro da Escola de Frankfurt. Suas principais obras são: A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade Técnica (1936); Teses sobre o conceito de História (1940).

1.5. Walter Benjamin: O Declínio da Narrativa e da *Mimesis*.

No texto *O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lestov* (1936)²¹ Benjamin revela o declínio da capacidade de narrar, ou seja, há um declínio de apropriação da experiência, a história não é mais contada como antes. A experiência é aniquilada do sujeito moderno, pois ele perdeu a capacidade e a possibilidade de ouvir e se comunicar.

O mundo passou a viver uma crise constante de moral desde a Primeira Guerra Mundial, ou seja, ficamos mais pobres na comunicação e na interação com os outros. Esse processo marcou o surgimento de maneiras cada vez mais impessoais de agir, mesmo tendo desenvolvido uma infinidade de acessos à informação, de acordo com Benjamin (2012, p. 27):

É a experiência, que temos oportunidade de adquirir quase diariamente, que nos determina a distancia e o ângulo de visão. Ela diz-nos que a arte de narrar está em extinção. É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção.

Com a Segunda Guerra Mundial, o homem perdeu a capacidade de trocar experiências. Para Benjamin (2012, p. 28) a experiência está em crise. As mudanças com a guerra foram muito bruscas, levando a uma alteração rápida e imediata da imagem do mundo exterior e das concepções de moral. Esse processo não parou, mas aumentou com o final da guerra. Com o término da guerra, as pessoas voltaram mais pobres de experiência comunicacional. A literatura produzida após o seu fim ou contemplava as reais experiências brutais e cruéis vivenciadas por quem passou pelo horror da guerra.

A oralidade foi muito importante para o desenvolvimento da civilização humana e ainda é nas sociedades indígenas da América Latina. Esse caminho da civilização teve a participação dos narradores anônimos. São estes que revelam o acúmulo de experiências vividas e ao mesmo tempo esquecidas da história que não se conta. A narrativa é marcada de acordo com uma dimensão utilitarista, que pode trazer uma instrução prática como um ditado ou uma norma de vida. A comunicação da experiência depende da capacidade de ouvir e pedir

²¹ Esse texto tem como provocação os romances de Nikolai Lestov (1831-1895), escritor russo que desenvolveu as suas narrativas depois da primeira Guerra Mundial (1914-1918). Tais narrativas foram copiladas por Musarion-Verlang e pela Verlag geor Müller.

conselhos. Para tanto faz-se necessário contar, narrar a história de si mesma. O processo ocorrido depois da Segunda Guerra Mundial parece fácil, ou melhor, dizendo coloquial, mas implica algo muito sério: que é a capacidade do humano ser novamente humano. Dessa forma contar e narrar e pedir conselhos é um resgate do ser humano para com outro, conforme Benjamin (2012, p. 30): “O conselho, que é tecido na substancia da vida vivida, é sabedoria. A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade – a sabedoria- está a morrer”.

Esse processo do Pós-Guerra é marcado pelo desenvolvimento ainda maior do capitalismo. Foi essencial para o crescimento de tal sistema econômico o afastamento gradual e completo do discurso vivo. A capacidade de narrar deveria diminuir para o favorecimento do capital. Narrar significar reconhecer-se na sociedade administrada, enquanto ser humano com uma história particular, um jeito de falar ou narrar também particular.

A decadência da narrativa começa na época moderna com o surgimento do romance. O romance é diferente das narrativas, ele prescindir do livro. A narrativa é alimentada pela oralidade. O narrador utiliza à experiência, já o escritor em seu ato de escrever se isola. O romance não requer a salva guarda da realidade, conforme Benjamin (2012, p. 31):

Muito pelo contrário, o romance de formação não difere, de modo nenhum, da estrutura básica do romance. Ao integrar o processo de vida social na evolução de uma pessoa, ele justifica, da maneira mais inconsistente que se pode imaginar, as leis que determinam esse processo. A legitimação dessas leis nem sempre vai ao encontro da realidade. No romance de formação até o inacessível se torna acontecimento real.

A narrativa deu lugar para o excesso de informação. Esse novo meio de comunicação desenvolveu o rarear da informação, ou seja, na narrativa existe um espaço de interpretação que não é imposta ao leitor. A narrativa tem uma ampliação maior do que a informação. Inclusive a narrativa transcende ao tempo, pois ela conserva toda a força e pode ser explorada. A narrativa fala de uma distância, é uma visão vinda de longe, e ao contrário da informação, não precisa de comprovação imediata.

Poderíamos dizer que a narrativa é um degustar vagaroso e demorado das histórias, isso não implica dizer, que a narrativa por não ter a possibilidade de comprovação imediata como a informação seja portadora de uma verdade, ou que não coaduna com fatos verídicos, de acordo com Benjamin (2012, p. 32): “Se a arte de narrar tem vindo a rarear, a divulgação da informação tem contribuído decisivamente para isso. Cada manhã somos informados sobre o que acontece em todo o mundo”.

Quase tudo passou a favorecer a informação e sua plausibilidade, o que vem a diminuir uma história que não precisa de explicação, como é a narrativa. É essa capacidade de contar uma história que não precisa de explicação que marca o processo de perda de toda uma subjetividade do homem que vivenciou a guerra ou os sistemas totalitários, como foi o nazismo e fascismo. Para esse novo homem do pós-guerra, o extraordinário e o maravilhoso se perderam na crueldade da guerra. Podemos então dizer que a guerra fundamenta um tipo de despersonalização do sujeito. A informação válida e sua imediaticidade precisam ser esclarecidas, explicadas. A narrativa é diferente. Ela não se gasta, tem a propriedade de conservar-se e ainda ser explorada.

As narrativas permitem a conservação e o aprimoramento de quem conta e de quem ouve. É sempre uma volta ao passado, um reviver dos fatos e sua perda traz como consequência o desaparecimento das comunidades de ouvintes. Com o desenvolvimento do sistema capitalista, a velha forma de se comunicar no trabalho feito pelo camponês, do marítimo, e do homem urbano se perdeu. Há incapacidade de beber na fonte da narrativa suas idas e vindas, a narrativa que revela como um mergulho nas coisas na vida do narrador.

A história também revelou uma mudança da maneira como o homem passou a contar o tempo. Tudo deve ser abreviado. Dessa maneira que a narrativa perdeu seu valor e sua consagração no novo mundo cada vez mais urbano, que não permite a formação de um complexo e diverso conjunto de narrativas, consoante Benjamin (2012, p. 36):

Verifica-se que esta alteração é idêntica à sofrida pela comunicabilidade da experiência, que foi sendo cada vez menor à medida que a arte de narrar se foi aproximando do fim. Desde há alguns séculos que se constata que a ideia da morte está a perder omnipresença e força evocadora na consciência coletiva.

Essa maneira diferenciada de contar o tempo que fez com que tudo fosse abreviado, também impossibilitou a experiência da morte. Nas casas antes da modernidade dificilmente se encontraria um lugar em que não houvesse acontecido a morte de um familiar. A burguesia afastou, distanciou ou depurou a morte em lugares afastados. No momento da morte é que o indivíduo revela sua experiência de vida e revela o material de onde se formam as histórias, no sujeito agonizante, acontece um desfile de imagens, situações e o inesquecível. No sujeito agonizante tem a autoridade de sua história de vida.

Diante do acúmulo, e do imediato, a atual sociedade acabou com a possibilidade de contar história. A sociedade contemporânea é também marcada pelo fim da história, pois não

existe a alternativa para as formas épicas. O cronista tende também a cada vez mais rarear. A diferença entre o historiador e o narrador é que o historiador explica os acontecimentos, enquanto o narrador revela de maneira alternativa um devir no mundo embora a fala do narrador tenha o objetivo de favorecer algo que nos é familiar. Nessa sociedade tecnológica atual, não há muito espaço para a Memória. Isso acontece porque na sociedade atual as formas épicas de vida; a *mimesis*, a utopias não servem ao propósito do sistema reprodutivo capitalista que requer dos sujeitos sua desumanidade, acabando com maneiras de fortalecimento de sua subjetividade tais como a *mimesis*, a narrativas acumuladas e a capacidade de narrar, conforme Benjamin (2012, p. 40)

Raramente alguém deu conta de que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte despreocupado é de grande importância assegurar-se de que é capaz de o reproduzir. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente graças a uma vasta memória a épica pode, por um lado, apropriar-se do devir das coisas e, por outro lado, aceitar o seu desaparecimento, fazer as pazes com o poder da morte.

O narrador forma uma rede de todas as histórias, o que ele narra, conta é a história de geração a geração, da qual ele é a personificação. Existe um confronto de natureza entre a narrativa e o romance, pois o primeiro vai salientar o sentido da vida, enquanto que o segundo, a moral da história. O romance não guarda nenhuma transcendência para além da palavra fim, não existe possibilidade de interpretação para além dessa palavra. O leitor do romance está só, contido em si mesmo e no romance, enquanto o narrador está acompanhado de uma ou várias pessoas. O leitor do romance tem a esperança de que toda a sua leitura revele ao final uma surpresa que contradiga a sua inteligência, ou seja, que a morte do personagem não aconteça que tal personagem não vá embora. O narrador traz, de certa forma, uma unidade, uma semelhança entre a história e o cotidiano da vida, pois as narrativas reais partem de um sujeito. O processo de aniquilamento da narrativa trouxe consequências para a impossibilidade da *mimesis*.

A faculdade mimética é uma faculdade superior humana e que tem ao mesmo tempo uma história e um sentido ontogenético. Ela começa nos jogos infantis na escola que são parte de comportamentos miméticos, pois a brincadeira da criança vai além de imitar o professor ou o comerciante. Ela também imita o moinho de vento.

Em sua *Teoria das Semelhanças* (1980), busca fazer um estudo do caráter altamente mutável da sociedade, que impõe ao homem um domínio de semelhanças que ele não é capaz

de dominar, ou seja, não existe uma experiência das semelhanças, segundo Benjamin (2012, p. 52):

Neste caso devemos pensar que nem as forças miméticas nem os objetos miméticos, permaneceram inalteráveis com o andar dos tempos; que ao longo dos séculos, a força mimética e com ela, mais tarde, a inteligência mimética desapareceram de determinados campos, para provavelmente surgirem noutros. Talvez não seja demasiado ousada a suspeita de que houve, em geral, uma orientação uniforme na evolução histórica da faculdade mimética.

Dessa maneira, podemos falar em extinção da capacidade mimética ou a sua transformação. O processo que trouxe a modernidade acabou com a intimidade do homem e sua história ao exigir desse mesmo homem um conhecimento de uma infinidade de certezas que ele já não tem capacidade de domínio. Seria então essa a causa da extinção da capacidade mimética? A guerra foi o estado de exceção que levou a esse declínio da comunicação observado por Benjamin.

Portanto, os mecanismos subjetivos de controle do sistema capitalista também fazem parte desse processo de racionalidade. É preciso ter controle sobre o espírito (subjetividade, consciência) dos sujeitos relacionantes dessa sociedade. Até que ponto a Teoria da Ação Comunicativa de Habermas²² seria um aprofundamento desse estudo de Benjamin e Adorno? Iremos prosseguir com a crítica da concepção de *mimesis* de Adorno feito por Habermas. Nessa crítica é observado que a concepção de *mimesis* de Adorno, apesar de propor uma crítica à modernidade, ainda é uma herança dela por ser delimitada pela relação sujeito e objeto. Habermas propõe uma nova concepção de *mimesis*, levando em consideração a relação sujeito e sujeito. Nossa crítica aqui está delimitada pelas discussões de Trevisan (2000), o que requer um aprofundamento posterior de estudo dessa crítica.

1.6. A Crítica de Habermas a concepção de *Mimesis* de Adorno

Habermas vai ser um crítico da concepção de *mimesis* de Adorno, ele vai desenvolver seu pensamento, tendo como pressuposto a proposta de uma hermenêutica²³.

²² Habermas, filósofo alemão nascido em 1929 na cidade de Düsseldorf e que desenvolveu a teoria da Ação Comunicativa que preconiza o entendimento mútuo através da linguagem e do uso do melhor argumento para o entendimento na orientação das ações.

²³ É o estudo da interpretação de textos escritos, verbais e não-verbais. A filosofia hermenêutica foi desenvolvida pelo filósofo alemão, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) que escreveu: verdade e método (1960).

Para Habermas, Adorno observa que o estudo da estética se tornou uma construção racional de especialistas. Essa construção implicou uma desarticulação na busca por formar uma racionalidade totalizante que contempla toda a realidade e sua complexidade. Dessa forma, a análise da *mimesis* de Habermas vai ser o resultado da leitura hermenêutica e da virada linguística²⁴. A concepção habermasiana termina por fazer a relação entre *mimesis* e educação, segundo Trevisan (2000, p. 172):

A hermenêutica discute o corte promovido na educação com a cultura, na perspectiva de uma volta às tradições clássicas, para encontrar um novo marco teórico, um recomeço que, sem deixar de lado o rigor do pensamento, seja entretanto não-idêntico ao conhecimento rígido e metódico ao qual se contrapõe.

Assim, Habermas *Apud* Trevisan (2000) revela que a concepção de Adorno de *mimesis* ainda está presa a concepção moderna, que delimita a experiência e impede a abertura para o Outro. Portanto, as análises que foram feitas sobre a arte até agora tornaram-se uma coleção de procedimentos que conectaram a arte e o mundo. Esse pensamento fez da educação uma área de domínio de procedimentos mecânicos e reprodutivos que impedem a articulação com a *mimesis*, que para Adorno, é a experiência originária do homem e a natureza. Para Habermas a *mimesis* tem é uma interação entre sujeito e sujeito.

Dessa maneira, a concepção feita por Adorno ainda é delimitada pelo paradigma moderno sujeito e objeto. Habermas propõe uma mudança sujeito e sujeito para resgatar a educação e sua relação com a *mimesis*. A *mimesis* defendida por Adorno está presa a concepção da tradição marxista ao atribuir a relação sujeito e objeto (natureza).

Portanto, Habermas, será o autor que na verdade tenta reconciliar dois pensamentos da Escola de Frankfurt, Adorno e Benjamin, tentando solucionar as aporias entre *mimesis* (Adorno) e teoria dos semelhantes (Benjamim).

Apesar das críticas, a concepção de *mimesis* de Adorno é uma tentativa de reabilitar a *Bildung* (formação cultural) e resgatar a experiência originária com a *mimesis* perdida pela reprodução da Indústria Cultural. Por outro lado, Benjamim tenta resgatar a narrativa e a *mimesis*. Adorno faz a denúncia da *mimesis* decaída da reprodução em massa que favorece a semiformação, enquanto Benjamim, denuncia o declínio da narrativa e a diminuição da comunidade de ouvintes.

²⁴ Foi um movimento no século XX tendo como característica o diálogo entre filosofia e linguagem. São alguns nomes importantes: Johann Georg Hamann (1730-1788) e Wilhelm Von Humboldt (1767-1835), Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

No entanto, essa concepção Habermas esclarece que não se trata da imitação reprodutiva de imagens de obras de arte, mas de uma antecipação de imagens produtora de consenso.

Dessa maneira, para uma reformulação do conceito de *mimesis* é necessário estabelecer um diálogo entre Ação Comunicativa (Habermas) e a Teoria Estética (Adorno). O pensamento de Habermas se desenvolve para resolver esse paradigma entre uma *mimesis* decaída, enquanto experiência original, e a *mimesis* da reprodução em massa da Indústria Cultural.

Entre outras coisas a Ação Comunicativa²⁵ de Habermas (sujeito/sujeito) é um projeto de reabilitação crítica da *mimesis* adorniana (sujeito/objeto), resgate da imagem utópica contida na *mimesis*. Portanto, a *mimesis* Adorniana, embora, tenha alguns avanços, ainda se remete a modernidade por enxergar apenas a relação sujeito e objeto (natureza) que Habermas quer ultrapassar. Habermas fundamenta um diálogo para a possibilidade entre *mimesis* e educação, que Adorno não a deixou muito claro, por conta de sua contradição com o sistema reprodutivo capitalista da Indústria Cultural. Adorno tem uma visão crítica e um pessimismo do sistema capitalista que não lhe permitiu observar o potencial da relação *mimesis* e educação. Ele está preso à relação *mimesis*/Indústria Cultural (capitalismo), enquanto que Habermas avança problematizando outra relação, observando o potencial da *mimesis*/educação. No entanto, Adorno tem avanços importantes nessa questão. Ele problematizou a semicultura socializada promovida pela Indústria Cultural que organiza uma *mimesis* decaída para promoção da semiformação. Habermas, então é o autor que desenvolve a possibilidade de uma ampliação do contexto da *mimesis* adorniana (sujeito/objeto) para favorecer outra configuração mimética de sujeito e sujeito que reivindicam diferentes discursos. Através da linguagem, resgata a sensibilidade, os sentidos e a razão, e estabelece a relação interpessoal.

Dessa forma, Habermas sobrepõe a razão instrumental da modernidade a *mimesis* recuperada na força dos argumentos da linguagem, reorganizando a *mimesis* dos objetos para a *mimesis* da prática cotidiana de sujeitos dotados de linguagem, através do consenso discursivo.

Com o surgimento de aferição da educação, ela passou a ser mais uma área de concorrência e infinitos procedimentos de aprendizagem da sociedade administrada pelos interesses da reprodução capitalista. Dessa forma, a educação vive um paradigma. Educar

²⁵ Teoria de Habermas que consiste no uso da linguagem sem coação na busca do entendimento através do melhor argumento.

para o trabalho apenas? No entanto, a educação pensada para além do mercado de trabalho busca formar para a competência estética e ação comunicativa. Na educação, Habermas propõe a reorientação da *mimesis* de Adorno, levando-a ao contexto dos processos educativos de aprendizagem dentro da razão comunicativa e não apenas estética. Habermas trabalha a reabilitação da *mimesis* para além daquilo que Adorno formulou como *mimesis* expressiva (sujeito/natureza), mas a *mimesis* da racionalidade estética-expressiva. Habermas revela os limites impostos pela formulação adorniana de *mimesis* que ainda está presa a uma concepção moderna sujeito/objeto.

A *mimesis* sob o ponto de vista da intersubjetividade pode desenvolver um novo paradigma sem dominação e apreensão do objeto (natureza), mas uma convivência, uma relação entre sujeito que argumentam. Dessa forma, a *mimesis* reformada de Habermas vai ao encontro dos sujeitos, enquanto a *mimesis* expressiva de Adorno ainda pensava no conceito de maneira interna (sujeito/objeto). Enquanto Habermas desenvolve sua crítica à *mimesis* adorniana, buscando uma formulação externa pela maneira com que defende que a educação é um movimento que faz frente à reprodução, pois há outros processos cognitivos para além do sujeito e objeto (sujeito/natureza). Portanto, a *mimesis* habermasiana restaura a concepção do não-idêntico na educação, ao possibilitar um processo ampliado de formação que é ao mesmo tempo lúdico e criativo (Adorno), mais também um processo que permite a comunicação. Habermas une a estética adorniana da formação para competência estética ao Agir Comunicativo.

O déficit de *mimesis* é resolvido nessa articulação entre a *mimesis* expressiva adorniana (sujeito/objeto) e a ação comunicativa (sujeito/sujeito). Devemos aqui esclarecer que nesse contexto habermasiano, o consenso acontecerá através do melhor argumento, o que é interessante para a racionalidade, pois amplia o campo de saber, sem verdades previamente definidas, como fez a ciência moderna por tanto tempo. Com essa ampliação a educação tem a possibilidade de trazer de volta o entusiasmo de alunos/as. De certa forma, Habermas defende uma abertura da racionalidade. É necessária a ampliação dos espaços de diálogo que não são favorecidos pela educação na atualidade tendo em vista a competição, a concorrência, o mercado de trabalho, e os sistemas avaliativos. A *mimesis* habermasiana é um processo de reconhecimento do si mesmo na interação com os outros. É o lugar da primeira pessoa, o EU e ao mesmo tempo contrapondo a *mimesis* como cópia, assim como lugar para inventar, criar estimulando assim os aspectos estéticos, cognitivos, e éticos (arte, conhecimento e o uso da palavra), segundo Trevisan (2000,p. 274):

No momento em que esse tipo de racionalidade compulsivo-repetitiva entra em crise, sofre um processo de carência de perspectivas e perde suas bases de apoio, não serão os processos de aprendizagem por mimesis (a volta do reprimido) que surgem como força de reelaboração e de resposta a esta nova situação?

Adorno e Horkheimer na obra *Dialética do esclarecimento* (1947) traz em uma inovação importante para o estudo do esclarecimento, levando-se em consideração sua relação com o mito, algo nunca antes realizada. Para isso, eles tomam como exemplo as obras de Homero. Eles observam que com a substituição do mito como algo falso e enganador para o esclarecimento, há uma relação entre os dois. A dominação do homem frente à natureza e aos outros homens, possibilitou a constituição do sistema capitalista.

O personagem mítico Ulisses é um modelo de homem burguês, tendo ele as características de um burguês: proatividade, capacidade de se arrisca, tomar decisões, enfrentar as dificuldades com coragem, organizar sua equipe de funcionários e utiliza a astúcia para vencer as dificuldades da viagem, sendo assim, o herói mítico é uma metáfora do burguês capitalista. Desse processo de esclarecimento possibilitou a organização de novas maneiras de dominação, tais como, a fundamentação da relação sacrifício e o Nazismo.

Desse processo de racionalização que leva para a barbárie uma categoria que deverá ser esquecida para formação do homem dentro da sociedade capitalista será a *Mimesis*.

Adorno faz uma análise da transformação dessa categoria frente a esse processo de racionalidade. A *mimesis*, inicialmente tem seu sentido remetido à concepção tradicional de Platão, que primeiro a formulou como cópia do mundo das ideias.

Portanto, a análise de Platão da *mimesis* se relaciona com a sua concepção de arte, que também é pensada por ele como algo menor, em virtude da fundamentação do mundo das ideias. Por outro lado, para Aristóteles, a *mimesis* tem uma tensão entre o fazer técnico (technê) e o fazer poético (poesis). No nosso próximo capítulo iremos problematizar a questão da estética em Adorno e suas contradições em relação à Kant.

De início, vamos expor a concepção de estética de Adorno contida na sua obra *Teoria Estética* publicada em 1969.

2 A TEORIA ESTÉTICA DE ADORNO

Adorno começa a Obra *Teoria da Estética* (2013) revelando o caráter implícito em que a arte passou a existir. Dessa forma, acontece um alargamento das possibilidades que se transformou num estreitamento das opiniões acerca da arte. Por outro lado, a promessa de felicidade dos movimentos de 1910²⁶ não foram cumpridas.

Portanto, a liberdade artística trouxe exatamente seu contrário a não - liberdade, conforme Adorno (2013, p. 11): “Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição como estado perene de não-liberdade no todo.”

A arte passou a ter um lugar incerto e com o processo de autonomia junto ao progresso. Ela foi cada vez mais abalada pela sociedade menos humana. A reação a esse declínio da arte e sua perda de função na sociedade foram as tentativas de trazer para a arte uma função social. Esse é o primeiro diagnóstico que Adorno faz para nós em sua Obra: *Teoria Estética* publicada em 1970 um ano depois de sua morte. Esse processo de emancipação da arte livre de suas antigas amarras trouxe como efeito a perda de seus pressupostos, conforme Adorno (2013, p. 12): “As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade”

A maneira trágica, os chavões do esplendor conciliante que estendiam-se da arte à realidade são agora repulsivos, pois revelam o conceito da arte como equipamento burguês. O princípio de autonomia é assim colocado em discussão, na berlinda. A autonomia, essência e função da arte junto com sua promessa de felicidade, se perdeu numa liberdade tão ampla que se tornou indescritível à própria arte. A arte passou a ser um Outro, segundo Adorno (2013, p. 12): “De uma tal promessa é já suspeito o próprio princípio de autonomia: ao pretender pôr uma totalidade exterior, uma esfera, fechada em si mesma, esta imagem é transferida para o mundo em que a arte se encontra e que a produz. “

²⁶ Adorno se refere a movimentos artísticos da década de 1910. Entre esses movimentos o Expressionismo (1905-1914). Destacamos aqui Edward Munch (1863-1944) pintor nascido na Noruega e sua obra: O grito.

A arte tem seu conceito numa constelação de momentos que são formados historicamente. Essa análise acaba com a concepção de que as primeiras obras de arte são as mais elevadas, bem como dar fim a classificação como impuras e confusas essas primeiras obras de arte ligadas à mágica, às documentações históricas e aos fins pragmáticos. De maneira que é impossível determinar a data da primeira obra de arte.

A definição do que é arte é dada sempre pelo que ela foi outrora, mas sempre aberta às novas possibilidades, ou seja, uma tensão entre passado e futuro. Dessa forma, podemos observar na história algo que foi considerado arte e que perdeu seu valor artístico, deixando de ser propriamente arte, já que arte não é apenas empiria, segundo Adorno (2013, p. 14): “A questão posta antes, de saber se um fenômeno como o filme é ainda arte ou não, não leva a nenhum lado. O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela contém.”

Uma interpretação da arte só é possível através do movimento. Esse movimento vai em direção aquilo que ela não é, seu conteúdo é extraído de seu Outro, o não-idêntico. Por outro lado, a arte e sua legalidade é um produto tardio do uso da técnica.

Por isso, a obra de arte só se tornou obra de arte negando sua origem. Qual é a origem da obra de arte? A magia, o serviço dos senhores e o divertimento. Hegel (1770-1831) então vai defender a concepção da “morte da arte”, conforme seu ter-estado-em-devir. Hegel pensou a arte como transitória e o Espírito Absoluto fariam sua harmonização, mas ele induz a uma consequência que ele mesmo não previu, pois o conteúdo da arte constitui o seu absoluto, não absorvido na dimensão da sua vida e da sua morte. Portanto, o conteúdo da arte poderia ser encontrado na sua efemeridade.

A revolta da arte posta na condição de objetividade do mundo histórico transformou-se na revolta contra a arte. Hegel na concepção de Adorno, já apontava de maneira pessimista a morte da arte e seu declínio, segundo Adorno (2013, p. 15):

O conteúdo da arte passada, mesmo que a arte possa agora estar suprimida, suprimir-se, desaparecer ou prosseguir no desespero, não deve necessariamente caminhar para o seu declínio. Poderia sobreviver à arte numa sociedade que teria sido libertada da barbárie da sua cultura. Nos nossos dias, não estão mortas apenas as formas, mas inumeráveis temas: a literatura sobre o adultério, que enche o período vitoriano do século XIX e o princípio do século XX, já não é imediatamente reutilizável após a dissolução da cédula familiar da burguesia no seu apogeu e o afrouxamento da monogamia. Apenas continua a viver medíocre e perversamente na literatura vulgar das revistas ilustradas.

A obra de arte está em declínio, pois na própria constituição de autonomia que ratifica o espírito cindido pela divisão do trabalho, ela surge como algo estranho e contraditório. Ela tem uma finalidade imanente, ela sublima o princípio da realidade e sua identidade estética procura defender o não-idêntico da realidade empírica. A obra de arte só consegue se tornar “Ser” com a separação da realidade empírica que permite a ela modelar-se, segundo suas necessidades com relação ao Todo e as partes. De acordo com Adorno (2013, p. 16): “As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante.”

As obras de arte têm a propriedade de ter uma linguagem própria de mostrar os objetos naturais, já que elas são vivas, entram em comunicação de um particular.

Assim, vão de encontro à dispersão do ente. Apesar de renegar a empiria, a obra de arte é um produto do trabalho social e tira daí o seu conteúdo. As obras de arte vivem nessa tensão entre a empiria que ela busca se distanciar, mas que ao mesmo tempo, precisa dela para produzir a si mesma. A tensão da comunicação das obras de arte se dá através da negação dessa comunicação. Por isso, as obras de arte são refratárias e a evolução dos procedimentos artísticos que são englobados no conceito de estilo são correspondentes à trivialidade social. Portanto, a obra de arte é muito mais que mera imitação, segundo Adorno (2013, p. 18):

Que as obras de arte, como mónadas sem janelas, “representem” o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo facto de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialética da natureza e do domínio da natureza, não é da mesma essência que a dialética exterior, mas, se lhe assemelha em si, sem imitar.

A força produtiva estética é a mesma do trabalho útil, pois possui a mesma teleologia. Dessa forma, o que se relaciona às forças produtivas, também está relacionadas à produtividade estética, já que todas as duas são sedimentos ou moldagens da força social. As obras de arte são tentativas de respostas àquilo que vem do exterior, é motivada pelo mundo objetivo e os antagonismos não resolvidos da realidade voltam para a arte. Ao mesmo tempo, que a obra de arte foge ou nega o real para buscar sua emancipação, ela é revelação do Outro, conforme Adorno (2013, p. 19):

Assim, o puro conceito de arte não constituiria o círculo de um domínio garantido de uma vez por todas, mas só se produziria de cada vez, em equilíbrio momentâneo e frágil, muito comparável ao equilíbrio psicológico do Ego e do Id.

As obras de arte são instantes. Cada uma tem seu próprio equilíbrio, uma pausa do processo que se manifesta sob o olhar atento. Elas trazem respostas as suas próprias perguntas, mas, assim, elas mesmas se tornam questões. A cultura abortiva que transformou a captação e a interpretação da arte de modo extra ou pré-estético, revelando a barbárie e a miséria da consciência e da história da arte, enquanto história do progresso de sua autonomia que não extirpou este momento de tensão entre o progresso e a arte.

Dessa maneira, a integração da arte pelos mecanismos de progresso não vai trazer a elevação da qualidade, o que dificulta ainda mais a definição da arte que não pode ser dada em caráter definitivo, como pensou a filosofia da arte. Adorno em sua Teoria Estética (2013) vai problematizar essa questão fazendo uma discussão com Hegel e Kant.

A crítica feita a Hegel parte da dialética idealista que faz da forma o conteúdo, regredindo à dialética a uma dialética grosseira e pré-estética, e confundindo o tratamento imitativo ou discursivo dos materiais com a alteridade constitutiva da arte.

Dessa forma, revela que Hegel violou sua própria concepção de estética com consequências imprevisíveis, favorecendo a ideologia dominante e aprisionando o não-ente da arte. A arte tem uma relação com o próprio mundo e exerce sobre este uma força de atração, segundo Adorno (2013, p. 21):

A identidade da obra de arte com a realidade existente é também a identidade da sua força de atração, que reúne em torno de si os seus *membra disiecta*²⁷, vestígios do ente; a obra aparenta-se com o mundo mediante o princípio que a ele a contrapõe e pelo qual o espírito modelou o próprio mundo.

A arte é antítese da sociedade e não está reduzida a esta. A constituição da arte tem sua origem no interior do homem. Enquanto espaço de sua representação, ela faz parte da sublimação, para Adorno (2013, p. 21) “É, portanto, plausível extrair a definição do que é a arte a partir de uma teoria do psiquismo”.

Para a Psicanálise, a arte são sonhos diurnos. Ela confunde-os com documentos e a reduz a compensações. As obras de arte são supervalorizadas, enquanto supostamente análogas ao sonho. No entanto, na produção da obra de arte há vários componentes que se relacionam com sua projeção: o idioma e o material. A tese de análise da arte através da

²⁷ Grifo do autor.

psicanálise traz uma patologia para a produção da arte, além de determinar que todo artista tem uma doença psíquica. Por outro lado, a teoria psicanalista liberta a arte do idealismo do Espírito absoluto de Hegel, ou seja, a *Aufklärung* busca contradizer o Idealismo hegeliano, conforme Adorno (2013, p. 23):

Ao decifrar o caráter social que se exprime pela obra de arte e no qual se manifesta muitas vezes o do seu autor, fornece as articulações de uma mediação concreta entre a estrutura das obras e a estrutura social. Mas difunde igualmente um constrangimento afim ao do idealismo, o de um sistema de signos absolutamente subjetivo para moções pulsionais também subjetivas.

Os impulsos e moções do inconsciente não correspondem com o que o artista é na verdade. Por isso, critica-se essa relação tão direta entre o artista e suas características pessoais. Caso assim o fosse, poderíamos pensar que todo artista é um doente psiquicamente, a obra de arte não é *thematic apperception tests* do autor. A realidade é sempre determinada como um espaço de fuga para a psicanálise, segundo Adorno (2013, p. 24): “Na arte, porém, actua também o desejo de construir um mundo melhor, libertando assim a dialética total, ao passo que a concepção da obra de arte como linguagem puramente subjetiva do inconsciente não consegue apreendê-la.”

No século XX a aparência passou a ser uma fantasmagoria. Com o Positivismo, as obras de arte seguindo o espírito positivista deveriam apagar todos os vestígios da sua produção. Dessa forma, o caráter de aparência nas obras de arte é reforçado, tornando-se absoluto. Por outro lado, na modernidade acontecerá uma revolta da aparência contra a própria aparência. Nessa linha de pensamento, os aspectos fantasmagóricos das obras de arte tornam-se suspeitos, segundo Adorno (2013, p. 160-161):

Os aspectos fantasmagóricos que reforça tecnologicamente a ilusão do em-si das obras, poderia antes passar por contraparte da obra de arte romântica, a qual, por ironia, sabota de antemão o aspecto fantasmagórico. Este tornou-se incômodo porque o em-si sem falhas, a que se entrega a obra de arte pura, é incompatível com a sua definição enquanto algo de fabricado pelos homens e, por conseguinte, *a priori*²⁸ mesclado com o mundo das coisas.

A reificação e a falta dos aspectos fantasmagóricos estão entrelaçados, por causa do processo da perda da pureza da obra de arte e seu contrário que é a falsa racionalidade instrumental (*Zweckrationalität*). O caráter de aparência da obra de arte não está livre da

²⁸ Grifo do autor.

imitação do real, ou seja, é também ilusão. Tendo esse paradigma, as obras de arte fazem uma concessão estética, o processo de reificação, já que ao mesmo tempo em que a obra de arte busca seu conceito, ela tenta transcender este mesmo conceito. As obras de arte são mais do que a existência de um novo Ser aí, ela é linguagem, segundo Adorno (2013, p. 163):

Mas o meio pelo qual as obras de arte existentes são mais do que a existência não é um novo ser-aí, mas a sua linguagem. As obras autênticas falam mesmo quando recusam a aparência, desde a ilusão fantasmagórica até ao último sopro aurático. O esforço para as expurgar do que a subjetividade contingente exprime pura e simplesmente através delas, confere involuntariamente à sua linguagem ainda maior relevo plástico.

Fazendo a crítica ao pensamento de Kant e Hegel, Adorno (2013) não defende a concepção de que a obra de arte tenha uma unidade plena, a unidade só pode ser simulada em confronto com a realidade. A obra de arte torna-se, assim, aparência. Essa mesma aparência da obra nesse contexto histórico, se torna uma falsidade. No entanto, isso não diz tudo sobre a obra de arte, não determina o sentido total da obra de arte, pois ela é ao mesmo tempo essência e sua organização é o agrupamento de seus momentos e seus interrelacionamentos que com a atitude crítica, faz a diferença entre elemento afirmativo e aparência da realidade (Wirklichkeit) do sentido. A obra de arte rejeita a empiria como uma função prática, ela não pode ser e rejeita a sua secularização para não se tornar um fetiche, segundo Adorno (2013, p. 165): “A aparência nas obras de arte aparenta-se ao progresso da interação que elas deviam exigir de si mesmas e pelo qual o seu conteúdo parece imediatamente presente”.

A arte sente o problema da aparência estética em suas técnicas e nas representações artísticas, tais como, a execução de uma música ou a interpretação no teatro, interpretar corretamente é o problema do conteúdo e da aparição e o confronto de quem as interpreta. Dessa maneira, a estética seria a salvação da aparência. É ela que atribui legitimidade ou uma verdade de tal aparência. Portanto, a aparência é o material da obra de arte e o vestígio da degradação que gostaria de escapar. A arte com seu conteúdo tentam se opor ao metafórico e expulsar o fabricado, que é justamente seu ser-feito. A obra de arte não tem um fim prático. Esse problema do caráter da aparência das obras de arte tem relação com seu momento sensível. Por outro lado, a formulação de Hegel acerca da aparência tem a influência da

tradição platônica e aristotélica²⁹. A arte revela o caráter aparente (*Scheinhaftigkeit*) do espírito, sendo o espírito, *sui generis* e a pretensão do espírito de ser ente.

As obras de arte não são uma totalidade pré-determinada. Por um lado, a obra de arte está numa legalidade cega sem determinação total. Por outro lado, a obra de arte rende-se à contingência e à dialética sem, no entanto, resultar na totalidade, segundo Adorno (2013, p. 169):

O caráter da aparência das obras de arte é a condição de o seu conhecimento entrar em contradição com o conceito de conhecimento da razão pura kantiana. São aparências ao voltarem o seu interior, o espírito, para fora, e só são reconhecidas na medida em que é o seu interior é reconhecido

Na estética de Kant, a experiência artística como experiência de uma finalidade está separada da estrutura categorial de um caos pelo sujeito. Já em Hegel, o método faz abandonar à natureza dos objetos estéticos e abstrair os seus efeitos subjetivos como contingências, colocando a teoria kantiana sob suspeita. A teleologia objetiva torna-se o cânone da experiência da estética. Há uma questão na obra de arte, enquanto coisa (*Ding*) e fenômeno (*Erscheinung*), o objetivo das obras de arte é o fenômeno da sua contradição com os aspectos da coisificação e da reificação.

A rebelião contra a aparência ou insuficiência da arte para si mesma é o momento do enfrentamento da verdade da arte. Sendo assim, a expressão da obra de arte tem relação com a vida. Ela se comporta como a *mimesis*, ou seja, uma manifestação da dor, segundo Adorno (2013, p. 173):

A expressão estética é objetivação do inobjectivo de tal sorte que, pela sua objetivação, se torna num segundo inobjectivo, no que se exprime a partir do artefacto e não como imitação do sujeito. Por outro lado, a objetivação da expressão, que coincide com a arte, precisa justamente do sujeito que a elabora e, segundo a expressão burguesa, explora as suas emoções miméticas.

A arte é expressiva quando é mediatizada é precisa ser objetivada: a tristeza, energia e nostalgia. Essa expressividade é o rosto da arte, ela não é a reduplicação do subjetivamente sentido. A arte é a imitação de uma expressão objetiva que o sensorial percebia no mundo, mas que é revelado só nas obras de arte, pois. Ela é um ser-para-o-outro. Em Adorno (2013, p.

²⁹ Para Platão (428/427 a.C. - 348/347a.C) o mundo real é uma aparência do mundo das ideias, a realidade então, é uma cópia desse mundo das ideias, daí, a importância da *Eikasia* para o conhecimento: representação, imagem e comparação. Para Aristóteles ((384 a.C - 322 a.C) que refuta Platão divide a ciência em teórica, práticas e produtivas, permitindo que o homem conheça através do espanto admirativo do mundo sensível com suas categorias: essência, quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, como, são algumas categorias.

177): “A expressão é um fenômeno de interfe-rência, tanto função do procedimento técnico como mimético”.

O problema do objeto e do sujeito é enfrentado, tendo como campo teórico de discussão o pensamento de Kant (1790). No mundo administrado, o sujeito será impotente e funcional. A expressão desse sujeito também sofrerá os efeitos desse mesmo mundo administrado, tornando-se uma mentira. Portanto, as relações de produção levaram os sujeitos ao fracasso e fizeram da expressão falsa do indivíduo alienado de sua produção material da sua estética. Esse processo levará à incapacidade de reconciliação da expressão e da linguagem.

Tendo em vista que a sociedade administrada torna a vida do sujeito mutilada, o sujeito deve a partir da modernidade falar das coisas de maneira alienada e mutilada, segundo Adorno (2013, p. 183): “Se o sujeito já não deve poder exprimir-se imediatamente deve, no entanto – segundo a ideia da modernidade não fundada na construção absoluta – falar através das coisas, da sua forma alienada e mutilada”.

As obras de arte são enigmas que estão para além da teoria da arte, ela foge a determinação. Este é o seu aspecto enigmático. O que o conhecimento especializado faz é tentar explicar esse caráter enigmático das obras de arte, ou seja, torná-lo uma evidência, segundo Adorno (2013, p. 189) a arte não é: “de modo algum evidência”. Dessa forma, as obras de arte autênticas buscam solucionar este caráter enigmático.

2.1. Adorno e as contradições com a estética de Kant

Num primeiro momento vamos aqui expor a estética Kantiana na obra *Analítica do Belo* (1984) para ao final tentarmos expor as contradições de Adorno frente a esta mesma estética. Kant busca inicialmente fazer uma discussão do juízo de gosto segundo a qualidade.

Nesta obra, a distinção do belo será determinada pela representação da imaginação, não necessariamente vinculada para o entendimento que pode provocar prazer (Lust) ou desprazer (Unlust). Sendo assim, a primeira constatação do juízo de gosto para Kant é que ele não é um juízo de conhecimento, portanto, não é um juízo lógico, segundo Kant (1984, p. 209): “O juízo-de-gosto não é, pois, um juízo de conhecimento, portanto não é lógico, mas

estético, pelo que se entende aquele cujo fundamento-de-determinação *não pode ser outro do que subjetivo*³⁰”.

A representação é comparada por Kant a um edifício, que em suas formas representa um fim da faculdade-de-conhecimento (edifício) que é diferente da sensação de satisfação estética (arte). As representações em juízo podem ser empíricas, sendo assim, estéticas. Já, o juízo emitido é lógico. Através do problema da representação Kant quer diferenciar o que seria estético e o que não seria, partindo do sujeito.

A definição do que é belo para o sujeito será dada por aquilo que Kant (1984, 210) denomina de “mínima preocupação pela existência da coisa”, isso quer dizer que, há uma contradição entre a funcionalidade e a estética que o filósofo alemão vai tentar problematizar na *Analítica do Belo* (1984). A definição do belo é determinada pela representação do objeto em mim, se tal representação é acompanhada de satisfação, mesmo que eu tenha indiferença quanto à existência do objeto dessa representação. O agradável para Kant (1984, p. 210) “é aquilo que apraz aos sentidos na sensação”, já que o que apraz é agradável e traz um sentimento de prazer, segundo graus e proporções diferentes, tais como: gracioso, amável, deleitoso e regozijante. O homem busca o contentamento/contentar (*Vergnügen/vergnügen*), que estaria a priori propício naturalmente a esse contentamento. A diferença entre prazer e desprazer será colocada na contradição que fundamenta o sentimento de prazer ou desprazer que acontece na sensação. Ele denomina sensação a representação da coisa (aquilo que alcanço pelos sentidos). Essa representação se refere exclusivamente ao objeto e como sentimento de prazer se refere ao sujeito. Por isso, não serve para o conhecimento, segundo Kant (1984, p. 211):

Ora, que meu juízo sobre um objeto, pelo qual eu o declaro agradável, exprime um interesse por ele, já é claro a partir disto: que ele, por sensação, excita um desejo por tais objetos, portanto a satisfação pressupõe, não o mero juízo sobre ele, mas a referencia de sua existência a meu estado, na medida em que é afetado por um tal objeto. Por isso, do agradável, não se diz meramente que ele apraz, mas que ele contenta.

A satisfação com o belo na obra: *Analítica do Belo* (1984) depende da reflexão sobre um objeto que leva à construção de um conceito, isso faz a distinção entre o que é belo e o que é agradável. Mas, o que é agradável? Esta categoria estética nos leva a algumas confusões, por causa do sentido que podemos dar a tal expressão. Há uma tentativa de esclarecer o que significa para Kant agradável esteticamente.

³⁰ Grifo do autor.

O agradável parece ter uma ligação com o que é bom, isso traz uma confusão. O agradável representa o objeto em referências aos sentidos, tem um conceito de um fim, está circunscrito na razão; já o conceito de bom é apenas aquilo pelo qual é mediatamente bom ou imediatamente bom, enquanto útil em si. O agrado é fruição.

Tanto o agradável quanto o bom têm uma relação com a faculdade-de-desejar, já que ambos se servem dos sentidos e aos estímulos. Dessa maneira, segundo Kant (1984, p. 213-214): “Por isso o juízo de gosto é meramente *contemplativo*³¹, isto é, um juízo que, indiferente à existência de seu objeto, apenas mantêm-juntos sua índole com o sentimento de prazer e desprazer”.

Portanto, há uma diferenciação em Kant (1984) na questão do agradável, do belo e do bom. Em linhas gerais, agradável para Kant (1984, p. 214) é: “àquilo que é apreciado, contenta”, já o belo é “àquilo que meramente apraz”, e o bom é “àquilo que é apreciado, estimado”. Essas definições são importantes a vista a definição do gosto em Kant (1984, p. 215) ser definido como: “a faculdade-de-julgamento de um objeto ou de um modo-de-representação, por uma satisfação, ou insatisfação, sem nenhum interesse. O objeto de uma tal satisfação chama-se belo”.

No Segundo Momento com o título de: *Do juízo, ou seja, segundo sua qualidade*, da *Analítica do Belo* (1790) Kant vai defender a concepção, que o belo é aquilo que é um objeto de satisfação para todos. Essa universalidade não é a busca por um conceito do objeto, pois não é lógico, mas estético. Não contém para Kant (1984, p. 217) “uma quantidade objetiva do juízo, mas apenas uma subjetiva”. Nesse sentido, a validade é dada através do sentimento de prazer ou desprazer para todo sujeito. Por outro lado, o juízo-de-gosto não busca a concordância de todos, mas faz uma atribuição a todos para alcançar a adesão, segundo Kant (1984, p. 219): “Portanto, é a suscetibilidade do estado-da-mente na representação dada a ser comunicado universalmente que, como condição subjetiva do juízo-de-gosto, deve estar no fundamento desse juízo, e ter como consequência o prazer face ao objeto”.

O fundamento-de-determinação do juízo através da comunicação universal não pode ser pensado apenas subjetivamente, ou seja, sem um conceito do objeto. Ele é o estado-da-mente que é alcançado por poderes-de-representação entre si. Esses poderes-de-conhecimento são colocados num jogo das representações, e por sua vez o jogo livre das faculdades-de-conhecimento pela qual é dada uma representação de um objeto que deve ser universalmente comunicado. O conhecimento como determinação do objeto com o qual a representação deve ser concordada por todos. Esse é o único modo-de-representação que vale para todos.

³¹ Grifo do autor.

Portanto, a comunicação universal subjetiva do modo de representação em um juízo de gosto não acontece através de um conceito determinado (lógico). Por isso, ele é o estado-da-mente num jogo livre da imaginação e do entendimento em geral. A proporção subjetiva para a formulação do conhecimento geral tem que ser válida para todos, ou seja, ser universalmente comunicável, pois o objeto estético deve ser julgado subjetivamente e não de maneira lógica, conforme Kant (1984, p. 220):

Que poder comunicar seu estado-da-mente, mesmo que seja apenas quando às faculdades-de-conhecimento, traz consigo um prazer, poder-se-ia facilmente mostrar a partir da tendência natural do homem à sociabilidade (empírica e psicologicamente).

Dessa maneira, o juízo-de-gosto determina sem a prerrogativa de conceitos o objeto de satisfação, já que ele só é alcançado através da unidade subjetiva da proporção. Essa unidade subjetiva é a sensação. Kant (1984, p. 221) conclui o Segundo Momento dizendo: “O belo é aquilo que, sem conceito, apraz universalmente”.

No Terceiro Momento, Kant (1984) que tem o título *Dos juízos-de-gosto, segundo a relação dos fins*, que neles são tomados em consideração. Nesse texto Kant tenta responder o questionamento sobre a finalidade e a causalidade do objeto e seu conceito.

O objeto é fim de um conceito quando é considerado a causa dele, ou seja, o fundamento real a possibilidade e a causalidade do conceito, quando seu objeto for a finalidade. A faculdade-de-desejar só pode ser determinada por conceito, porque, o agir por conformidade de um fim seria a vontade. Para Kant (1984), chama-se objeto, ou estado-da-mente ou ação, aquilo que a possibilidade não tem a determinação de um fim. Nem tudo que observamos tem uma racionalidade, uma razão. Dessa maneira, todo fim tem um interesse, enquanto fundamento-de-determinação do juízo sobre o objeto do prazer, segundo Kant (1984, p. 222):

[...] nenhum conceito do bom, pode determinar o juízo-de-gosto; porque é um juízo estético e não um juízo-de-conhecimento, que, portanto, não diz respeito a nenhum conceito da índole e da possibilidade interna ou externa do objeto, por esta ou aquela causa, mas meramente á proporção dos poderes-de-representação entre si, na medida em que são determinados por uma representação.

A determinação de um objeto como belo, depende do sentimento de um prazer, que através do juízo-de-gosto é declarado válido para todos e tem universalidade.

O sentimento de prazer só pode ser conhecido a *posteriori* e por intermédio da experiência. A representação ou sensação não determina esse sentimento, já que no juízo moral o interesse é prático, já no juízo estético é contemplativo.

Para que o juízo-de-gosto seja considerado puro, ele tem que contemplar a separação com a satisfação meramente empírica. O problema acontece quando as emoções e outros atrativos interferem na concepção de belo, conforme Kant (1984, p. 226): “Emoção, uma sensação em que o agrado só é causado por meio de uma momentânea obstrução e subsequente efusão mais forte da força vital, não pertence de modo nenhum à beleza.”

O juízo estético tem como fundamento o sentimento. Por isso, ele não precisa estar pré-determinado em um conceito, embora aja um entendimento. O julgamento de uma beleza livre tem um juízo-de-gosto puro, ou seja, não depende de nenhum conceito. Kant faz uma analogia com os exemplos da beleza de um cavalo, edifício, igreja, palácio. Esses têm um conceito de fim (finalidade), pois possuem uma determinação do que a coisa é. Assim, há a preocupação em colocar em discussão o conceito de belo, segundo Kant (1984, p. 230): “Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva que determine por conceito o que é belo. Pois todo juízo desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não um conceito de um objeto, é seu fundamento-de-determinação”.

Sendo o homem como dotado de capacidade de determinar a razão ou o fim, pois ele é o único objeto no mundo de ser suscetível a beleza. É o único também de ser suscetível ao ideal de perfeição e de igual maneira a humanidade.

Partindo desse é conceito, Kant estabelece à ideia-norma estética que é uma intuição singular da imaginação. Ela representa a justa medida de um julgamento e a ideia racional que é a ideia com relação aos fins da humanidade. Para explicar essa problemática faz relação com a imaginação. A imaginação não evoca apenas os signos para os conceitos, mas também reproduz a imagem e a figura dos objetos. Com o conhecimento do preenchimento do espaço pelas pessoas, é possível fazer estimativas do quanto uma multidão de mil pessoas ocuparia de espaço, por exemplo. Segundo Kant (1984, p. 234):

A correção de um tal ideal da beleza demonstra-se nisto; que não permite misturar nenhum atrativo-de-sentidos na satisfação com seu objeto, e contudo faz um grande interesse por ele; o que demonstra, então, que o julgamento segundo um tal critério nunca pode ser puramente estético, e o julgamento segundo um ideal da beleza não é um mero juízo-de-gosto.

No Quarto Momento que tem o título de *Do juízo-de-gosto, segundo a modalidade da satisfação face aos objetos*. No seu começo, busca problematizar a relação entre a representação e a vinculação com o prazer. Aquilo que é agradável causa prazer, essa é a primeira constatação. Sendo assim, o belo tem uma referência com à satisfação. Por outro lado, essa necessidade não é teórica objetiva, ela tem uma especificidade bem particular. O juízo estético é livre de pressupostos objetivos de conhecimento e não deriva de conceitos determinados. Existe a predisposição de que o juízo-de-gosto tenha o assentimento de todos, pois ele visa à universalidade. O juízo estético tem um dever-se que requer um fundamento comum a todos para sua aprovação.

A determinação do juízo-de-gosto não é dada pelos sentidos. Kant não seria parte da linha de pensamento chamada de criticismo, mas seria um empirista. Ela também não é dada pelos conceitos, segundo Kant (1984, p. 235):

“Portanto, têm de ter um principio subjetivo, que determine somente por sentimento e não por conceitos, mas, no entanto com validade universal, o que apraz ou desapraz.”

Dessa forma, o juízo-de-gosto tem de ser universalmente comunicado. Essa disposição, então, pressupõe a existência de um senso comum, pois essa comunicação universal requer um sentimento comum. Essa comunicabilidade universal é uma exigência da razão que dentro desse contexto kantiano, produz uma unanimidade do modo-de-sentir. Existe uma necessidade de confluência entre o sentimento particular e o sentimento de todos. Dessa maneira, Kant (1984, p. 237) termina por definir o belo como: “Belo é aquilo que, sem conceito, é conhecido como objeto de uma satisfação necessária”. Kant termina sua *Analítica do Belo* mostrando que o gosto (estético) é uma faculdade de julgamento de um objeto em referência à legalidade livre da imaginação. Isso implica em dizer que o juízo-de-gosto na estética é livre da lógica e dos conceitos e das normas. A imaginação extrapola para além de uma imaginação reprodutiva, mas aqui passa a ser criadora, ou seja, produtiva e autônoma.

Porém, ao mesmo tempo em que ela é livre, está presa à forma dos objetos. Não existe um jogo livre, segundo Kant (1984, p. 238):

Portanto, somente uma legalidade sem lei e uma concordância subjetiva da imaginação com o entendimento, sem uma objetiva, em que a representação é referida a um conceito determinado de um objetivo, poderá subsistir junto com a legalidade livre do entendimento (que também foi denominada finalidade sem fim) e com a peculiaridade do juízo-de-gosto.

2.2. A crítica de Adorno e Eagleton à estética kantiana

Kant tem como primeiro momento do juízo do gosto na *Analítica do Belo*, a satisfação dessinteressada. O interesse é substituído por satisfação, visto que tem a representação como ponto de partida subjetivista. Por outro lado, a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790) de Kant sem abandonar a estética do efeito, faz uma crítica imanente. Dessa forma, a ausência de interesse afasta-se do efeito imediato da qual a satisfação quer conservar e fazer se possível uma ruptura. Esse pensamento de Kant é criticado por Adorno (2013), pois faz com que a satisfação desprovida de se interesse tornasse satisfação de algo indefinido, até dificultando a definição do Belo, ou seja, a definição de satisfação desinteressada é muito pobre para o complexo do fenômeno estético. No entanto, a estética kantiana efetuou uma separação entre o sentimento estético e a faculdade de desejar.

Como então, um objeto de satisfação pode ser sem interesse e ao mesmo tempo ser interessante? Kant formula pela primeira vez que o comportamento estético está isento de desejos imediatos. Assim, ainda está dentro da perspectiva da psicanálise da arte (Freud), que tem nas obras de arte uma relação direta com os desejos, mas que transforma a libido insatisfeita em realizações socialmente produzida, da qual o valor social da arte persiste, está presente e tem validade pública, conforme Adorno (2013, p. 25):

Kant, porém, realçou muito mais energicamente que Freud a diferença entre a arte e a faculdade de desejar e, portanto, a diferença entre a arte e a realidade empírica, mas não a idealizou sem mais: a separação da esfera estética em relação à empiria constitui a arte.

Kant traz um componente histórico e transcendental e simplista ao não abordar uma preocupação com as pulsões. Já na análise estética da psicanálise, Adorno (2013) aponta que encerra a estética como uma doutrina das pulsões e mesmo as obras de arte sublimadas não tem nenhuma diferença das representações das emoções sensíveis, que tem o seu mais alto desenvolvimento na hipótese de tornar irreconhecível pelo trabalho do sonho. Kant rejeitou todo o psicologismo filosófico, e na sua velhice, toda a psicologia, mas tanto Kant quanto a psicanálise se orienta subjetivamente numa avaliação negativa ou positiva da faculdade de desejar, conforme Adorno (2013, p. 27):

Ao que é desprovido de interesse deve juntar-se a sombra do interesse mais feroz, se pretende ser mais do que simples indiferença; muitas coisas provam

que a dignidade das obras de arte depende da grandeza do interesse a que são arrancadas. Kant nega isto por causa de um conceito de liberdade, que pune com a heteronomia o que nem sempre é próprio do sujeito.

Para Kant, o Belo é semelhante ao Eu soberano que tem autonomia e surge como amputação de conteúdo e uma formalização da satisfação. Dessa maneira, a arte para Kant na perspectiva de Adorno (2013, p.27) é um “hedonismo castrado”, porque, o sujeito de sua perspectiva é também um sujeito: castrado, frustrado, ou seja, um prazer sem prazer. Assim, a experiência artística, a satisfação é apenas um detalhe e não sua totalidade, a experiência artística não tem relação com a humanidade do homem, mas com uma racionalidade que se faz presente nas obras de arte para Kant.

Sobre a estética kantiana Eagleton (1993) contribui significativamente para nossa discussão junto a Adorno (2013). A objetividade é algo complexo a ser definido por Kant, porque, ao mesmo tempo, que, diz respeito ao próprio indivíduo isolado, também diz respeito ao indivíduo na sociedade universal. A propriedade faz a distinção entre as subjetividades e colocará em discussão tais subjetividades, já que ontologicamente, há uma disputa entre o sujeito (subjetivado) e o não subjetivo.

Portanto, há uma dificuldade em Kant, ao colocar no subjetivismo a força integradora do mundo cheio de indivíduos particulares. A dificuldade se revela no processo de desrealização que o mundo sofre, porque o burguês da sociedade kantiana, precisa de um Outro para assegurar todas as suas prerrogativas. A soberania do sujeito kantiano só acontece em virtude de um Outro colocado à margem, segundo Eagleton (1993, p. 56):

Se a essência da subjetividade é a liberdade, o burguês está condenado à cegueira quando atinge mesmo o ponto mais alto de seus poderes, pois a liberdade é, por definição, incognoscível. Só o que é determinado pode ser conhecido; e de tudo o que podemos dizer da subjetividade, esta certamente não é uma de suas características.

O subjetivismo de Kant fundamenta o valor dos sujeitos por si mesmos, ou seja, o pensamento kantiano determina o exercício do poder a favor da autonomia, mas não estabelece as mediações necessárias para essa autonomia. O sujeito que conhece o mundo ao mesmo tempo de certa maneira se coloca fora dele, porque ele não é um objeto de si mesmo. Portanto, o sujeito não pode ser considerado um fenômeno entre tantos fenômenos a ser explicado pela teoria. O sujeito kantiano é o princípio explicador do mundo, mas, ao mesmo tempo, o sistema kantiano o expulsa do mundo. Ele tem uma perspectiva formal, daí ser

baseado numa perspectiva chamada de transcendental. Para que eu seja um sujeito livre, é preciso que eu entre em relações sociais com outros indivíduos. Sendo assim, minha liberdade entra em disputa com as outras liberdades, ou seja, qual liberdade terá mais valor dentro dessa disputa? A liberdade precisa de outras pessoas. Consequentemente, a minha liberdade diminui em detrimento da liberdade dos outros. Pensando na teoria kantiana, onde fica a autonomia do sujeito nessa relação? Se o mundo é um mundo de fenômenos, em que o homem conhece e domina esses fenômenos, então, quem determina o que ou quem é um fenômeno a ser conhecido? Segundo Eagleton (1993, p. 58):

Para Kant, todo o conhecimento do outro está condenado a ser puramente fenomenal, sempre distante das fontes secretas da subjetividade. Alguém pode tabular meus interesses e desejos, mas se eu não posso ser um mero objeto empírico eu devo transcender a tudo o que possa ser mapeado pelo conhecimento empírico.

O juízo estético é o resultado de uma concorrência entre os sujeitos que levam a determinar que algo é belo ou sublime. Essa concorrência acaba quando acontece a concordância entre os sujeitos. Isso implica dizer que o estético não é resultado do cognitivo, mas resultado de um processo racional, em que os sujeitos formam a comunidade de sujeitos sensíveis. Essa comunidade estabelece o estético (belo, sublime) através da forma e da estrutura do racional. Portanto, as subjetividades formam um conjunto unívoco de valores universais recíprocos de sujeitos particulares. O que Kant tenta fundamentar com essa maneira de pensar é uma *Germanischnft*.

O problema persiste, então, pois, na fundamentação de sua teoria, enquanto sujeitos autônomos, respeitamos os outros como objeto, mas no campo da moral, conhecemos os outros, mas não podemos formular um conceito sobre o outro.

Nossa humanidade, então, aparece na estética, pois é nela que enfim compartilhamos e formamos uma comunidade universal. Assim, nossa universalidade é efetivada para Kant na crítica feita por Eagleton (1993) naquilo que mais diz respeito ao sujeito particular, ou seja, o impacto estético que o próprio sujeito particular recebe de uma obra de arte, que é diferente em cada sujeito. Isso é um paradoxo da teoria kantiana. O mundo é tornado todo ele irracional, porque, o sujeito autônomo kantiano não pode conhecer nem os outros sujeito que são tomados como objetos e nem os objetos, já que nunca se revelam em sua totalidade a esse sujeito kantiano, segundo Eagleton (1993, p. 61): “A estratégia de Kant assegura para o sujeito um ambiente real, mas à custa da limitação dos seus poderes. Os objetos existem, sem dúvida, mas não podem nunca ser completamente apropriados.”

O sujeito kantiano é formulado de maneira que passa a ser um sujeito cindido, pois, ao mesmo tempo em que é livre, faz parte de um sistema que a todo instante depende de um agir em sociedade eternamente preso que a sua ação se torne uma lei universal³². O sujeito, então, é a vivência de uma eterna luta para agir moralmente, juntamente com outros indivíduos que de igual maneira agem moralmente. Por outro lado, esse agir moralmente é colocado para fora do mundo real, pois suas determinações acontecem na razão. A liberdade, então, é um paradoxo de sujeitos particulares livres, que agem moralmente numa sociedade universal. A relação é modificada com o advento da sociedade burguesa, pois aquilo que ligava, pré-determinava o sujeito como uma relação direta dele com aquilo que ele faz, já não existe na sociedade burguesa, essa relação é desfeita. A sociedade burguesa da qual Kant faz parte tornou irreconciliável os fins e os meios de um reino da razão de sujeitos moralmente comprometidos universalmente.

A estética kantiana é a tentativa de resolver um problema na teoria, pois num mundo altamente sensorial formulado por ele, é ela a estética que faz a mediação entre a inteligência (razão) e as experiências do sensível (do mundo, das coisas, dos objetos). A lei moral, a razão e a estética kantiana servem e muito bem a formulação da crescente sociedade burguesa de sua época, pois são tentativas de formar modelos de sujeito seriado que ao mesmo tempo que são: autônomos e racionais; agem de acordo que a ação se torne uma lei universal. Por outro lado, são sujeitos homogêneos pretensamente livres na formalidade de uma liberdade racional, a favor da sociedade burguesa que torna a todos iguais, já que todos são tornados objetos, mas não devem sentir-se assim. A estética nessa formulação kantiana é apenas uma auxiliar da lei maior, a lei moral.

O sujeito kantiano do juízo estético ao encontrar um objeto belo, busca uma unidade, harmonia, pois esse é o efeito desejado no jogo livre. Assim, acontece uma confusão entre o sujeito e o objeto que se constitui na formação do mundo mecanicista, ou seja, uma figura de unidade que é idealizada. A sublimação do objeto é uma propriedade do sujeito e as leis do entendimento são propriedade da natureza, segundo Eagleton (1993, p. 68):

Para Kant, a Natureza, comparativamente, não tem as qualidades de um sujeito orgânico; mas ela se conforma ao entendimento humano, e isto está a um só passo da fantasia agradável (e exigida por um conhecimento coerente) de que ela foi projetada visando esse entendimento. A estética é, assim, a esperança pálida, num ambiente crescentemente racionalizado, secularizado e desmitificado, de que não se tenha perdido inteiramente um propósito e significado último.

³² O imperativo categórico de Kant (1724-1804) consiste que a ação moral particular do sujeito se torne uma norma universal.

Dentro da realidade burguesa que Kant teoriza, a beleza como discussão estética tem a função ser uma auxiliar da virtude, ou seja, novamente a estética é uma auxiliar da moral. A estética kantiana é feita para uma sociedade altamente autonomizada, rotinizada em que a capacidade de maravilhar-se na surpresa da obra de arte não é mais apropriado, já que a experiência estética é organizada de tal forma que a parte sensível torna-se insensível, porque a última palavra é da razão, entendimento e racionalidade.

O belo e o sublime trazem a tona um Outro, que é estranho a mim, e essa realidade formulada por toda uma organização da razão que a estética nos lembra do limite de nosso entendimento e ao revelar o desejo insatisfeito da precária condição humana. Esse Outro coloca a humanidade em seu devido lugar, porque ele lembra da finitude da condição humana, segundo Eagleton (1993, p. 69): “O sujeito do sublime é da mesma forma descentrado, mergulhado na perda e na dor, vivendo a crise e perda da identidade”.

A relação entre moral e a estética kantiana se dá através da busca do prazer que será subvertido no sublime que nos traz o sentimento de totalidade, pois em Kant a moral é estetizada. A relação é sensorial, racional e libininal, aja visto que, o sublime é também antiestético, pois leva a imaginação a uma crise de derrota e ruptura.

Por outro lado, o sujeito do imaginário passa a imputar sob o objeto um fetiche, assim, o sujeito é que tem o poder e não o objeto. O sublime em Kant para Eagleton (1993, p. 70): é “uma espécie de antiestética”. Isso quer dizer que, a imaginação, formulada por ele, entra numa crise, porque vive um instante dualista entre derrota e ruptura e a Razão (Unidade). A imaginação, que potencializa o poder do objeto, deve a um dado momento retomar o juízo, ou seja, desfazer-se da sua projeção e reconhecer que o poder não está no objeto, mas no próprio sujeito. Essa situação vai possibilitar a abertura para a formação da sociedade burguesa e sua ideologia de produção e consumo. Os mecanismos surgidos dessa relação facilitam as criações de sanções e disciplinas que vão reiterar a prisão do sujeito as tarefas e as coisas, conforme Eagleton (1993, p. 71):

O capitalismo continuamente centra o sujeito no domínio dos valores, só para descentrá-lo na esfera das coisas. Pode-se perceber um pouco desse movimento na dialética do belo e do sublime. Se as coisas-em-si-mesmas estão para além do alcance do sujeito, o belo irá retificar esta alienação apresentando a realidade, por um momento precioso, como dada espontaneamente na medida dos poderes do sujeito.

A relação do belo, sublime e do juízo estético para Kant criticado por Eagleton (1993, p.72) revela uma falta de associação entre sujeitos que proclama algo belo, sem interesse algum, mas que na verdade são afirmações emocionais que tentam dar conta da complexidade do mundo, numa lista de argumentações gramaticais através de predicativos do tipo “você é sublime”, “X é belo”. Os juízos estéticos formulados por Kant, pressupõem sujeitos diferentes de maneira desinteressada formam uma universalidade, para Eagleton (1993, p. 72): “uma subjetividade universal”. Essa formulação acaba com qualquer possibilidade de discussão ideológica. Por isso, e muito mais a estética kantiana é uma formulação burguesa da qual ele é seu representante.

Esse discurso não ideológico kantiano busca formular uma universalidade que acaba com a dualidade: verdadeiro e falso. Os juízos estéticos para Kant são ao mesmo tempo impessoal e pessoal, uma subjetividade sem sujeito. A concepção de subjetividade universal que não determina e nem põe fim a discussão. Os juízos estéticos de Kant são formulados sem uma análise dos aspectos ideológicos. A estética de Kant é formulada sem interesse, sem lógica e sem ideologia, segundo Eagleton (1993, p. 74):

A estética em Kant faz um curto-circuito conceitual ao ligar particulares concretos na sua imediatez a uma espécie de lei universal, e uma lei que de nenhum modo pode ser formulada. Na estética, diferentemente das regiões da razão pura e da razão prática, o indivíduo não abstraído ao universal, mas é de algum modo elevado ao universal mantendo a sua particularidade, manifestando-a espontaneamente na sua superfície.

O estético-ideológico é indeterminado em Kant, pois é ao mesmo tempo empírico e teórico, em que os particulares acidentes são tornados estatutos pseudocognitivo. Assim, as experiências subjetivas são transformadas em leis universais. Acontece, um paradoxo, já que embora o gosto seja algo universal. Dado que os juízos são operações formais igualmente universais, os objetos são contingentes, os desejos e interesses dos sujeitos particulares que se articulam com outros sujeitos, também particulares, dentro de um juízo estético universal. Portanto, há na estética kantiana uma pré-disposição ao acordo mútuo de sujeitos particulares para a concordância do prazer estético. O sujeito kantiano se põe de lado, ou seja, deixa seus interesses, sua lógica e necessidades e torna a si mesmo o julgador da subjetividade universal. Com a formulação de sua estética, Kant institui uma divisão entre o domínio cultural e o domínio político, o primeiro, por sua vez, é o resultado de uma concordância sem coação, enquanto o segundo é o resultado de uma coação. A estética tem a propriedade de unificar aquilo que a política esqueceu, resultado de razão emancipada em Kant, não consegue

resolver, ou seja, a estética desenvolve em Kant uma forma mistificada e legitimadas relações sociais sem coação, ou seja, ela esconde as relações sociais de dominação, segundo Eagleton (1993, p. 76):

Vimos que a estética kantiana preenche uma variedade de funções. Ela centra o sujeito humano numa relação imaginária com uma realidade plasmável e cheia de propósito, assim garantindo para ele o sentimento agradável da coerência interna e confirmando seu estatuto como agente ético. Mas o faz sem deixar de disciplinar e punir o sujeito, trazendo-o de volta à consciência piamente submissa ao infinito que é a verdadeiramente o seu lugar.

A estética kantiana é um retrato das formas de dominação e de crença na sociedade e sua realidade, crença no desenvolvimento do progresso e da busca da harmonia, esquecendo as sutilezas presentes na sociedade, silenciando aquilo que não é agradável. Não existe o potencial de crítica que a arte pode ser o emitir. Para Schopenhauer (1788-1860)³³ há uma proximidade entre a filosofia de Platão e Kant. O pensamento de Kant é um prosseguimento da tradição platônica. A teoria das ideias de Platão exposta por Schopenhauer não tem como verdadeiro o conhecimento das coisas efêmeras e objetos da experiência do mundo. Nesse mundo como devir contínuo não é possível conhecer as coisas em sua essência, o que conhecemos são os fenômenos mutáveis.

Portanto, as coisas que percebemos com os sentidos não passam de cópias, são objetos de experiências humanas imperfeitas. O conhecimento de tais experiências não é um conhecimento verdadeiro, segundo Schopenhauer (2003, p. 34): “A bem dizer, a doutrina de Platão das ideias e seu ser eterno, isto é, inatingível pelo devir e pelo perecer, é idêntico à doutrina da idealidade do espaço, tempo e causalidade de Kant”.

A doutrina kantiana tem como característica a fundamentação do espaço e do tempo e causalidade e a relação com a coisa-em-si. Essa coisa-em-si mesma sendo fundamental no pensamento de Kant, também está subordinada ao espaço e tempo.

Para Schopenhauer a coisa-em-si de Kant também é um fenômeno. Nesse contexto, a crítica de Schopenhauer ao pensamento kantiano revela a impossibilidade do conhecimento, já que a própria coisa-em-si, não passa de mais um fenômeno entre tantos outros. Platão, por sua vez, também impossibilita o homem de conhecer, pois seu devir não abrange as coisas reais e concretas, mas a Ideia. As coisas não passam de meras opiniões ocasionados pelos sentidos que nos enganam. Dessa forma, para Schopenhauer as imagens, as coisas dentro da filosofia platônica são cópias que nunca vem-a-ser, ao contrário das ideias que são sempre idênticas, contínuas e imutáveis.

³³ Filósofo alemão que escreveu a obra *O mundo como vontade e representação* (1819).

Platão, semelhante ao pensamento de Kant atribui que as coisas conhecidas devem ser aquelas que não envelhecem, não se desgastam, ou seja, o conhecimento só é verdadeiro sobre aquilo que não muda. O que não muda, para Platão, é a ideia. Sendo assim, filosofia de Platão e de Kant anulam a capacidade humana de conhecer, segundo Schopenhauer (2003, p. 35):

Vê-se nitidamente que o sentido íntimo das duas doutrinas é exatamente o mesmo. Ambas declaram o mundo visível, o mundo da experiência, um mero fenômeno, que em si é nulo, e possui significado e realidade emprestada apenas mediante o que nele se expressa.

Essa negação das coisas reais é defendida a favor de uma concepção que afasta os sentidos do conhecimento. Schopenhauer traz o conceito do cavalo como exemplo que para Platão não importa a cor ou tamanho, se o cavalo está próximo ou distante. Ele não existe, o que existe é a ideia de cavalo, ou seja, sua forma racional.

Quando Schopenhauer faz a intersecção entre a filosofia de Platão e Kant, até então eram autores eram considerados diferentes. Embora, Platão e Kant terem suas particularidades, Schopenhauer buscar revelar as semelhanças entre estes filósofos.

Dessa maneira, Schopenhauer tenta resolver as aporias existentes na possibilidade do conhecimento, pois para o conhecimento do mundo é preciso aprender a diferença da vontade como coisa-em-si das ideias. Isso implica conhecer as gradações e depois fazer a diferença da ideia como meros fenômenos, sendo essa mesma ideia a forma do princípio da razão, segundo Schopenhauer (2003, p. 48), para Platão, a ideia compreende em si “sujeito e objeto”. O problema em Platão é revelado, pela presunção de Platão em formular o conhecimento como algo contínuo e que esse mundo dos fenômenos reais só permitem o conhecimento passageiro, ou seja, um conhecimento aparente.

Por conseguinte, a história do gênero humano, a profusão dos eventos, a mudança das eras, as formas multifacetadas da vida humana em diversos países e séculos, tudo isso, é tão-somente a forma casual do fenômeno da idéia, não pertence a esta – unicamente na qual reside a objetividade adequada da Vontade-, mas só ao fenômeno que se dá ao conhecimento do indivíduo, sendo tão alheio, inessencial e indiferente à ideia mesma quanto as figuras formadas o são em relação ao regato, ou as árvores e as flores em relação ao gelo cristalizado. Schopenhauer (2003, p. 53).

Dessa discussão Schopenhauer (2003) vai problematizar a questão da ciência e da arte. Tanto a ciência quanto a arte tem como objeto o mundo, mas cada uma vai ter uma particularidade em se relacionar com este mesmo mundo. Portanto, a ciência vai se debruçar

sobre os fenômenos do mundo como princípio da razão, já que a arte não tem como preocupação a razão, mas a Ideia (essência). No pensamento de Schopenhauer (2003) a Ideia é o objeto da arte, já a ciência procura tornar o mundo conhecido através de suas leis, conexões e relações. Por outro lado, a arte tem na ideia a objetividade da coisa adequada, seu conteúdo é alcançado pela contemplação. Sendo assim, a arte de outra natureza, diferente da ciência tem como fim a comunicação.

Portanto, a arte é um objeto contemplado que é retirado da dualidade tempo e espaço, pois a obra de arte é um representante do todo. Dessa forma, a arte para Schopenhauer (2003) é definida: “como o modo de consideração das coisas independente do princípio da razão, em oposição justamente à consideração que o segue, que é o caminho da experiência e da ciência”.

Afinal, para que serve a arte? Schopenhauer tenta resolver este problema começando por atribuir a todos os homens uma medida de capacidade para apreender as ideias. Com isso, ele não atribui apenas ao gênio, assim assegurando a receptividade da obra de arte, enquanto belo e sublime. Portanto, todo homem tem a capacidade de satisfação estética. O que diferencia o gênio é o grau elevado do modo de conhecimento das ideias. A obra de arte produzida por um gênio é a comunicação da ideia aos outros sujeitos, que também tem certo grau de capacidade para enxergar, perceber a ideia presente na obra de arte. O gênio é o mediador da ideia. Para Schopenhauer (2003) a obra de arte é um meio facilitador de transmissão do conhecimento da Ideia, pois com a obra de arte a Ideia é apresentada de modo mais simples. Por isso, provoca o prazer estético, Schopenhauer (2003, p. 85): “O artista nos deixa olhar com seus olhos para a realidade, e assim tornamo-nos participantes, por sua intermediação, do conhecimento das idéias”.

Se o artista nos potencializa com sua produção para contemplarmos a obra de arte (Ideia), faltaria na atualidade essa mediação para o ressurgimento da mimesis pensada por Adorno, como experiência primeira do homem com a natureza?

O professor na atualidade, através da ação comunicativa, seria esse mediador como pensa Habermas?

A imagem artística presente numa imagem, na poesia ou em um drama não está relacionada com a nossa vontade, vontade particular, mas fala ao nosso conhecimento, pois para que nos possamos conhecer para Schopenhauer (2003) é preciso nos despirmos de nossa querer e personalidade. Isso se dá pela propriedade peculiar da obra de arte e seu poder de arrebatamento.

O gênio é o sujeito que tem a capacidade de elevar-se além de si mesmo, de sua peculiaridade e fazer da vida cotidiana uma obra de arte, ou seja, uma apreensão da Ideia. A obra de arte traz o essencial, expõe a ideia. Para que isso ocorra é necessário, o silêncio completo da vontade, essa vontade só acontece numa contemplação para além do domínio das coisas. A arte torna sublime aquilo que vai ultrapassar a vontade individual, enquanto particularidade.

O conhecimento estético para Schopenhauer (2003) é alcançado como conhecimento do objeto não apenas como coisa, mas como Ideia, e da consciência do puro sujeito do conhecimento que é destituído de vontade, ou seja, para além do indivíduo, do sujeito em particular. Portanto, o prazer estético é o resultado dessa relação de uma satisfação desse puro sujeito do conhecimento destituído de vontade.

Esse puro sujeito do conhecimento livre da vontade tem a capacidade de observar a fruição do belo, enquanto o sujeito do querer preso a vontade apenas tem conhecimento do geral, mas não tem acesso a ideia (essência). Esse conhecimento geral está preso à vontade do querer, pois ele é o conhecimento mais imediato das necessidades, que são uma carência que quando satisfeita, logo surge outra e mais outra.

Nunca é colocada como fim, ou seja, esse conhecimento não encontra contentamento. Portanto, o sujeito do querer que obedece a vontade preso à satisfação individual não encontra esse conhecimento pela contemplação, pela tranquilidade, ele não tem nenhum bem-estar. Esse sujeito do querer está preso a todas as mudanças ocorridas nos objetos e sua subjetividade entra em cena com outras subjetividades.

Conhecimento não da Ideia (essência), mas do que é aparente, transitório e mutável. Por outro lado, é através da contemplação e da tranquilidade que o sujeito do querer preso às suas próprias vontades, se torna puro sujeito do conhecer, segundo Schopenhauer (2003, p. 92):

Esse tipo de conhecer, essa purificação da consciência de todas as relações com a vontade, entra em cena necessariamente assim que consideramos algo de maneira estética; por conseguinte, a *tranqüilidade*³⁴ sempre procurada pelo caminho do querer, mas sempre furtiva, aparece por si mesma de repente e nos plenifica por completo.

É impossível o indivíduo conhecer a ideia. Só através desse processo de deixar de ser indivíduo para ser o puro sujeito do conhecer que ele adquire a capacidade de conhecer, a ideia, só através da contemplação pura o indivíduo, agora sujeito do puro conhecer deixa a

³⁴ Grifo do autor.

razão delimitadora que determina os fins e, com a intuição consegue esquivar-se de toda a sua individualidade limitadora do conhecimento.

Schopenhauer (2003) faz esse movimento para poder capacitar a apreensão da beleza pelo homem. Com esse movimento o homem se habilita para contemplar a Ideia (essência) tem como objeto a beleza.

O mundo e suas ocupações não permitem o estado de contemplação por muito tempo. O puro sujeito do conhecer não dura mais que um instante, por exemplo: ao contemplar uma floresta e lembrarmos que é a propriedade de alguém, voltamos a ser o indivíduo com todas as suas relações da razão, que novamente isola a capacidade humana. Como então potencializar a estética diante desse contexto?

Somente com a destituição desse mundo da razão do sujeito preso ao querer da vontade (individual) é que se poderá criar um novo sujeito do puro conhecer, o sujeito que apreende a fruição estética, segundo Schopenhauer (2003, p. 98):

Por meio de todas essas considerações espero ter tornado claro de que espécie e envergadura é a participação que possui a condição subjetiva da satisfação estética na mesma, ou seja, a libertação do conhecer do serviço da vontade, o esquecimento do próprio si-mesmo como indivíduo, e a elevação da consciência ao puro sujeito do conhecer atemporal e destituído de vontade, independente de todas as relações.

Com relação ao belo da natureza, Schopenhauer (2003) ele provoca uma satisfação estética fugaz, através do estado de contemplação a natureza que possibilita a mudança do sujeito da vontade para o sujeito puro sujeito do conhecer. A natureza desperta o sujeito livre da vontade. Ela se mostra maior do o ser humano, que ao se entregar a vontade, pode sentir em vez de contemplação, o temor do poder da natureza.

O sentimento do sublime (Erhabenen) acontece pela elevação do espectador elevado sobre si mesmo (hinausgehoben). Tal espectador entra num estado de elevação (Erhebung) sobre si mesmo. O sentimento do sublime, acontece com o distanciamento do sujeito da vontade. O sublime em Schopenhauer não é definido através da razão ou do entendimento, mas justamente do distanciamento dessa relação racional.

Para que o sujeito possa ser o sujeito puro do conhecer livre da vontade é necessário contemplar a ideia, sem as impressões angustiantes do dia a dia que prendem o sujeito às ocupações que lhe são exigidas. Por outro lado, a contemplação do sublime exige que o indivíduo seja livre do fenômeno transitório da vontade.

Schopenhauer (2003) define a diferença entre o sublime e a excitação, tendo em vista que o belo na estética muitas vezes é entendido como excitante ou aquilo que chama a atenção dos sentidos. O sublime é definido como a propriedade que um objeto tem de ser contrário à vontade, por isso, se torna objeto de contemplação. Já o excitante faz o rebaixamento do sujeito do puro conhecer, ou seja, o sujeito permanece entregue à vontade (sujeito do querer da vontade individual), o que anula sua capacidade de contemplação. Logo, não apreende a ideia.

O psicologismo da concepção de arte garante uma passividade, harmonia dos contrários na defesa de um mundo melhor, porque é resultado de uma concepção de arte como bem cultural agradável, seu potencial de crítica ao real é completamente negado.

Por outro lado, a negatividade da arte é expulsa, silenciando os conflitos pulsionais. A tensão existente entre a sublimação e a integração não deve formular o Uno, o Todo. Caso isso aconteça, à arte perde sua força que ultrapassa o existente.

As obras de arte trazem consigo uma relação de interesse e recusa. Portanto, Adorno (2013, p.28) é contra a concepção de arte de Kant e da psicanálise. “A arte não é unicamente o substituto de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal no interior do estado de coisas vigente e por amor dele. “

Para Adorno (2013, p. 28): “A experiência artística só é autônoma quando se desembaraça do gosto da fruição. A via que aí conduz passa pelo desinteresse; a emancipação da arte a respeito dos produtos da cozinha ou da pornografia é irrevogável”. No mundo onde tudo passou a ser falso, a arte é o lugar do desejo reabilitado.

A sociedade administrada, que produz uma humanidade frustrada, vai fundamentar uma estética igualmente frustrada, ou seja, uma estética que não diz mais nada a esse homem. A relação do homem com a arte estava circunscrita como contemplação, mas com a modernidade, o sentido passou a ser de incorporação, ou seja, a posse, conforme Adorno (2013, p. 30):

A consciência reificada pretende reconquistar como substituto do que ela recusa aos homens na imediatidade sensível, aquilo que não tem lugar na sua esfera. Enquanto que a obra de arte excita aparentemente o consumidor pelo seu caráter sensual, ela torna-se-lhe estranha, alienada: transforma-se em mercadoria, que lhe pertence e que ele receia constantemente perder.

Essa relação com arte passa a ser a angústia da posse e da não-posse. Essa é a origem do fetiche da obra de arte como mercadoria dentro da economia psicológica. Se numa

hipótese admitirmos que a arte é um produto do devir, então podemos classificá-la como meio de prazer, sendo assim, ela se torna uma fruição.

Refletindo sobre essa condição podemos também concluir que é assim que surge o gênero de arte de consumo que os modernos vão utilizar, a arte do passado como produtos antigos, longínquos e exóticos, relacionando a arte como mercadoria.

Nesse contexto, a obra de arte perde seu momento de prazer e protesto contra o universal e o mundo mediatizado, consoante Adorno (2013, p. 30):

De resto é curioso que uma estética que sempre insistiu na sensibilidade subjetiva como fundamento do Belo jamais tenha analisado seriamente esta sensação. As suas descrições foram quase incontestavelmente filistinas; talvez porque o postulado subjectivo é antecipadamente cego para o facto de que só na relação à coisa é que surge, a propósito da experiência artística, algo de válido, e não no gáudio do amator.

O que vai se desenvolver na sociedade administrada é uma ruptura da arte e sua relação com a satisfação sensível. O sujeito propício ao desenvolvimento dessa mesma sociedade será um sujeito que se auto constrange, um sujeito castrado, fracassado, diminuído e ressentido. Esse sujeito não é mais uma pessoa e sua estética não é também potencializadora de mimesis. Essa estética então trabalha, tem sua função em tornar as pessoas desumanas, ou seja, desensibilizadas.

Dessa maneira, a arte passa a ser uma manifestação dissonante. Essa dissonância tem sua origem com o modernismo que, ao mesmo tempo, que produz atrativos ao sensível, faz sua transfiguração em seu contrário: a dor.

Essa dissonância é um produto do modernismo de um fenômeno estético novo, originário da ambivalência entre o prazer estético e a dor como seu contrário. Tal dissonância promove a alienação social, ela também, promove uma suavidade mediatizada semelhante à suavidade vulgar. O sujeito, nesse contexto cruel, é absorvido por essa dissonância e torna-se uma coisa, apenas como cliente. A sociedade administrada cria sujeitos sem resistência, ao promover a consciência reificada.

Assim, o resultado ou o produto dessa dissonância tenta reconciliar o irreconciliável, ou seja, a aparência do humano com a ideologia de inumanidade, segundo Adorno (2013, p. 32):

Numa sociedade onde a arte já não tem nenhum lugar e que está abalada em toda a reação contra ela, a arte cinde-se em propriedade cultural coisificada e entorpecida e em obtenção do prazer que o cliente recupera e que, na maior parte dos casos, pouco tem a ver com o objecto.

A felicidade da obra de arte, nessa sociedade, é uma fuga pela porta dos fundos, sem resistência, porque o sujeito já não é mais sujeito.

Como criar a possibilidade da resistência? A arte precisa rever seu próprio conceito diante de sua perda de evidência. A arte menor do divertimento tão integrado, administrado e qualitativamente desfigurado, teve sua projeção como fracasso da cultura, e apesar de criar algumas resistências, tornou-se testemunha de seu próprio fracasso, ao tentar cultivar uma harmonia entre a forma tradicional e a forma atual. A Indústria Cultural, observando esse contexto, desenvolveu muito bem a determinação de que se distanciam da arte. A tendência trazida pela Indústria Cultural foi à diminuição da distância entre o espectador e a obra, entre o erudito e o popular.

Há então, uma discrepância entre a arte e os bens de consumo produzidos pela Indústria Cultural. Ela cria uma classificação para silenciar o desgosto da própria Indústria Cultural que transforma tudo em bens de consumo que visam em fim acabar com as fronteiras, se é que ainda existe entre arte e bens culturais, conforme Adorno (2013, p. 35):

O que é facilitado pelo facto de que, numa época de superprodução, o seu valor de uso se torna também problemático e se submete finalmente ao deleite secundário do prestígio, da moda e do próprio carácter de mercadoria: paródia da aparência estética.

Da primeira discussão sobre a origem e autonomia da arte promovida por Adorno (2013), chegamos ao carácter fetichista da obra de arte, ou seja, a arte como uma mercadoria a ser consumida. A liberdade ou autonomia tão almejada da obra de arte chegou ao seu declínio, pois numa época de superprodução, a arte irá se desenvolver de maneira regressiva. Mas, o que isso quer dizer? Pois bem, nas mercadorias culturais não há espaço, alternativa para arte, tendo em vista que consome-se o seu ser-para-outro abstrato, já que o que realmente ocorre é um enganar-se, através de um serviço fraudulento de uma arte que não é arte, mas um produto, uma mercadoria. Essa é a formação primária dos bens de consumo culturais.

Por outro lado, ocorre um efeito com a *mimesis*. Ela torna-se incompatível com essa essência coisal (produto, mercadoria), pois, todo resquício de *mimesis* é absorvido.

O sujeito perdeu sua capacidade emocional, sua sensibilidade é roubada pela sociedade administrada. Na sociedade da administração total, o sujeito que tinha a capacidade de contemplação de ouvir, ler, deveria desaparecer nela. Havia um distanciar-se de si mesmo, para Adorno (2013, p. 35) “desaparecer nela”. O sujeito tinha a capacidade não de se tornar obra de arte, mas, de assemelhar-se a obra de arte.

O sujeito, ao experimentar a arte, amplia seus sentidos, reorganizando sua sensibilidade no espaço e no tempo. Com a Indústria Cultural a relação do espectador e a obra de arte são modificadas. As obras de arte estandardizadas desenvolvem uma arte reificada, torna a arte e o artista coisas entre coisas. Esse é o mecanismo que a Indústria Cultural coloca em andamento. Essa Indústria faz parecer próximo dos homens, ao mesmo tempo, em que nega ao homem sua humanidade.

Dessa forma, alienando-os de sua percepção e sentido, transformando-os em sujeitos de sentidos entorpecidos. A arte autônoma passa a sofrer os mecanismos da Indústria Cultural, segundo Adorno (2013, p. 36): “Nas obras de arte autênticas, a autoridade, que outrora deviam exercer sobre as *gentes* as obras culturais, tornou-se uma lei formal imanente. A ideia de liberdade, intimamente ligada à autonomia estética, formou-se na dominação que generalizava.”

“

A liberdade alcançada com o desenvolvimento da Indústria Cultural fez com que arte fosse aprisionada numa pré-determinação de dominação. Essa dominação não fica apenas na arte, mas tem relação no campo da exteriorização, ou seja, a dominação interior da arte passa para a exteriorização. O mundo sente a necessidade de arte, daí seu processo e defesa do argumento da democratização da arte pela Indústria Cultural.

Do mundo formulado sem imagem da Indústria Cultural surge a renovada possibilidade de arte, mas o que aconteceu foi uma promoção e consolidação do desencanto. Nessa equação, a arte sofrerá o efeito de ser rebaixada, deformada pela falsa consciência que é mais uma área a ser explorada pela burguesia enquanto administradora da arte, conforme Adorno (2013, p. 36-37):

O carácter complementar desta necessidade, reflexo do encantamento como consolidação do desencanto; rebaixa a arte ao nível de exemplo do *mundus vult decipi*³⁵ e deforma-a. À ontologia da falsa consciência pertencem também estas características, pelo facto de a burguesia, que tanto liberta como sujeita o espírito, aceitar e saborear perfidamente aquilo em que não pode acreditar completamente.

Com o aumento da necessidade de arte, ocorre sua organização, que passa a ser uma área empresarial governada pelo lucro. O lucro será o parâmetro a ser observado para a produção de arte. Essa transformação traz como consequência a diminuição de algumas manifestações artísticas, porque não davam mais lucro, como por exemplo a opera. A necessidade é

³⁵ Grifo do autor.

fabricada pela Indústria Cultural, é ela que determina o que é viável e o que não é. As necessidades falsas condizem com uma sociedade falsa, restando para arte o caminho de ser mais uma ferramenta ou instrumento de ilusão dos homens e fazê-los acreditar que escolhem alguma coisa, quando não escolhem nada.

Por outro lado, o mundo passa a ser estranho ao próprio homem, um mundo obscuro ao racional e irracional, que produz sujeitos recalçados que vivem emoções recalçadas, segundo Adorno (2013, p. 38):

O recalçado atrai aí. No prazer do recalçado a arte recebe ao mesmo tempo a infelicidade, o princípio recalçante, em vez de se limitar a protestar em vão. Ao exprimir a infelicidade pela identificação, antecipa a sua perda de poder; isto, e não a fotografia da infelicidade nem a falsa beatitude, circunscreve a posição a posição de uma arte actual autentica relativamente à objetividade entenebrecida

Surge, o Novo, mas a novidade não existe, o que existe. Adorno (2013) analisa o Novo na Indústria Cultural como uma importante categoria a ser explicada pela Teoria Estética. O Novo surge como uma relação do indivíduo e da sociedade. Ele é apresentado como renovação da decadência que acompanha o moderno. A crítica de Adorno (2013) observa que o Novo é uma promessa de abundância ilimitada, que na verdade não traz nada de Novo, segundo Adorno (2013, p. 41): “O Novo é o sinal estético da reprodução ampliada, juntamente com a sua promessa de abundancia ilimitada”.

O Novo não permite a formação de uma categoria subjetiva, pois ele não toma consciência de si, mas livra-se da heteronomia. Ele obedece à pressão do Antigo. O Novo pode se tornar um fetiche no esgotamento das inovações, tornando-se sempre-semelhante. Portanto, o Novo está sempre preso ao sempre idêntico. Essa é a chave da Indústria Cultural.

Dessa forma, o Moderno é a tentativa de estabelecer o encerramento da invariância, pois o Novo é a experimentação do artista, esse é um fato relevante, já que o artista que tinha os efeitos já pré-determinados, passou a experimentar novos métodos de produção. Isso implica mudança na potencialidade do sujeito, segundo Adorno (2013, p. 45):

O sujeito tomou consciência da perda de poder, que lhe adveio da tecnologia por ele libertada, erigiu-a em problema, sem dúvida a partir do impulso inconsciente para dominar a heteronomia ameaçadora, ao integrá-la no ponto de partida subjetivo para dela fazer um momento do processo de produção.

Para fazer conhecer e obter reconhecimento surge os “ismos” do que era permitido ao artista formular. Padrões que a vontade artística toma consciência, são tão combatidos pela crítica e análises da estética. Apesar de uma variedade muito grande de ismos eles não produziram grandes obras artísticas. Portanto, na busca por uma legitimidade ou autenticidade, os padrões produziram obras de artes personificadas. Assim, a discussão entre Modernismo e Moderno não traz nenhuma inovação, a distinção não existe para Adorno (2013, p. 49):

Quanto mais na arte se deve fabricar, buscar e inventar, menos certo é que se consiga fabricar e inventar. A arte radicalmente fabricada reduz-se ao problema da sua elaboração. O que provoca o protesto quanto ao passado é precisamente o que é arranjado, calculado e não, como se teria dito cerca de 1800, o que de novo se tornara natureza.

As obras de arte tinham uma duração, uma relação com o tempo que é modificado com as novas formas de produção artística. Dentro do processo de produção artística da Indústria Cultural, a obra de arte perdeu sua capacidade de ser uma alegoria de uma eternidade. No pensamento de Adorno (2013, p. 50), “A arte é uma aparência daquilo de que a morte não se aproxima”. A arte não deve durar, porque é uma fórmula abstrata ao mesmo tempo, ela deve ser efêmera. A época de produção de obras primas está fadada ao fracasso, pois as tradições não se interpõem na sociedade da Indústria Cultural, já que o que era contínuo não serve mais, esvaneceu-se. Portanto, a crise da duração revela a inconstância e impotência das obras de arte.

Essa relação da arte e a duração tem uma relação com a formação das manifestações da arte como, por exemplo: o auto elogio de Horácio, o culto aos deuses de bronze, aos monumentos. Essas formas de homenagens são transpostas para as obras de arte. Tais mudanças marcam também a categoria do trágico. Na fórmula do trágico e o triste, por grande parte dos defensores de ambos os lados, acontece a condenação do trágico. O trágico passa a ser impossível numa sociedade administrada.

Dessa maneira, o trágico, tendo relação com a morte, com o declínio do finito, com um sentido de sofrimento, passa a ser na sociedade da Indústria Cultural, uma paródia, segundo Adorno (2013, p. 53):

Recordemos a categoria do trágico. Ela parece ser impressão estética do mal e da morte e tão vivida como eles. Apesar de tudo, deixou de ser possível. Onde outrora o pedantismo dos estetas se apressava a distinguir entre o trágico e o triste surge a condenação do trágico: a afirmação da morte; a ideia, no declínio do finito, iluminava o infinito, o sentido do sofrimento.

Nesse conflito da duração e da obra de arte, tanto o espiritual quanto o material tornam-se propriedade e ao tornar-se propriedade passam a ser fetichizados, passando a ser sufocados pelo compasso do tempo que marca sua durabilidade, que logo será substituída pelo mais novo produto de obra de arte da Indústria Cultural.

Não há conciliação entre a obra de arte e o tempo, com relação à sociedade da Indústria Cultural. Esse é o perigo que a Indústria Cultural formula. O que isso quer dizer? Podemos dizer que a obra de arte corre contra o tempo da efemeridade, ela é contra a simpatia para o vivo efêmero. Caso a arte torne-se apenas presa fácil da secularização, ou seja, do tempo, ela passa a tomar parte na dialética da *Aufklärung*³⁶.

Nesse contexto, a arte perde sua capacidade de resistência, perdendo também sua exigência de verdade, de repensar o material através do subjetivo. O processo de integração ocorrido na sociedade se deve ao fato de que existe uma relação entre o objetivo e o subjetivo. Assim, acontece a integração de partes antagônicas numa aparência de unidade, quando não existe unidade. O sujeito individualizado de Kant, colocado no centro, faz uma reinterpretação do mundo partindo de si mesmo. A teoria kantiana tem relação direta com a prática econômica e política da burguesia, da qual Kant é seu representante. Esse mesmo mundo, interpretado por esse sujeito individualizado, sofre um processo de subjetivação que dissolve a objetividade, ao relativizar suas próprias necessidades e desejos, fazendo assim com que esse mesmo mundo seja diluído de conteúdo e verdade. O que existe para Adorno (2013, p.53) é “um turbilhão, a multiplicidade em relação a qual a arte se definia”. A integração é formadora da inércia da arte, ela faz da arte uma unidade alienada, conforme Adorno (2013, p. 53): “Quanto maior o sucesso da integração, mais ela tende para um movimento inerte e vazio; teleologicamente visa um *hobby* infantil. A força do sujeito estético para a integração daquilo que ele capta é também a sua fraqueza.”

A contribuição da arte não é apenas no campo do subjetivo, mas também no campo objetivo. A arte nova é intervenção perpétua do sujeito que não se permite atuar sem reflexão no jogo das forças tradicionais da arte. Assim, as intervenções permanentes do Eu tem relação com as pressões para contradizer o espírito burguês de reificar as realizações subjetivas,

³⁶ Termo que pode ser traduzido como esclarecimento. Para o filósofo Kant (1724-1804) o homem deveria sair da menoridade da razão. Assim, através do esclarecimento, também chamado Iluminismo o homem deve fazer uso da razão e do entendimento.

colocando-as fora do sujeito. Esse é o domínio objetivo e subjetivo da burguesia sobre os sujeitos, segundo Adorno (2013, p. 53-54):

A técnica, prolongamento do braço do sujeito, não cessa igualmente de se afastar dele. A sombra do radicalismo autárquico da arte é o seu carácter inofensivo, a absoluta composição das cores limitadas ao papel. O radicalismo estético, que socialmente não implica custos excessivos, deve pagar o facto de, na hora actual, os hotéis americanos estarem decorados com quadros abstratos *à la manière de*³⁷...: deixou de ser radical.

Portanto, a Indústria Cultural tem a capacidade de integrar a produção artística que tenta de alguma forma criticá-la. O radicalismo da arte vai sendo incorporado de maneira racional para favorecer uma neutralidade, um carácter inofensivo a favor de anestesiar as contradições existentes na sociedade administrada, tendo como base e fundamento o capital e o domínio do campo subjetivo. A arte, enquanto, experiência sobre ser-para-si, se distanciou dessa propriedade e passa a ser um ser- para-os-outros.

Portanto, a Indústria Cultural procede para diminuir a experiência humana e efetua essa equação para o empobrecimento do sujeito, segundo Eagleton (1993, p. 55):

Uma certa objetividade é condição mesma da subjetividade, que deve ter toda a solidez de um fato material, e que, no entanto, não pode ser, por definição, nada assim. É vital que o mundo confirme a minha subjetividade, e, no entanto eu sou um sujeito apenas na medida em que faço esse mundo ser, em primeiro lugar.

A sociedade administrada não guarda espaço para o sujeito estético. Essa discussão do tempo e da arte promovida visa resgatar a plenitude do instante do sujeito estético com a obra de arte. As mudanças realizadas pela Indústria Cultural promoveram a regressão da assimilação, graças ao processo autônomo da obra de arte efetivado pela Indústria Cultural. Nesse contexto, não há mais espaço ou lugar para o autêntico, único, pois tudo ou quase tudo deve ser repetitivo. A Indústria Cultural formula um novo sujeito, um novo indivíduo, em detrimento do sujeito estético poético, surge agora o sujeito enfraquecido. Esse enfraquecimento dentro da realidade objetiva proporciona de igual maneira, o enfraquecimento da experiência, enfraquecimento de sua subjetividade, segundo Adorno (2013, p. 55):“O excesso de realidade é a sua decadência: ao destruir o sujeito, mata-se a si mesma. Esta transição constitui o elemento artístico em toda a antiarte.”

³⁷ Grifo do autor.

A relação do sujeito com a realidade (objetividade) e a arte (subjetividade) é transformada num choque entre uma tensão do instante que perverte-se em repetição sem fim e que traz como consequência o esvaziamento estético ou o Nada. Todavia, há um reducionismo nas novas manifestações artísticas da realidade. As novelas e os romances retratam ou trazem uma descrição objetiva da realidade social. Pelo contrário, oferecem o mínimo de existência. O que tais romances trazem é a experiência do aqui e agora, segundo Adorno (2013, p. 56): “Quanto mais total é a sociedade, tanto mais ela se reduz a um sistema unívoco, tanto mais as obras, que armazenam a experiência deste processo, se transformam no seu Outro.”

A Indústria Cultural transformou o mundo inteiro numa cópia. Dentro dessa perspectiva, podemos deduzir que o mundo se tornou uma decadência do concreto. O mundo se transformou numa máscara de si mesmo. Isso foi essencial para efetivar o esvaziamento do sujeito e da realidade. O campo subjetivo muitas vezes ignorado tem uma força imensa na formação da sociedade. Ele promove uma crítica à sociedade administrada que através da decadência do sujeito, potencializa o engano da universalidade. Há uma relação de tensão entre o campo objetivo e o campo subjetivo, pois ao mesmo tempo, que ocorre o monopólio do sistema capitalista acontece à defesa de uma arte universal, de uma experiência universal para sujeitos particulares, ou seja, despersonalizando as pessoas. Dessa forma, as pessoas não são pessoas e passam a ser coisas, segundo Adorno (2013, p. 56-57):

O que ocorre no cerne da economia, a concentração e a centralização, que usurpa para si o disperso e reserva as existências autônomas apenas para a estatística profissional, age até às mais íntimas ramificações do espírito, sem que muitas vezes seja possível tomar consciência de tais mediações. A personificação mentirosa na política, na tagarelice sobre o homem na desumanidade são adequados à pseudo-individualização objetiva; mas, porque não existe nenhuma arte sem individualização, isto torna-se para ela um fardo insuportável. Atribui-se simplesmente ao mesmo estado de coisas um outro giro através da indicação de que a presente situação da arte é inimiga do que a gíria da autenticidade (*) chama de testemunho.

A arte é uma Utopia e enquanto utopia não deve ser nunca realizada. O Novo é a sua decadência. É através da negação do novo que a arte consegue exprimir o impossível, a utopia. A arte, enquanto utopia permite a reconciliação de uma utopia maior do mundo da produção e a promessa de um paraíso na terra. A relação entre a arte e o sistema de produção, pois as forças esteticamente libertadas representam uma libertação real. No plano prático, a

arte coloca uma pressão na opacidade, neutralidade da sociedade e seu progresso das forças produtivas e técnicas.

Esse é o paradoxo da época Moderna. Essa época está entre o desenvolvimento de uma arte madura que se contraponha a arte de reprodução, ou seja, ser mais do que apenas arte manipulada e manipulável, talvez alcançando o potencial de crítica social e sendo adversária da arte desinteressada de Kant.

A arte moderna tem uma relação direta com o processo de industrialização que é transferido do domínio da produção dominante para a produção artística, segundo Adorno (2013, p. 60):

É moderna a arte que, segundo o seu modo de experiência e enquanto expressão da crise da experiência, absorve o que a industrialização produziu sob as relações de produção dominantes. Isto implica um cânone negativo, proibição do que tal arte moderna nega na experiência e na técnica; e semelhante negação determinada é já quase, por seu turno, o cânone do que é necessário fazer. Que uma tal arte moderna seja mais do que um vago “espírito do tempo” ou um versado *up-to-date* deve-se ao desencadeamento das forças produtivas.

A arte moderna estabelece um padrão a ser seguido, contraria a tradição e coloca em discussão a cultura estabelecida. O desenvolvimento das forças produtivas levou ao declínio do sujeito estético. Isso se deve ao fato de que a produção artística passou a ser determinada pela imediaticidade, modificando o paradigma da experiência do sujeito da modernidade. O efeito dessa condição será a idiosincrasia da arte. Ela surge como reação coletiva, tais como o *Kitsch*³⁸. A arte se desenvolve dentro de normas estéticas que exercem uma pressão histórica, mas elas extrapolam o tempo. As obras de arte são dialéticas. Existe a obra de arte como uma necessidade de correr o risco do experimental. Esse modo experimental surge na ciência e passa para a arte, mas, a cultura oficial tenta colocar freios e impedimentos para neutralizar o experimental da arte, conforme Adorno (2013, p. 65):

Tão flagrante se tornou a desproporção entre a cultura estabelecida e o estado das forças produtivas: socialmente, o que é um si conseqüente aparece como uma mudança não obrigatória para o futuro e a arte socialmente desprotegida não está de nenhum modo segura da sua própria validade.

Dessa forma, um dos riscos dos artistas estarem voltados para uma produção meramente comercial de suas artes que no lugar de democratizar a arte podem transformá-la

³⁸ É um termo alemão para designar objetos de valor baixo e que tem a pretensão de serem objetos eruditos e artísticos.

em uma regressão estética. Os processos indústrias de produção no sistema capitalista e os vários fins e meios voltados para a sociedade administrada, possibilitam uma ampliação da produção, seja ela industrial ou artística. Essa possibilidade da experimentação deve ser vista com cuidado pelo artista, pois a abundância de mecanismo para produção liberta e aliena tanto o artista como a própria obra de arte, segundo Adorno (2013, p. 66-67):

Na experimentação, importa tanto ter em conta o momento de estranheza ao eu como dominá-lo subjetivamente: só enquanto dominado dá testemunho do libertado. O verdadeiro fundamento do risco de todas as obras de arte não é, porém, o seu estrato contingente, mas o facto de que cada uma deve seguir o fogo-filtro da sua objetividade imanente, sem garantia de que as forças produtivas, o espírito do artista e os seus procedimentos técnicos estejam à altura desta objetividade.

Portanto, a obra de arte não é o eco do sofrimento, ela é aquilo que o atenua, ou seja, neutraliza o sofrimento, num jogo entre responsabilidade e irresponsabilidade.

A arte procura expirar a sua aparência. Sob o paradigma da Indústria Cultural, há o empobrecimento da obra de arte, fazendo com que ela perca sua capacidade de resistência. Diante da cultura do efêmero a arte fica incapacitada de sobrepor sua força de reação dentro da Indústria Cultural e de um mundo habilitado à mudança constante e sem conteúdo de verdade histórica.

Da mesma maneira, que a arte sofre o processo de desintegração do tempo a humanidade sofre o excesso de informação que não produz história alguma. Pelo contrário, produz uma sociedade sem história, sem prazer e sem emoção. A cisão da arte e a realidade da sociedade capitalista produziram a cisão no sujeito, que sendo racional, é incapaz de se sensibilizar com a obra de arte, segundo Adorno (2013, p. 70):

A uma humanidade libertada deveria caber a herança da sua pré-história, uma vez expiada. O que outrora foi verdadeiro numa obra de arte e foi desmentido pelo curso da história, só pode de novo vir à luz quando se modificarem as condições em virtude das quais aquela verdade foi liquidada: tão profunda é, no plano estético, a penetração recíproca do conteúdo de verdade e de história.

Mesmo que houvesse uma modificação da estrutura atomista da sociedade, a arte não poderia mudar a sua ideia social, pois há uma diferença entre o conteúdo de verdade e a história. Sendo assim, há um embate entre o particular e o coletivo, sendo preciso fazer a explicação dessa problemática dentro das relações de produção também, já que a arte não deixa nunca de ser social. A estética kantiana é a correspondente de um modelo de sociedade

burguês, pois numa sociedade em que já existe uma divisão de classe, sua estética é aquilo que tem a capacidade de fazer a reunião dos sentimentos compartilhados, ou seja, ela une, reuni a sociedade dividida ao tornar um, os vários indivíduos e seus afetos e intuições.

Portanto, a estética kantiana tem entre seus objetivos garantir uma pretensa comunidade (*Germeinschaft*), ou seja, transforma os interesses particulares em interesses universais, segundo Eagleton (1993, p. 59):

É claro que ter um conhecimento fenomenal dos outros pode ser suficiente para usá-los em função dos nossos interesses. Mas isso pode não ser suficiente para construir o tipo de subjetividade universal que uma classe dirigente necessita para sua solidariedade ideológica.

O pensamento social do senso comum que faz a análise estética tem afastado o conteúdo dessa relação das forças produtivas. A história da arte Moderna é a tentativa da maioria da arte e sua reconciliação com a arte, através do jogo de tensão entre a expressividade a inexpressividade. Nesse jogo a arte é a busca pela sua maioria que quer fugir da infantilidade que a torna pueril, em virtude do seu critério estreito de racionalidade. A arte vê-se numa racionalidade que passa das relações fim-meios, esquecem os fins e fetichiza os meios em fins. Esse é o processo da busca também pela originalidade. Portanto, o *métier*, característica da arte moderna, determina o conjunto de faculdades que o artista possuiu para romper com a tradição. Ele põe limites para as soluções encontradas para os vários confrontos em que a obra de arte se relaciona, e define também a possibilidade abstrata da obra de arte. É dessa forma que os artistas vão se preocupar com os procedimentos técnicos para a produção da obra de arte, visando uma oscilação entre o mimético e o construtivismo, segundo Adorno (2013, p. 75):

A crítica da objetividade enquanto crítica de uma forma de consciência reificada não pode introduzir fraudulentamente nenhuma negligência, que se imagina, por uma diminuição da exigência construtiva, restaurar a fantasia pretensamente livre e, assim, o momento expressivo.

Dentro deste contexto, a arte é levada ao objetivo de integrar, tendo em vista que o caráter mimético da arte e sua aura é perdida. Resta o discurso da integração no mundo administrado. Esse discurso de integração traz um potencial nocivo de desintegração. Assim, o componente de defesa da arte, como capacidade de conteúdo de verdade e integração, volta-se contra a própria arte. A falta de integração tem como resultado a fragmentação. A Dissonância é o termo técnico da tensão entre o belo que precisa do feio para fundamentar-se.

Assim, a obra de arte se desenvolve dentro dessa tensão. Há o componente subjetivo para além de si mesma, pois o mundo devastado da técnica ainda precisa da possibilidade da denúncia potencializada pela arte. A fealdade na arte remete a imagem da dominação da natureza pelo homem, é a imagem do progresso na paisagem da indústria que transforma a natureza. A burguesia condena a fealdade da paisagem transformada pela indústria, mas essa paisagem revela a dominação da natureza e que ela tenta mostrar ao homem o não-dominado.

Essa dominação só poderia desaparecer se o homem expurgasse o caráter repressivo. Para que aconteça uma libertação dessa dominação. É necessário que a técnica se torne pacífica. O feio é o que está historicamente envelhecido, rejeitado pela arte. Com a perda do potencial mítico, essa fealdade arcaica tais como as máscaras cultuais e a representação do temor, passam a ser considerados feios na atualidade pela falta de reconciliação entre o sujeito e sua liberdade. Portanto, na busca pela beleza como representação da harmonia a proporção, o equilíbrio e o feio revelam um Outro, muitas vezes esquecido.

Assim, o feio na arte traz à baila o Outro, antítese do belo que corrói a afirmação da arte espiritualizante. A dialética do feio absorve a categoria do belo, Conforme Adorno (2013, p. 81):

Sem que o caráter formal do conteúdo formal do feio e do belo deva ser anulado imediatamente pela estética do conteúdo, o seu conteúdo é definível. Confere-lhe precisamente o peso que obsta a que se corrija a abstração imanente do belo por um excedente grosseiro da materialidade. A reconciliação como acto de violência, o formalismo estético e a vida irreconciliada formam uma tríade.

Essa discussão entre o belo e o feio com a sociedade é elaborada na *Teoria Estética* de Adorno (2013). O feio e o belo tem uma relação com os aspetos sociais, já que a um dado momento da história, os camponeses foram capazes de produzir arte.

Na formação de juízo de valor, as manifestações artísticas deles vão ser consideradas de menor valor, uma arte feia, assim como seus questionamentos frente à realidade. Portanto, aquele que deseja uma mudança social é considerado também feio, ou não se encaixa nas normas da bela vida da sociedade, feia em realidade. Dessa forma, o oprimido que produz arte é aquele que carrega os estigmas da degradação, o fardo do trabalho servil, manual e corporal. Com ele, a arte deixa de ser apenas integradora e passa a transformar, discutindo a realidade, a existência deixa de ser reconciliadora para denunciar o mundo, segundo Adorno (2013, p. 81):

O oprimido, que deseja a revolução, é vulgar, segundo as normas da bela vida da sociedade feia, desfigurado pelo ressentimento, carrega todos os estigmas da degradação sob o fardo do trabalho servil, sobretudo corporal. Entre os direitos

humanos dos que pagam as despesas da cultura há, dirigido polemicamente contra a totalidade afirmativa e ideológica, também isto: que aqueles estigmas sejam votados à Mnemósina como *imago*.

Nesse sentido há os que defendem que a arte deve se voltar para a beleza como Kant, mesmo que a realidade mostre a todo instante e a feiura e a crueldade da vida real.

A arte para esses deveria trazer a determinação do gosto e da beleza, mas, no entanto, considerando que a arte também faz uso do repulsivo e do fisicamente repugnante para ultrapassar para além do mais forte e revelar o verdadeiro sentido da arte e da vida, ela tem assim, o potencial de denunciar o estado de coisas e da dominação. Por isso, ela faz uso do socialmente feio. A arte vai de encontro ao acordo estéril, sem sentido de uma realidade contraditória, que é uma infiltração da moral na estética da qual Kant procurava fazer a apologia da obra de arte, através do sublime.

A arte se recusa a ter o mundo como algo inamovível, pois a fealdade e a crueldade não são apenas representações na obra de arte, ela traz a atenção para uma atitude mais humana e faz também, uma crítica ao domínio da natureza. Ela é um eterno protesto contra a crueldade e a moral, conforme Adorno (2013, p.84):

O cruel é um elemento da sua auto-reflexão crítica; duvida da pretensão ao poder, que ela realiza como reconciliado. O cruel emerge, na sua nudez, das obras de arte, logo que o seu próprio fascínio é abalado. O elemento terrífico e mítico da beleza imprime-se nas obras como sua irresistibilidade, como ela outrora era atribuída à Afrodite Peithon.

O belo surge como antítese do feio. No entanto, pensar a estética como o estudo da teoria do belo é limitá-la. Ao pensar a estética dessa maneira, ela se esvazia de toda relação com o real, pois, a concepção de beleza ou de belo muda com a história e não tem fins práticos. Ela se desenvolve para além dos fins práticos, da auto-conservação e do princípio do prazer.

A estética defendida por Hegel que é criticada por Adorno, é estática. Ela é formulada como o que se entendeu sobre beleza ao longo da história. Ela é uma descrição histórica da beleza e do belo. Essa concepção não se sustentaria na realidade, conforme Adorno (2013, p. 85):

A imagem do belo, enquanto imagem do uno e do diverso, surge com a emancipação da angústia perante a totalidade esmagadora e a opacidade da natureza. Esse terror

perante ela liberta-o o belo em si, em virtude da sua impermeabilidade frente ao existente imediato, mediante a criação de uma esfera do intocável; as obras tornam-se belas por força da sua oposição à simples existência.

Nesse processo, a beleza da obra de arte foi nesse sentido, uma beleza formal. Dessa maneira o horrível, o grotesco, o feio e o demasiado humano é banido de concepção de arte, ficando a um segundo plano como um Outro que não se enquadra nas regras do jogo da bela arte na estética kantiana e hegeliana. Essa concepção de beleza da arte tradicional se desenvolve, esquecendo de sua própria origem: a realidade é cruel e feia.

Isso é o resultado de uma realidade cruel que afasta, através dos muros aqueles que passam fome. O que é real, feio e humano, a um dado momento, foi visto e percebido como algo a ser distanciado dos cidadãos burgueses que não deveriam presenciar a cruel realidade. De igual maneira, a arte bela deveria se distanciar de tal humanidade, segundo Adorno (2013, p.86):

O salto qualitativo da arte é uma transição mínima. Em virtude de semelhante dialética transforma-se a imagem do belo no movimento global da *Aufklärung*. A lei da formalização do belo foi um instante de equilíbrio, destruído progressivamente pela relação com o dissemelhante, que a identidade do belo em vão afasta de si. A irresistibilidade do belo, sublimado pelo sexo, atinge as mais elevadas obras de arte, é exercida pela sua pureza, pela sua distancia da materialidade e do efeito. Semelhante constrangimento torna-se conteúdo.

A integração da obra de arte anuncia seu caráter integrador, ou seja, volta-se contra o equilíbrio a favor da tensão. Essa tensão revela a crise do belo na arte. Dentro dessa problemática, há o confronto da totalidade com o belo, pois é preciso estabelecer o momento particular entre substancialidade das partes e a totalidade.

Assim, o paradigma do belo precisa eliminar tudo o que for heterogêneo, as leis convencionais e os vestígios de reificação. Dessa forma, para Adorno (2013, p. 88), “Também por causa do belo não há mais belo: o belo deixou de existir”. A arte traz a tona o comportamento mimético. Somos sujeitos que produziram uma separação entre a racionalidade e a *mimesis*. A arte tem a capacidade de revelar a absurdidade da sociedade administrada, da sociedade capitalista. A resposta da arte ao mundo desencantado pelo uso da técnica é a tentativa de estabelecer e lembrar que a relação é dialética entre a racionalidade e a *mimesis*, já que a arte é também uma forma de conhecimento, segundo, Adorno (2013, p. 89).

A sobrevivência da *mimesis*, a afinidade não-conceptual do produto subjetivo com o seu outro, com o não estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento e, sob este aspecto, como também “racional”. Pois aquilo a que responde o

comportamento mimético é o *Telos*³⁹ do conhecimento que ele simultaneamente bloqueia mediante as suas próprias categorias.

Não há alternativa para arte, além de permanecer com sua aporia da racionalidade coisificante e seus impulsos miméticos. Esse é o movimento efetuado pela arte. Portanto, as tentativas de classificação e determinações racionais voltados para a arte são a tendência de reconciliar estes dois momentos. A arte é racionalidade que faz crítica a racionalidade, não é algo pré-racional ou irracional. Ela não condena antecipadamente as atividades humanas na totalidade social. É por isso que as teorias racionais ou irracionais da arte fracassaram. A racionalidade na arte é o momento criador de unidade e organizador, conforme Adorno (2013, p. 92):

O veredicto sobre a aura desloca-se facilmente para a arte qualitativamente moderna, que se afasta da lógica das coisas habituais, e engloba os produtos da cultura de massas nos quais se oculta o lucro e cujo vestígio eles apresentam mesmo nos países pretensamente socialistas.

O problema apontado na teoria de Benjamin é que as categorias bipolares não fazem uma distinção entre a concepção de uma arte desideologizada e o seu estrato fundamental que é o abuso da racionalidade estética e a exploração e dominação das massas. Para além da fotografia, Benjamin formula o conceito de montagem que tem sua origem no surrealismo e se propagou no filme. O princípio de montagem foi transformado em modelo de construção que a um dado momento se torna pura logicidade que, se converte em ideologia, segundo Adorno (2013, p. 93-94):

Na época actual, a fatalidade de toda e qualquer arte é ser contaminada pela inverdade da totalidade dominadora. No entanto, a construção é a única forma do momento racional hoje possível na obra de arte, tal como no começo, no Renascimento, a emancipação da arte relativamente à heteronomia cultural foi acompanhada pela descoberta da construção – então chamada “composição”.

Tal construção é o representante da lógica e da causalidade, transferida para fora do conhecimento do objetivo. Assim, a construção (composição) é uma síntese do que está disperso, ela é parte do momento cognitivo. A construção é a dominação subjetiva perpetuada, ela arranca o elemento do real e o modifica, segundo Adorno (2013, p. 95):

Uma das mais profundas intuições da estética hegeliana consiste em ter reconhecido, muito antes de todo o construtivismo, esta relação verdadeiramente dialética e em ter procurado o êxito subjetivo da obra de arte onde o sujeito nela desaparece.

³⁹ Grifo do autor.

A *Aufklärung* e sua relação com a arte revelaram o desencanto pelo mundo. A tentativa da arte é se sobrepor a esse desencanto, pois ela é a imitação do encantamento perdido. Esse mundo desencantado vai fazer uso de técnicas na produção de arte. Ela surge da consciência desiludida e da desconfiança da magia, antes utilizada. Assim, a utilização da técnica ou tecnologia na produção da arte é o resultado dos avanços da produção material que acaba influenciando a produção artística.

2.3. A Obra de Arte e a Técnica para Adorno

No contexto de desencantamento do mundo, a técnica será objeto de estudo de Adorno (2013). Assim, seguiremos adiante fazendo uma exposição acerca da técnica na reflexão de Adorno na sua *Teoria Estética* (1970).

A utilização da técnica acontece na arte em virtude da suspensão da interioridade imediata. A técnica não é uma adaptação de uma época a si mesma e as forças produtivas, que favoreceram depois da Segunda Guerra Mundial (1945) o uso exagerado da tecnologia estética. A arte passou a ser tecnificada, através do sujeito que tendo a consciência desiludida, contrapondo às técnicas tradicionais até o momento utilizadas, tais como a magia e a arte.

Portanto, a tecnificação fez parte de uma nova forma de organização da arte. Essa organização determinava os meios e fins da obra de arte. A técnica não é algo espontâneo, a partir de fora. A técnica e a obra de arte são reconhecidas retrospectivamente. A primeira é o prolongamento do braço do sujeito e seu domínio sobre e da natureza; a segunda permite fazer com que a obra de arte se aliene de sua linguagem imediata, permitindo com que a arte saia de sua origem e da a natureza, segundo Adorno (2013, p. 99): “A tecnificação, braço prolongado do sujeito dominador da natureza, aliena as obras de arte da sua linguagem imediata. A legalidade tecnológica recalca a contingência do simples individuo que produz a obra de arte.”

Na *Teoria Estética* (1970), Adorno, sente a necessidade de explicar a relação do Belo Natural e o Belo Artístico. A estética tradicional fez uma conceituação do Belo Natural e Belo Artístico que não trata adequadamente a questão.

2.4. O Belo Natural e o Belo Artístico

O conceito de belo é confundido com uma violência que a obra de arte faz com a natureza. A obra de arte é fabricada pelos homens, mesmo assim, se contrapõe pela aparência do não-fabricado que é a natureza. O mundo midiático e objetivado sobrepõe a obra de arte à natureza. Dessa maneira, o domínio do conceito de liberdade fez com que a dignidade humana se tornasse servidão para o Outro. A arte seria a contraposição da natureza, que seria o seu Outro, aquilo que não é fabricado, mas que já está posto. Portanto, o domínio da natureza que iria trazer vários benefícios para o homem e novos conhecimentos que facilitariam a vida fez com que a natureza fosse vista como algo a ser possuído. O belo natural foi substituído, como experiência da natureza e colocado em segundo plano.

Sobre essa temática do belo, Schopenhauer (2003) propõe uma metafísica do belo que seria uma investigação da intimidade da beleza, tanto ao sujeito que tem a sensação da beleza, quanto ao objeto belo. Segundo Schopenhauer (2003, p.25): “Consideramos belo como um conhecimento em nós, um modo todo especial de conhecer, e nos perguntamos que esclarecimentos esse modo de conhecer nos fornece acerca do todo de nossa concepção de mundo”.

A obra de arte enquanto produto humano se identifica com o sujeito. A autonomia do uso dos materiais resultado do progresso, em especial os objetos naturais, possibilitaram uma distância que anulou a imediatividade para o espírito, visto que, o progresso enterrou tudo o que não obedeceu essa identidade. O belo natural traz uma nostalgia da vida em oposição ao capitalismo. O belo natural expresso nas paisagens, nos animais e na mulher traz à tona a tentativa de reconciliação do homem com a natureza. Para que fosse criada uma arte autêntica, é preciso fazer uma relação com a natureza, pois a experiência genuína da arte exige uma aproximação com a natureza.

Todo o progresso busca fundamentar uma negação do componente natural do homem, segundo Adorno (2013, p. 103): “O sentimento do belo natural intensificou-se, durante longos períodos, com o sofrimento do sujeito retraído sobre si mesmo perante um mundo já pronto e instituído; leva a marca do *Weltchmerz*.”

Para conhecer o prazer estético, para Schopenhauer, na *Metafísica do belo* (1820), é necessário considerá-lo metaforicamente ou figurativamente. Esse prazer é dado pela sua peculiaridade de ser um tipo de prazer para além do indivíduo. Já o conceito de agradável tem

uma relação com a satisfação do corpo, ou seja, um prazer imediato dos sentidos. Tal prazer, em Schopenhauer está relacionado à utilidade.

Assim, a satisfação ou o prazer estético não é baseado no princípio de utilidade, mas no conhecimento expressivo puro, sem interesse pessoal. Dessa forma, a alegria propiciada pelo belo é desinteressada. Para Schopenhauer (2003), o belo não diz respeito à utilidade e nem à satisfação individual, como pensa Kant, pois o belo é objetivamente belo para todos.

O belo natural se contrapõe ao desenvolvimento da arte produzida pelos homens e seu processo de urbanização. Nesse processo de urbanização, o homem será levado a manter uma distância da natureza em virtude das atividades da vida social do qual passa a fazer parte.

Esse processo de avanço tecnológico e desenvolvimento das forças produtivas modificaram também a relação do homem com o tempo, que passa a ser organizado pelo apito das grandes fábricas. No lugar da maneira natural, já que a paisagem natural perde espaço para a paisagem cultural, conforme Adorno (2013, p. 104-105):

Enquanto o progresso deformado pelo utilitarismo violentar a superfície da terra, não pode, apesar de todas as provas do contrário, impedir totalmente a percepção de que o que se situa aquém e além dessa tendência é mais humano e melhor no seu carácter retardatário.

A paisagem cultural traz a nostalgia, o sofrimento real do passado e sem essa lembrança o belo não existiria. Assim, o progresso levou a um conflito que Adorno (2013) salienta como contradição entre a natureza e a autonomia do homem (domínio sobre a natureza). O belo natural a-histórico tem uma história. A natureza mostra um mundo irregular do qual o homem não tinha domínio. O homem levou para a natureza a imposição de uma ordenação simétrica da natureza. Na natureza o sujeito tinha a convivência com o incerto, tudo já estava posto pela natureza com a qual o homem se relacionava de maneira integral, pois todas as suas necessidades estavam relacionadas com a natureza. Com o processo de civilização o homem mudou sua relação com a natureza e ela passou a ser um espaço de fuga da civilização. A reconciliação do homem se afastou da natureza, porque ela representa o irregular e o não-esquemático, pois a vida na natureza significa está preso a uma ordem que não depende do homem, não formulada pelo homem. Daí seu caráter de liberdade e refúgio, segundo Adorno (2013, p. 106):

A felicidade encontrada na natureza estava ligada à concepção do sujeito como um ser-para-si e virtualmente infinito em si; ele projeta-se assim na natureza e sente-se próximo dela enquanto separado; a sua impotência na sociedade petrificada em segunda natureza transforma-se no motor da fuga para a natureza supostamente

original. Em Kant, a angústia perante a violência natural começou a tornar-se anacrônica através da consciência da liberdade do sujeito; esta foi repelida pela sua angústia perante a servidão perpetua.

Para que aconteça a experiência artística é preciso existir uma articulação entre o belo natural e o belo artístico, pois a natureza dentro dessa relação é apenas um fenômeno, não é um material de trabalho, reprodução da vida ou substrato da ciência.

A experiência artística e a experiência da natureza é uma experiência de imagem. A natureza não é concebida como um objeto de ação, porque a arte não visa a autoconservação com relação a fins. Por outro lado, há uma verdade na concepção de arte idealista, a arte é inspirada por algo de negativo, pelo processo de indigência do belo natural. No entanto, a concepção de que a arte é antítese da natureza à sociedade não dá conta de explicar a totalidade do complexo arte (belo artístico) e natureza (belo natural), segundo Adorno (2013, p. 106):

A arte não é, como o idealismo pretende fazer crer, a natureza, mas ela quer manter o que a natureza promete. Só o consegue ao quebrar essa promessa, na retirada para si mesma. Eis o que existe de verdadeiro no teorema hegeliano, segundo o qual a arte é inspirada por algo de negativo, enquanto não é natural; isso é verdade, de facto, porque a natureza, enquanto não é definitiva pela sua antítese à sociedade, ainda não é tal como aparece.

O belo natural ressalta o que ainda não foi dominado pelo homem em seu processo de racionalização do mundo. É aquilo que foge do domínio da indústria. Por isso algumas filosofias como Kant e Hegel, vão se distanciar da análise do belo natural, porque ele vai além do controle burguês e da racionalidade de subjugação da natureza, com relação aos fins da nova sociedade burguesa em formação.

O que se pode contrapor a essas assertivas acerca do belo natural é que ele vai além da sua imagem reproduzida na arte, enquanto domínio dos elementos da natureza.

Dessa maneira, a natureza, mesmo dentro desse processo de dominação, em Adorno (2013), não se deixa dominar. O belo natural é em si já uma imagem. A modificação das relações do homem com a natureza é percebida na modificação das relações entre os homens que traz como consequência o mundo pré-fabricado, que coloca em declínio o indivíduo integral. Assim, o belo natural passou a ser mistificado, caricatura ou lugar de fuga para a sociedade administrada.

Portanto, a coisificação das relações dos homens com a natureza trouxe a coisificação das relações humanas. O processo de racionalização foi um processo que implicou domínio de coisas e domínios de pessoas. O belo natural vai receber as marcas de ser, também ele, uma

mercadoria, segundo Adorno (2013, p. 109):“O belo natural, na época da sua total mediatização, transforma-se na sua caricatura; o respeito da natureza incita antes, perante a sua contemplação, a exercer um ascetismo enquanto o belo natural estiver impregnado das marcas da mercadoria.”

O conceito do belo natural perdeu seu lugar e sua força desde a emancipação se transformou burguesa. E em nome dos direitos naturais do homem, o mundo em experiência reificado. Dessa forma, a experiência imediata com a natureza se libertou do sentido da troca, tornando-se neutra e fazendo com que a mesma fosse não mais que reserva natural e álibi, uma fuga. O homem do progresso retraído e recalcado passa a ser o mesmo que encontra na natureza sua necessidade e sensibilidade narcisista. Esse mesmo homem torna-se presa fácil para os anúncios da publicidade.

Ele homem tem uma experiência miseravelmente retraída, segundo Adorno (2013, p. 111):

Se, segundo o costume burguês, se atribui aos homens o mérito de se ter muita sensibilidade perante a natureza – quase sempre este mérito se tornou já para eles uma satisfação moral narcisista: da mesma maneira que era preciso ser-se bom para assim poder gratamente sentir-se tanta alegria – então, já não há mais nenhum obstáculo para achar belo tudo o que figura nos anúncios de casamento, enquanto testemunho de uma experiência miseravelmente retraída. Ela deforma o mais íntimo da experiência da natureza. No turismo organizado, dificilmente resta alguma coisa desta experiência da natureza.

A experiência artística ao mesmo tempo em que necessita da espontaneidade também precisa da intencionalidade e da concentração da consciência. No entanto, a análise do belo deve ser em Adorno (2013, p. 112) a “perfeita percepção não-consciente e esquecida de si”. Essa análise descreve subjetivamente o que a obra de arte traz objetivamente, ou seja, o conhecimento adequado dos elementos estéticos e sua realização espontânea nos processos objetivos e suas tensões.

Dessa maneira, o comportamento estético deveria exigir na infância a familiaridade com o belo natural, de cujos aspectos ideológicos se afastam para salvar a na relação com os artefatos. O problema que se propõe a resolver é a problemática da conceituação do belo na natureza, diante de um mundo burguês, que vai encontrar na natureza a contemplação, o refúgio ou a fuga.

Como classificar na natureza algo belo e não-belo? O processo da consciência levou a tal distinção, em virtude da objetividade que deve dá conta de tudo o que está ao redor do homem. Diante de um mundo em que o homem passa a fabricar as coisas, a natureza é aquilo

que o homem não consegue fabricar. Nessa relação, o belo será algo que devemos perceber como compulsivamente obrigatório e de maneira incompreensível ao mesmo tempo. Fazendo essa reflexão, Adorno (2013) observa que a arte não é imitação da natureza, mas uma imitação do belo natural. Segundo o Adorno (2013, p. 114):

Ele é percebido ao mesmo tempo como algo de compulsivamente obrigatório e como incompreensível, que espera interrogativamente a sua resolução. Poucas coisas se transferiram tão perfeitamente do belo natural para as obras de arte como este duplo caráter. Sob este seu aspecto a obra de arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural.

O belo natural contempla de modo muito particular duas categorias essências, elementos naturais e o histórico que podem alternar as posições. Um pode ocupar o lugar do outro, ou seja, não há unidade, mas, uma tensão. Portanto, o belo natural é um devir. Por outro lado a decadência do belo natural é um reflexo da decadência da filosofia natural, pois o belo natural se esvaziou junto também a uma experiência da história do espírito esvaziada. O belo natural é indefinível e indeterminado. Ele tem a propriedade, capacidade de colocar em discussão o que é idêntico, o belo natural seria o não-idêntico, ele é contra aquilo que por tanto tempo, foi defendido pela filosofia mais tradicional (Hegel, Kant): a unidade universal, segundo Adorno (2013, p. 116):

A arte não imita nem a natureza, nem um belo natural singular, mas o belo natural em si. Para lá da aporia do belo natural, menciona-se aqui a aporia da estética no seu conjunto. O seu objetivo define-se como indeterminável, negativamente. Por isso, a arte necessita da filosofia, que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-la.

No mundo administrado no qual a indústria vai produzir o mesmo do mesmo, o belo natural nessa discussão estética proporcionada por Adorno (2013), revela que esse belo natural coloca em pauta essa produção. O progresso em si será a apropriação da natureza pelo homem para produzir sempre o mesmo do mesmo, acabando com qualquer alternativa de contraposição a essa equação. A racionalidade se apropriou dela e terá seu correspondente na apropriação dos processos de consciência da parte subjetiva do homem. A estética adorniana se contrapõe à filosofia da identidade de Hegel, ao princípio universal e ao Espírito, segundo Adorno (2013, p. 117):

O belo natural é o vestígio do não-idêntico nas coisas, sob o sortilégio da identidade universal. Enquanto ele agir, nenhum não-idêntico lá existe positivamente. Por isso,

o belo natural permanece tão disperso e incerto, assim como o que ele promete ultrapassa todo o intra-humano.

A crítica adorniana busca estabelecer uma análise nova acerca da estética, ao expor o novo fenômeno da Indústria Cultural que só acontece com o desenvolvimento do capitalismo. A Indústria Cultural cria um modismo que determina o seu próprio gosto, perdendo sua capacidade de reflexão dos bens culturais. Portanto, essa indústria acaba com a capacidade dos indivíduos de julgar no campo simbólico da estética. Por outro lado, ela afirma que os bens culturais perderam o valor de uso e passaram a ter um valor de troca, o que traz uma consequência prática no cotidiano das pessoas que tem prazer estético frustrado. Daí a necessidade da produção do novo. Na transformação do capitalismo liberal para o capitalismo monopolista, surge a Indústria Cultural como a alternativa para ocupar o trabalhador da fábrica em seu horário de folga. Se o trabalho na fábrica passou a dominar e esgotar as forças vitais do homem, seu correspondente no campo simbólico, mental e espiritual é a Indústria Cultural, que ajuda a intensificar a sociedade coisificada.

Portanto, pensar a estética e a Indústria Cultural para Adorno (1985) é fazer uma reflexão, sobretudo política, porque os juízos estéticos não deixam de serem juízos sociais e impõem um sistema organizado, inicialmente de maneira espontânea. A cultura de massa, que se organiza e se torna uma estrutura sistematizada, nomeamos de Indústria Cultural, ou seja, de uma cultura feita pelos indivíduos de maneira desinteressada nasce outra forma, que passa a determinar o campo simbólico dos sujeitos. O que a Indústria Cultural faz é a regressão dos sentidos, ao desenvolver e ofertar uma experiência sabotada de mundo que submeteu a capacidade sensível dos sentidos a uma ordem mercadológica. Kant foi o primeiro que chamou a atenção para o problema da arte e para a necessidade de integração do homem através da arte. Mas, sob o efeito da Indústria Cultural, esse mesmo homem passa a ser um espectador anestesiado, entregue ao imperativo do sempre novo de tal indústria.

Sendo assim, a Indústria Cultural acaba por diminuir a distância entre o particular e o universal que é indispensável para a análise da arte. Portanto, ele aniquila à dialética presente na realidade. As novas formas de produção de cultura impõe uma violência no campo simbólico e subjetivo, fazendo com que a sensibilidade e capacidade do imaginário estético seja perdida. A análise da estética implica uma análise também política, que está atrelada a educação. A Indústria Cultural surge como mediação do conflito entre *Bildung* (formação cultural) e a *Hallbildung* (semiformação).

Falar em formação requer uma análise do que a educação pode contribuir para essa mesma formação. Na obra *Dialética do esclarecimento* que teve sua primeira publicação em 1947, Horkheimer e Adorno fazem um diagnóstico de como o processo de esclarecimento se tornou ideologia ao fundamentar a mistificação das massas.

A sociedade pretensiosa em seu esclarecimento não passa de uma sociedade administrada, que junto com o capitalismo cria uma falsa igualdade e interação cultural, que não deixa de ser resultado da razão instrumental (razão voltada a fins) a parte das necessidades sócias reais. A formação desvinculada da relação social produz sujeitos adaptados e submissos à lógica do capital e sua reprodução. Portanto, na virada do século, Horkheimer e Adorno inovam o discurso científico com uma teoria que também diz respeito aos aspectos simbólicos, estéticos e sensíveis.

Assim, a educação tem a possibilidade de buscar o sentido político da consciência verdadeira de maneira crítica, confrontando à consciência falsa, que afasta o potencial emancipatório presente na cultura. Repensar a educação requer refletir as condições objetivas que estão implícitas e explícitas na Semicultura (Halbbildung) para possibilitar a abertura real para a emancipação e a Formação Cultural (Bildung).

3 Adorno e a Indústria Cultural: Contribuição para formação de uma Educação Crítica

3.1. O Ensino de Filosofia: Da legislação a aprendizagem.

Inicialmente vamos fazer um prognóstico da situação do ensino de Filosofia para depois. A disciplina de Filosofia no ensino médio tem sido objeto de várias leis para, ora legitimar seu ensino, ora para diminuir sua importância. Entre idas e vindas, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei 9.394/96) determinou para a Filosofia no ensino médio a questão da cidadania. Dessa maneira, a Filosofia seria a disciplina que daria conta da problemática complexa da cidadania. No entanto, o problema que se coloca que é o que seria cidadania na referida lei. Qual seria a estratégia para a Filosofia ser a responsável pela cidadania? Essas são algumas perguntas iniciais.

Nesse contexto, a Filosofia tem um espaço de ação para criação de algumas iniciativas, bem como, criação de didática, de metodologia, e de um campo específico de aprendizagem. A inclusão da Filosofia no ensino médio implica protagonismo dos professores na criação de alternativas para a organização do ensino de Filosofia.

O grande debate dos estudiosos com relação ao problema do ensino de Filosofia está voltado para o ensino da história da filosofia. Esse modelo estaria dentro de uma fórmula de ensino de aquisição de conteúdos que valorizam a cronologia da filosofia. Esse modelo tem recebido muitas críticas. O ensino de Filosofia em Alagoas é bem recente e sua organização para atendimento dessa carência no sistema público de educação, se limita à contratação de monitores através de processo seletivo por currículos. Essa maneira de se lidar com a disciplina de Filosofia não é exclusiva, ou seja, na impossibilidade de se fazer um concurso para professores efetivos, faz-se um concurso para monitores.

A contratação de monitores revela a falta de interesse pela área de ensino da Filosofia, pois ao acabar o referido contrato de trabalho do monitor, a escola ou fica sem professor, ou recebe um novo monitor. Sendo assim, o ensino de Filosofia não recebe um tratamento adequado, quanto à sistematização e ao planejamento na rede pública de ensino de Alagoas.

Em 1999, foi produzido um documento para organização do ensino de Filosofia, o PCNEM (Brasil, 1999, p. 125) determinava para a Filosofia seu campo de atribuições: Representação e comunicação: ler textos filosóficos de modo significativo; ler, de modo filosófico, textos de diferentes estruturas e registros; elaborar por escrito o que foi apropriado de modo reflexivo; debater, tomando uma posição, defendendo-a argumentativamente e mudando de posição em face de argumentos mais consistentes. Investigação e compreensão: articular conhecimentos filosóficos e diferentes conteúdos e modos discursivos nas Ciências Naturais e Humanas, nas Artes e em outras produções culturais. Contextualização sociocultural: contextualizar conhecimentos filosóficos, tanto no plano de sua origem específica quanto em outros planos: o pessoal-biológico; o entorno sociopolítico, histórico e cultural; o horizonte da sociedade científico-tecnológica.

Como podemos perceber, a inclusão da Filosofia no ensino médio é ainda no Brasil uma construção provisória, embora exista um esforço revelado pela suas idas e vindas, Observa-se as carências e expõe-se as ações a serem realizadas para sua consolidação da proposta da integração da Filosofia no ensino médio. Dentro de uma sociedade capitalista, em que, a concorrência é a ferramenta de sucesso ou fracasso, faço uma pergunta: Filosofia para que?

Pensando no primeiro documento que colocamos aqui, a Lei 9.394/96, a Filosofia tem como função a promoção da cidadania, mas caso tal cidadania não seja alcançada. O que acontecerá? Segundo Gallo (2013, p. 13)⁴⁰:

Penso que isso é importante de ser destacado, pois se espera algum resultado com o ensino de Filosofia obrigatório. Que resultado? Que, de algum modo, ele contribui com a consolidação e o aprimoramento de uma sociedade democrática, pela efetivação de práticas de cidadania. Se tais resultados não se efetivarem, uma nova retirada da Filosofia dos currículos pode tornar-se inevitável.

Dizer que a Filosofia atua no exercício da cidadania, sem estabelecer os conteúdos ou estratégias para que ela atue, não esclarece muito. Na história da Filosofia, muitas vezes ela foi subversiva ao apontar os erros da sociedade, fazendo uma crítica aos fundamentos, aos valores, moral. Para Gallo (2012) é preciso esperar a maturação necessária para saber qual o papel da Filosofia no ensino médio. Fica o questionamento: Afinal a Filosofia na promoção da cidadania requer afinal o que: transgredir, subverter, criticar ou afirmar a ordem já posta? O

⁴⁰ Texto: Filosofia: Construindo os caminhos do ensinar e aprender. In: Matos, Junot Cornélio. Nunes Costa, Marcos Roberto. Filosofia: Caminhos do ensinar e aprender, Recife: Ed: Universitária da UFPE, 2013.

ensino da Filosofia e seu tempo necessário de experiência irão responder aos questionamentos necessários de sua função.

A história do ensino de Filosofia no Brasil é bem recente como argumenta Kohan *In O Ensino da Filosofia no Brasil um mapa das condições atuais* (2004, p. 259):

Como sabemos, o artigo 36 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei n. 9.394/96), determina que, ao final do ensino médio, todo estudante deverá “dominar os conhecimentos de filosofia e de sociologia necessários ao exercício da cidadania.

Sendo assim, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei n 9.394/96) substituiu a Lei 4.024/61 e a Lei n. 5.692/71 do regime militar (1964-1985) no Brasil. Estas duas leis têm em comum o abandono da obrigatoriedade do ensino de Filosofia no Ensino Médio.

Uma possível defesa do ensino de Filosofia no ensino médio acontece através da interdisciplinaridade e da transversalidade, ou seja, é a disciplina, que tem a facilidade de manter um diálogo com as outras disciplinas.

A Filosofia estaria auxiliando as outras disciplinas com relação ao pensamento: autônomo, crítico e a formação e a discussão dos conceitos. Nesse contexto Gallo (2012, p. 107) propõe o “método regressivo”:

O conceito, de criação racional, pode ser apreendido, aprendido, compreendido. Já o problema que mobilizou o pensamento, por ser sensível, pré-racional, não pode ser compreendido. A proposta contida neste capítulo é a de um “método regressivo”: a partir de um conceito ou conjunto de conceitos criados por um filósofo, regredir ao problema ou problemas que o levou (aram) a criá-lo.

Esse método regressivo permite que os alunos/as do ensino médio façam um movimento sobre o que originou o conceito, possibilitando a formulação de problemas, questionamentos e também a criação de conceitos pelos próprios alunos/as. No entanto, a Filosofia deve fugir de receitas prontas, tais como o modelo conteudista de ensinar Filosofia, como se fosse uma coleção de saberes estáticos e imutáveis, sem serventia alguma. Dessa forma, a Filosofia tem um campo específico de saber e traz como benefício a habilidade e competência do pensamento organizado e sistemático, trazido pelos filósofos e seus conceitos.

O método regressivo e a oficina de conceitos são as propostas de Gallo (2012) para aula de Filosofia. Assim, a Filosofia é uma área de conhecimento que produz conceitos, assim o método regressivo pretende fazer com que, a partir dos conceitos, os alunos se direcionem para o problema que levou o filósofo a criar tal conceito.

Dessa maneira, Gallo (2012) defende que através desse movimento, os alunos consigam adquirir a habilidade e capacidade para a emancipação intelectual. Esse movimento possibilita aos alunos o esforço da caminhada do processo do conhecimento dos conceitos e dos problemas. Essa maneira de aprendizagem traz para a Filosofia, junto aos alunos seu caráter prático, aproximando teoria e prática e atribui a Filosofia e ao filósofo outra imagem, comumente remetida do homem isolado.

Dessa forma, os problemas filosóficos são problemas reais, que dizem respeito à humanidade e não algo distante, sem nunca ser alcançado. A esse modelo Gallo (2012) dá o nome de “pedagogia do problema”. O problema como método que leva a Filosofia, ao possibilitar o diálogo com o uso da racionalidade e da subjetividade na busca coletiva, para buscar as possíveis soluções, segundo Gallo (2012, p. 11):

O que penso que podemos considerar como pistas para um “método regressivo” para o ensino de filosofia seria a busca do problema ou do conjunto de problemas que engendrou o conceito de um determinado filósofo. O filósofo cria seus conceitos e, quando escreve seus textos, o faz para apresentar seus conceitos. Geralmente, um texto filosófico não apresenta seus problemas, mas os conceitos criados para enfrentá-los.

O método regressivo defendido por Gallo (2012) consiste em primeiro lugar, escolher um texto de um filósofo; fazer a leitura desse texto com os alunos; procurar os conceitos e explicá-los e por último investigar a origem dos conceitos, ou seja, os problemas que moveram os filósofos. Para esse método de ensino, é essencial o contato com os textos dos próprios filósofos, embora outras ferramentas didáticas também podem ser utilizadas. Assim, o método regressivo permite uma abertura da Filosofia aos alunos, que podem trabalhar em dupla ou em grupo, possibilitando a experiência do problema e os conceitos da Filosofia. É uma alternativa real ao ensino de Filosofia. Portanto, o professor de Filosofia é aquele que favorece o movimento paciente do pensamento da Filosofia, ele é para Gallo (2013), o intercessor e catalisador que evita as opiniões generalizadas. O ensino da Filosofia, pensado dessa maneira, vai de encontro as formas engessadas de aprendizagem presas a instrumentalização e ao adestramento dos alunos que são treinados para serem pessoas sem sensibilidade de observação. No contexto atual, a Filosofia tem lidado com as propostas de um ensino enciclopédico. Com a concorrência na disputa por uma vaga nas universidades, as escolas tem se esforçado para organizar a oferta de toda a Filosofia em três anos letivo.

Sendo assim, o campo de trabalho é imenso no Brasil com relação ao ensino de Filosofia e traz alguns riscos tais como: a Filosofia ser mais uma disciplina perdida no currículo, ser uma disciplina decorativa como tantas outras, ser uma disciplina enciclopédica, com um conteúdo imenso de toda a história da Filosofia ou seguir aquilo que o livro didático determina como Filosofia, leia-se os programas de televisão, como se qualquer coisa servisse a Filosofia, afastando de sua especificidade e o cuidado com o tratamento dos conceitos, o cuidado, o tratamento com os conceitos filosóficos.

Para o ensino de Filosofia, temos para Gallo (2013) três possíveis eixos de trabalho: o eixo histórico, temático e problemático. No primeiro os assuntos são organizados de maneira cronológica, visando um tipo de ensino enciclopédico e conteudista, ou seja, uma coleção de filósofos, temas e obras. Assim, esse tipo é mais decorativos e que trabalha a memorização e não permite uma discussão aberta.

O segundo é baseado numa escolha de temas filosóficos, tais como: liberdade, morte. Essa forma visa à aproximação dos temas e a realidade atual das vivências dos alunos. Essa abordagem para Gallo (2013) parece mais apropriada. A terceira e última abordagem é organizada pelos problemas colocados pelos filósofos. Essa abordagem de ensino permite uma alternativa para o ensino enciclopedista, pois os alunos são levados a refletir no problema que os filósofos pensaram em resolver.

Sendo assim, é necessário que o professor de Filosofia tenha a mente aberta para as várias Filosofias e que possa manter sempre um diálogo entre as várias concepções filosóficas.

Portanto, a formação do professor de Filosofia deve ser esquematizada da seguinte forma, segundo Gallo (2013, p. 129-130):

- 1) domínio abrangente e crítico da história da filosofia, com visão a um só tempo panorâmico;
- 2) desenvolvimento de uma postura ativa perante a filosofia, isto é, a disposição de ser, ele próprio, filósofo, de fazer o movimento de criação conceitual (ser ao mesmo tempo pesquisador e professor, mas não um pesquisador que unicamente comenta e reproduz, mas alguém que cria);
- 3) amplo domínio da cultura, facilidade de acesso à cultura dos estudantes do ensino médio, para poder “fazer a ponte” com eles, garantindo a comunicação. Especialmente nas aulas de filosofia, parece-me importante a tática da sensibilização para os temas e problemas por meio do uso de recursos extrafilosóficos, como cinema, música, literatura, teatro etc;
- 4) domínio das técnicas de leitura e interpretação de textos filosóficos, as quais são necessários para mediar as relações de seus alunos com os textos, em atividades de leitura coletiva e individual;
- 5) domínio das técnicas de redação de textos filosóficos, indispensáveis para mediar a produção dos estudantes;

6)conhecimento da realidade da instituição escolar na qual atuará. Apenas assim será possível não idealizar um ensino de filosofia que não pode ser praticado, mas sim exercitar a arte de inventar e explorar todas as possibilidades que possam ser abertas no contexto de seu lugar de atuação.

Essa formação do professor de Filosofia exige tempo, muita leitura e aprimoramento, sendo necessária uma formação muito ampla e, ao mesmo tempo, específica, o que igualmente requer um contexto profissional satisfatório que tem relação para além da Filosofia propriamente dita: Condições de trabalho, formação, plano de carreira. Portanto, esse programa exige condições de trabalho dignas, com ferramentas didáticas para o desenvolvimento do bom ensino: livros, computador, material didático alternativo, bom salário para o professor estruturar a efetivação desse programa. Assim, o professor de Filosofia não deve ser apenas um transmissor de conhecimento ou de receitas de ensino já prontas nos manuais de Filosofia para o ensino médio, mas alguém que está sempre aberto para as novas experiências junto aos alunos, para além dos currículos oficiais, e buscando conhecimento da legislação.

Nessa discussão, a Filosofia está perante um júri, que questiona uma real necessidade da Filosofia no ensino médio, pois, não é de hoje que ela é objeto de tantas leis para trazê-la ou afastá-la do ensino médio. Isso acontece desde a Lei nº 5692/71, que retirou a Filosofia do currículo do nível médio da educação e a lei de sua obrigatoriedade que foi promulgada em 2008, a Lei nº11.684/08. Mesmo não sendo obrigatória nos currículos, a Filosofia ainda existiu em muitas escolas, pois se tornou não-obrigatória, também não teve seu ensino proibido. Com a promulgação da LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação, Lei 9.394/96) houve muito movimento dos departamentos das universidades do Brasil para buscar alternativas de estratégias, de organização, de didáticas e de metodologias que possibilitassem uma unidade comum de ensino de Filosofia. Não vamos aqui observar os pormenores de cada evento universidade realizado com esse fim.

A preocupação de Gallo (2013) é defender o ensino de Filosofia como experiência filosófica e não como fórmulas conteudistas de ensino. Dessa forma, tentar materializar um ensino de Filosofia de qualidade; formar professores com esse objetivo da competência filosófica na sala de aula; possibilitar a criação de metodologia específica e, por último, produzir material didático variado para possibilitar o interesse pela aula Filosofia.

Tendo como desafios essas tarefas, a Filosofia pode assegurar seu espaço no currículo do ensino médio. Caso contrário, como já aconteceu, ela pode perder seu reconhecimento e importância. Dessa forma, o trabalho a ser feito é urgente, segundo Gallo (2013, p. 19):

Tenho afirmado repetidas vezes que, se a filosofia não mostrar à sociedade a que veio, sua retirada dos currículos será uma certeza; ou temos uma contribuição efetiva a oferecer na formação dos jovens, ou não faz qualquer sentido ser apenas mais uma disciplina em meio a tantas outras.

Nesse contexto, o professor de Filosofia é o mediador para instaurar um novo começo, ele promove o contato com os conceitos e, logo depois, sai de cena, deixando que os alunos possam fazer a experiência do pensar por conceitos, procurar a origem, as causas de tal conceito. Assim, o professor de Filosofia deve iniciar o processo, mas possibilitar as descobertas dos alunos por si mesmos. Portanto, a especificidade do ensino de Filosofia incorre em alguns riscos, tais como: o ecletismo, o dogmatismo e o relativismo, na busca por uma receita pronta para ser aplicada em sala de aula. Para que se ensine Filosofia, é preciso para Gallo (2012) que se assuma uma determinada concepção, ou seja, e o ponto de partida, o lugar de onde se fala. Assim, o ensino de Filosofia requer uma tomada de posição. No entanto, sem fechar-se em si mesma, para que não impossibilite a abertura do diálogo e da experiência filosófica, pois a filosofia é uma “atividade de criação”, “uma experiência no pensamento”. É preciso ter cuidado com a negação da tradição filosófica, pois a tradição deve ser o ponto de partida, pois o ensino de Filosofia implica acesso ao risco, a diversidade de pensamentos e a criação.

Portanto, para o ensino de Filosofia, é necessário ir além de métodos e do planejamento para sua aprendizagem. É necessária, antes de tudo, uma abertura, uma saída das convenções. A Filosofia não deve copiar a velha receita conteudista, fazer uma coleção de autores e de livros separados da realidade. Sua contribuição deve ser diferente. O trabalho a ser feito é imenso, segundo Gallo (2012, p. 48):

O movimento do filosofar é o mesmo movimento do aprender, a contínua passagem de um não saber ao saber. Um processo no qual o procedimento, o percurso é sempre mais importante do que o ponto de chegada. Aprender filosofia, assim, só pode ser o aprendizado do próprio exercício do filosofar.

Assim, a Filosofia tem uma peculiaridade, ela não é ciência, religião ou opinião apenas. Ela escapa a didática geral, pois o aprendizado dos conceitos, os diálogos que são permitidos entre: autores, livros e conceitos exige algo novo, uma didática específica para

além dos métodos já consolidados. Dessa maneira, a Filosofia é pensar por conceitos. Essa maneira de pensar requer a abertura para o diálogo como um tipo de saber que se confronta uma construção coletiva com uma postura crítica para o avanço e para experiência filosófica. A Filosofia é uma criação de conceitos, Gallo (2012) propõe a aula de Filosofia como “oficina de conceitos”, de acordo com Gallo (2012).

Essa “oficina de conceito” busca explicar a origem dos conceitos, os problemas que levaram os filósofos a criarem tais conceitos. Portanto, é um saber ativo, de diálogo que busca a contradição. A Filosofia não é apenas comunicação ou como pura contemplação ficaria estagnada e improdutiva. Há a possibilidade da aula de Filosofia como reflexão, mas não é possível fazer uma reflexão sem Filosofia.

Então, ela perde sua especificidade. A alternativa defendida por Gallo (2012) é pensar a aula de Filosofia como “oficina de conceitos”, pois, eles nascem de um problema, são eles que dão origem a um plano imanente.

As formas de ensino mais usuais até agora foi a abordagem de transmissão de conhecimento, tendo como fundamento os filósofos, suas obras e seus contextos. Essa maneira de ensinar Filosofia é um modelo que segundo Jacques Rancière (*apud* Gallo, 2012) é um ensino “explicador”, ou seja, esse método faz o aluno pensar o já pensado, e além de determinar os caminhos que se devem seguir para alcançar o conhecimento.

Num contexto atual de pedagogização, a Filosofia deve fugir de receitas prontas, tal como essa a promoção da experiência do conceito, ampliando a experiência conceitual como o combustível do pensamento. Portanto, essa questão é muito importante, pois implica a produção de material didático específico para a Filosofia, não como história da Filosofia, mas uma alternativa criativa que possibilite a formação da experiência de pensar por conceitos, segundo Gallo (2012, p. 72): “Pensar não é reconhecer, não é recuperar algo já presente na alma. Pensar é experimentar o incômodo do desconhecido, do ainda não pensado e construir algo que nos possibilite enfrentar o problema que nos fez pensar”. Assim, o problema que leva à criação do conceito é resultado de um encontro de sujeitos distintos. O problema deve ser experimentado e as possíveis soluções nascem dele mesmo.

Dessa forma, Gallo (2012) propõe a aula de Filosofia como uma “Oficina de conceito” como já nos referimos antes. Seu método consiste em buscar a origem do conceito, a regressão do conceito. Como fazer os alunos pensarem por conceitos?Essa é uma questão importante. Propor que alunos pensem por conceito exige uma reformulação de como pensar

o ensino de Filosofia no ensino médio. Inicialmente poderíamos defender a ação educacional mais utilizada, que é a transmissão do conhecimento.

Para Gallo (2012), educar não é apenas uma questão de método, pois as alternativas até agora criadas e reformuladas serviram para o embrutecimento do homem, levando ao aprendizado, como técnica e treinamento do aluno, esquecendo que o aprender é o resultado de um encontro. Assim, é possível criar possibilidade para a aprendizagem da Filosofia. Como seria essa proposta? Ele divide a aula de Filosofia em quatro momentos articulados. Esses momentos são: sensibilização; problematização; investigação e, por último, conceituação. Assim, a sensibilização é o momento de chamar a atenção, cativar os alunos, motivá-los de maneira inicial para a Filosofia. Esse processo inicial pode ter como apoio um filme, poema, conto uma história em quadrinhos, uma música, algo que despertem os alunos para as diferentes linguagens e suas possíveis visões filosóficas. A problematização é o momento do tema em problema. Esse momento requer a busca de uma solução, buscando várias perspectivas, articulando o sentido crítico e fugindo de opiniões já prontas e fechadas.

O terceiro momento é o da Investigação. Esse momento é da investigação de possíveis respostas dadas pelos filósofos, tentando saber se tal pensador consegue responder ao problema colocado em discussão. Por último, a conceituação. Uma abertura para a criação dos próprios conceitos, ou seja, fazer as relações com os nossos próprios contextos, permitindo assim um diálogo, uma atualização dos conceitos já formulados, mas abrindo caminho para as próprias formulações.

Para Matos (2013)⁴¹, a Filosofia é o lugar de construção do argumento, do uso da palavra, ou seja, do diálogo. Sendo assim, a Filosofia é a disciplina do diálogo, da discussão e relação teoria e prática, do encontro com as pessoas; lugar do desenvolvimento da linguagem e do movimento do pensamento, da razão e seus limites.

Portanto, a Filosofia teria essa identidade de ser um lugar de incerteza e inconclusão, sempre aberta a novas argumentações e seu começo esta na problematização. Dentro do debate sobre o Ensino de Filosofia, Matos (2013) identifica duas posições. A primeira opinião está determinada a questão de ensinar Filosofia tendo a preocupação da aprendizagem filosófica. A questão do que vem a ser Filosofia e as possibilidades de ensiná-la. A segunda questão é a busca de ensinar Filosofia como trabalho pedagógico, ou seja, organizar estratégias de ensino, seleção de métodos e técnicas, material didático e avaliação de aprendizagem, segundo Matos (2013, p. 31):

⁴¹ Texto Fundamentos filosóficos do ensino de Filosofia, publicado In: Matos, Junot Cornélio. Nunes Costa, Marcos Roberto. Filosofia: caminhos do ensinar e aprender. Recife: Ed: Universitária da UFPE, 2013.

Três coisas saltam meus olhos:

- A desconfiança pessoal de que os que estudamos e atuamos profissionalmente com a filosofia não podemos nos furtar à tarefa, a meu ver urgente, de construirmos coletivamente uma filosofia da escola,
- Indissociavelmente ligado ao primeiro aspecto, está a curiosidade em aproximar-me da educação enquanto prática social, cujo fenômeno ENSINO, apresenta-se como objeto de estudo para a pedagogia e para a filosofia,
- O entendimento de que Ensinar Filosofia ampara-se em pressupostos pedagógicos, pensando a pedagogia como teoria da prática social, chamada educação, e Filosóficos, concebendo que a atividade de ensino não está limitada a métodos e técnicas.

A primeira questão é um chamamento à comunidade filosófica para produzir coletivamente uma filosofia da escola, em virtude de uma necessidade real e urgente, para que possa se estruturar e ser reconhecida como essencial do processo educativo. A segunda questão é a indiscutível relação entre educação e seus pressupostos filosóficos, relacionados no modelo de conhecimento, bem como na elaboração da sociedade desejada, como também, a preocupação do ensinar e aprender Filosofia que enfrenta muitas barreiras na própria comunidade filosófica.

A terceira questão é a do objeto da Filosofia e sua relação com a educação, buscando entender que a educação é mais do que métodos e técnicas. Nesse conjunto que forma o fenômeno educacional, a Filosofia pode contribuir para a formação e potencializar a pergunta necessária para os modelos de pessoas e mundo que a sociedade deseja formar, levando-se em conta os adolescentes e o Projeto Político Pedagógico da Escola. Nesse contexto, a formação do professor deve ser debatida e problematizada. Para Tomazetti (2014, p.31)⁴² com as resoluções 01 e 02 do CNE (Conselho Nacional de Educação), determinou-se 400 horas de práticas de ensino e 400 horas de estágios Curricular Supervisionado. Houve uma preocupação com um maior tempo dedicado a formação em sala de aula.

Essas reformulações levaram a criação dos departamentos de disciplinas voltadas para o ensino, disponibilizando mais tempo para alunos adquirirem vivências de sala de aula. Portanto, essas mudanças revelam a iniciativa de uma formação voltada para o ensino e a falta de problematização do ensino de Filosofia. Sendo assim, existe um tempo de espera para que aconteça a consolidação do ensino de Filosofia.

Nesse contexto, a realidade brasileira e alagoana ainda é mais complexo, em virtude de que na disciplina de Filosofia durante muito tempo, houve contratação de professores de

⁴² Texto: Formação do Professor de Filosofia para o Ensino Médio: Entre Políticas e práticas, entre Universidade e Escola, publicado In: Matos, Junot Cornélio, Nunes Costa, Marcos Roberto. Ensino de Filosofia: Questões Fundamentais, Recife: Ed: Universitária da UFPE, 2014.

Filosofia sem formação em Filosofia. Os monitores contratados muitos possuem formação em: sociologia e história.

Nenhuma formação abrange todas as nuances de uma sala de aula, com 40 ou 50 alunos, como é possível encontrar em escolas públicas de Alagoas.

Dessa forma, é preciso uma formação que traga competência e habilidade para que o professor de Filosofia consiga em uma hora aula desenvolver uma didática que possibilite o aprendizado. A realidade é muito limitante para o ensino de Filosofia, sendo necessário criar alternativas de ensino e também resistência para alcançar espaços para a Filosofia, mesmo que seja em horário alternativo. Dessa forma, os textos, artigos e eventos devem se posicionar sobre essa limitação, pois uma hora aula não permite nem começar uma discussão filosófica. Para Tomazetti (2014, p.34) problematizar o ensino de Filosofia requer o conhecimento da escola concreta, suas relações de saber e poder e as tensões existentes. O professor de Filosofia deve resistir às práticas já postas, aos pressupostos estabelecidos, ou seja, ele deve experimentar, abrindo possibilidades para o novo e inusitado. O ensino de Filosofia no Brasil começa com a implantação do curso de graduação em São Paulo, em 1934, para isso tiveram que trazer alguns estrangeiros. Essa formação inicial estava voltada para a formação de docentes, assim, se buscava um saber da História da Filosofia. Portanto, desde o seu início o ensino sempre foi colocado de lado. O que se propunha, no início, era formar pesquisadores.

Dessa forma, para Nero Velasco (2014)⁴³, essa formação originou a divisão entre o fazer e o ensinar-aprender Filosofia, segundo ela (2014, p. 45-46): “Quando se trata de ensinar Filosofia, consideram-se filosóficos apenas os conteúdos; a reflexões sobre as metodologias e as didáticas são avaliadas como questões de ordem exclusivamente pedagógicas”. Essa autora defende a formação do professor-filósofo, que leva em conta a articulação entre Filosofia e a pedagogia.

Pensar o ensino de Filosofia como um problema filosófico é uma maneira de resistência às formas mais tradicionais de pensar a Filosofia, tendo em vista a orientação de pensamento dos departamentos de Filosofia nas universidades. Portanto, a questão é também de criar uma identidade da Filosofia e de seu filosofar, ou seja, procurar fundamentar um tipo específico de ensino que leve em conta a, já mencionada aqui pedagogia do problema. Severino (2004)⁴⁴

⁴³ Texto da Dr^a Patrícia Del Nero Velasco com o título de: Possibilidades e perspectivas para o Ensino de Filosofia no Ensino Médio: Um olhar a partir dos cursos de formação de professores, publicado In: Matos, Junot Cornélio, Nunes Costa, Marcos Roberto. Ensino de Filosofia: Questões Fundamentais. Recife: Ed: Universitária da UFPE, 2014.

⁴⁴ Texto de Antônio Joaquim Severino que tem o título de: O Ensino de Filosofia: Entre a estrutura e o evento, publicado In: Gallo. Silvio; Danelon. Marcio; Cornelli. Gabriele. Ensino de Filosofia: Teoria e prática. Ujuí: Ed: UNIJUI, 2004.

traça um caminho de possibilidades da natureza do ensino de Filosofia. Essa disciplina tem como pressuposto a formação de cosmovisão que atribui significados que perpassam a vida das pessoas. Isso é feito de maneira sistemática e crítica. Portanto, a Filosofia potencializa o exercício da subjetividade com suas características próprias de significações conceituais, segundo Severino (2004, p. 162):

A Filosofia pode assim ser considerada como uma modalidade de conhecimento, no sentido amplo desta atividade, ao lado de e articulada com outras modalidades, destacando-se em nosso contexto atual, o conhecimento científico, a sensibilidade ética, a sensibilidade estética.

Uma possível defesa do ensino de Filosofia é a contribuição que ela traz para a construção/explicação das significações das práticas, possibilitando ir além dos dogmas e ideologias dominantes e trabalhando a formação integral do homem. Para que isso seja efetivado, é preciso sempre discutir a presença de uma intervenção filosófica na pedagogia, pois a todo instante estamos lidando com significações. Severino (2004) problematiza o ensino de Filosofia tendo esta preocupação, ou seja, o tratamento dessa relação Filosofia/educação e significações para o exercício da subjetividade. Com esse objetivo, é necessário fazer estratégias que potencialize tal relação, visando ainda às intencionalidades e as práticas reais dos educandos, a favor de formação integral. Essas estratégias devem dizer algo para o mundo dos educandos, ou seja, estar próxima da realidade, dos alunos. No entanto, não se deve perder o norte para que não se transforme em uma coleção de senso comum, ou seja, apenas ideológicas.

Para a potencialidade de uma formação que busca nos alunos a construção de conceito, como pensa Gallo (2012), é preciso fomentar uma prática educativa filosófica que permita que os problemas estejam na esfera da experiência existencial dos educandos. O saber filosófico passa a fazer parte de uma nova história, partindo da experiência real da vida, pessoal, social e histórica.

Dessa maneira, a Filosofia, enquanto disciplina se aproxima dos adolescentes promovendo uma reflexão sobre o vivido, segundo Severino (2004, p. 108):

O que esperar da formação filosófica é que essas significações sejam aquelas mais condizentes com uma existência digna, não degradada, não opressiva e não alienada, de acordo com o que a Filosofia, como saber cultural acumulado e em devir, assim as construiu e continua construindo.

A Filosofia então é a disciplina que promove a subjetividade, é a reabilitação da reflexão para além das conformidades, da passividade imposta pelo mundo. Assim, um saber filosófico que busca essa aproximação tem muito ainda a contribuir com o processo formativo de adolescentes.

Nesse contexto, nossa proposta de estudo é tentar criar um diálogo entre a arte, a dimensão estética, e a Filosofia, pois buscamos algumas estratégias de ensino para a Filosofia no ensino médio de Alagoas, voltada para a relação da Filosofia e da música como uma das possíveis aproximações entre a Filosofia e os/as adolescentes. Pensar o ensino de Filosofia no contexto da Escola de Frankfurt é refletir a relação de educação e sociedade danificada pelo modo capitalista industrial. Essa relação entre ensino de Filosofia e teoria da crítica da Escola de Frankfurt traz possibilidade de fundamentar a educação como espaço de resistência contra a razão formalizada que impõe seus limites à emancipação.

Portanto, refletir a educação, tendo como fundamento a Escola de Frankfurt, é abrir espaço para a contradição frente ao pensamento hegemônico ordenador. Assim, a Escola de Frankfurt repensa a emancipação e a liberdade, ao colocar em questão os pressupostos da racionalidade Iluminista. Um dos grandes entraves para elaboração de um projeto humanista de sociedade, frente ao declínio do projeto Iluminista, é a Indústria Cultural.

Portanto, a educação voltada para a humanidade deve, em detrimento da organização capitalista hegemônica, promover a contradição e a resistência. O que isso implica? Uma forma de educação que vá além da reprodução e conformismo das consciências. É preciso formar sujeitos para além da cultura de massa. Por isso, faz-se necessário refletir e pensar sobre como a música interfere na formação das personalidades dos alunos. A utilização da música não deve substituir a Filosofia, muito menos os filósofos.

Tal ferramenta pode contribuir para a formação dos adolescentes, motivando a investigação e possibilitando pensar para além daquilo que determina a Indústria Cultural, para além do “mais do mesmo”.

Sendo assim, uma análise do potencial da Indústria Cultural abre espaço para trazer o cotidiano para sala de aula, sem, contudo, perder as características de um ensino de Filosofia, ou seja, um relacionamento dos filósofos com o real cotidiano de tais adolescentes. Esse espaço de contradição e resistência, que deve ser a educação promove outra visão; esclarece e descortina aquilo que estava escondido. Assim, temos a proposta de através da Escola de Frankfurt, repensar a Indústria Cultural, tendo como problemática de que, é ela estabelece como um controle da sensibilidade e do cognitivo através de sua ideologia de massificação e

ordenamento dos bens culturais. Nossa tentativa a seguir não tem a preocupação de ser a última palavra sobre essa temática, mas pretende trazer algumas provocações e quem sabe dividir algumas inquietações com relação à educação e à Indústria Cultural, um tema tão caro à Escola de Frankfurt.

Nesse contexto, iremos apontar uma alternativa para o ensino de Filosofia no ensino médio, através da crítica a Indústria Cultural.

Pensando a educação a partir de Adorno (1995), que problematiza esta no contexto da Alemanha, depois da Segunda Guerra Mundial (1914-1945), no livro *Educação e emancipação* (1971)⁴⁵. Nossa primeira preocupação aqui será a de analisar como Adorno observa a educação, para que depois, possamos fazer a relação com a Indústria Cultural e as estratégias para o ensino de Filosofia com a utilização de música.

Para Adorno (1995), a primeira exigência da educação é que Auschwitz⁴⁶ não aconteça novamente na história da humanidade. Segundo Adorno (1995, p. 119): “Qualquer debate acerca de metas educacionais carece de significado e importância frente a essa meta: que Auschwitz não se repita. Ela foi a barbárie contra a qual se dirige toda a educação”. É necessário enfrentar as condições que possibilitaram tal acontecimento na história da humanidade, pois é tarefa da educação discutir tais condições e buscar as causas que fundamentam esse tipo de acontecimento. Nesse contexto, a racionalidade foi utilizada para exterminar pessoas com crueldade, visando à eficácia de num menor tempo possível, atingir um grande número de pessoas. Assim, este fato revela uma tendência cruel e desumana presente nas sociedades mais evoluídas.

Para Adorno (1995), todo o empenho da corrida armamentista em busca da construção da bomba atômica foi resultado desse aprimoramento da crueldade humana.

Diante de um mundo que produz uma abundância inimaginável até o aumento da população no mundo se torna uma tragédia, como se essa própria abundância não fosse capaz de atender as demandas das necessidades dos seres humanos. A educação para Adorno (1995) deve repensar sempre a realidade dos pressupostos da barbárie. Ela é auto-reflexão crítica. Assim, tendo essa característica, a educação deve estar voltada para a primeira infância, pois é nessa etapa da vida que se forma para Adorno (1995) a personalidade.

⁴⁵ Esta obra de Theodor W. Adorno é o resultado de uma série de entrevistas dada a Hellmut Becker na Radio Hessen nos anos de 1959-1969 em Frankfurt na Alemanha. Nossas considerações sobre educação de Adorno, estão baseadas nesta obra.

⁴⁶ Campo de concentração da Alemanha nazista construído na Polônia pelo regime totalitário promovido por Hitler com o intuito de sacrificar: Judeus, ciganos entre outros.

A sociedade, em seu processo civilizador, desenvolveu um amplo enclausuramento e uma tendência de desagregação que tem como resultado a pressão que domina tudo o que é particular e individual, e acaba com a possibilidade de promover resistência. Sendo assim, uma das formas mais elaboradas desse aniquilamento do particular talvez seja a Indústria Cultural tema que iremos abordar aqui neste capítulo. Portanto, podemos observar uma tendência de aniquilamento do potencial de resistência, tendo em vista que a capacidade de se contrapor seja a barbárie efetiva ou a barbárie no campo cultural, pois esse o potencial de resistência desaparecem na medida em que os processos subjetivos formam uma personalidade danificada.

A problematização de Adorno (1995) de pensar uma educação após Auschwitz é fundamentada, tendo como preocupação, a educação infantil e o esclarecimento geral, para que a barbárie não seja retomada, ou seja, criar um ambiente intelectual, cultural e social que afaste a possibilidade da barbárie.

Por outro lado, Adorno (1995) não pretende formular uma receita ou estabelecer esse modelo de educação contra a barbárie, mas identifica apenas essa meta de discussão. No entanto, a educação tem também os seus limites nesse enfrentamento, pois o surgimento da barbárie é resultado de um complexo de acontecimentos que podem fugir da capacidade da educação, tais como, os fatores psicológicos a influência das pessoas e a moralidade.

Não pretendemos aqui fazer uma análise dos acontecimentos que levaram ao nazismo e ao fascismo na Europa, embora qualquer retomada de discussão sobre Escola de Frankfurt, de alguma forma envolve essa temática. Pensado numa alternativa de formação Adorno (1995), sem se preocupar em formular uma receita, ele propõe uma alternativa para a educação no campo, através da utilização do planejamento de transmissões de televisão, além de grupos de voluntários que iriam ao campo promover a educação com discussões, cursos e ensinamentos suplementares.

Com relação ao esporte e a educação, Adorno (1995) tem uma desconfiança, já que ele pode favorecer o jogo limpo, o respeito ao outro, mas também, pode promover a competição e a agressão. Assim, a educação deve ser contra uma formação que seja promotora de brutalidade e de competição, segundo Adorno (1995, p. 127):

Considero que o mais importante para enfrentar o perigo de que tudo se repita é contrapor-se ao poder cego de todos os coletivos, fortalecendo a resistência frente aos mesmos por meio do esclarecimento do problema da coletivização.

A concepção de educação severa tem muitos defensores e aparece na história em vários momentos. Alguns modelos educacionais estão atrelados a uma forma de assegurar uma personalidade viril e severa de sujeitos. Para contrapor essa concepção, Adorno (1995) lembra o medo que devemos ter diante dessa realidade cruel. A educação enquanto formadora da personalidade deve ser contra a formação dos coletivos que acabam por formar uma massa amorfa voltada para a barbárie. Sendo assim, é preciso fazer uma crítica ao caráter manipulador que promove a ausência de emoções. Esse caráter manipulador converte as pessoas em coisas, ao fundamentar uma consciência coisificada e busca fazer este mesmo efeito com as outras pessoas.

Portanto, os regimes totalitários, tais como o nazismo e o fascismo promoveram a seu favor receitas educacionais para preparar as pessoas para seus interesses bárbaros. Podemos dizer que a Indústria Cultural de certa forma é uma barbárie no campo cultural? A barbárie tem uma relação com o fetiche da técnica, porque ela foi utilizada para as atrocidades realizadas pelo nazismo. A capacidade de amar foi perdida porque as pessoas perderam a capacidade de se colocar no lugar do outro. Para Adorno (1995), Auschwitz tem uma origem psicológica revelada pela incapacidade para identificação com outro, a deficiência na capacidade de amar, enquanto reconhecimento do outro. Essa é a condição mais importante no lado psicológico da questão, segundo Adorno (1995, p. 137):

Finalmente, o centro de toda a educação política deveria ser que Auschwitz não se repita. Isto só será possível na medida em que ela se ocupe da mais importante das questões sem receio de contrariar quaisquer potência. Para isto teria de se transformar em sociologia, informando acerca do jogo de forças localizado por trás da superfície das formas políticas.

Em 2001, Jacques Derrida recebeu um prêmio na cidade de Frankfurt. O prêmio Theodor W. Adorno, outorgado a cada três anos. Como de costume o ganhador do prêmio faz um discurso. Derrida falou de sua formação, da dívida para com o pensamento de Adorno e refletiu sobre um possível livro dele e Adorno, nomeando alguns temas de discussão. Dentro desses temas, estava a questão de Auschwitz, já que Adorno observa este acontecimento na história que obriga a reflexão filosófica mais dolorosa: experiência da dor. Portanto, nesse sentido é importante falar que educação e política estão entrelaçadas. A repetição de Auschwitz não se repita é uma das preocupações de Adorno, tendo em vista uma espécie de compulsão à crueldade. Assim, Auschwitz é o acontecimento emblemático de uma sociedade que aprendeu a conviver com genocídios, morticínio administrado, organizado de maneira

científica. Tais acontecimentos não deixam de ser resultado da dialética do esclarecimento, desenvolvido de estrutura psíquica e social reificada da “frieza burguesa” (*bürgerliche Kälte*).

Para Vaz (2010. p, 121)⁴⁷, a feliz apatia que de maneira sádica procura o outro para exercer seus impulsos de destruição. Assim, Auschwitz não foi o último genocídio do mundo administrado, mas ele revela a tendência destruidora da sociedade administrada.

A pergunta o que fazer depois de Auschwitz percorre toda a obra de Adorno, ou seja, há um questionamento do que é legítimo fazer ou ilegítimo fazer com os conhecimentos que a humanidade adquire.

Sendo assim, Vaz (2010. p.122) coloca a ciência dentro da discussão ética, pois impõe um novo paradigma, um novo imperativo que suspeita da racionalidade, já que a cultura nunca deixou de ser um documento, um ato de barbárie. O campo de concentração é o espaço da anti-experiência, da experiência reduzida em forma de número no braço de seus condenados. É ao mesmo tempo biológico e biopolítico e impõe uma mitologia da raça, em detrimento do corpo, em que, os sujeitos são despersonalizados: sem cabelo, roupas próprias, adereços (relógios, brincos). São reconhecidos apenas por uma tatuagem de número, segundo Vaz (2010, p. 124): “Experiência que, se pode ser, e é, fonte de emancipação, também é passível de captura pelos totalitarismos políticos em suas estratégias de dominação mimética imediata, não conceitual”. É preciso reconhecer a fragilidade do projeto do *Aufklärung*, e reorientar a educação.

É preciso, questionar a razão do Estado, quando é submetido o direito individual ao direito do Estado, pois assim, o terror nasce e é preciso está atento aos assassinos de gabinete. Portanto, a educação deve está atenta e fazer a autocrítica, enquanto formadora de consciência. Por isso, Adorno faz uma pergunta pertinente. Educação para quê? Na Alemanha depois do nazismo, a educação se preocupava com os números, o planejamento discutia a parte quantitativa, sem fazer uma reflexão sobre o conteúdo. Essa preocupação existia tendo em vista a reforma da educação na Alemanha, para democratizar o ensino superior. Assim, Becker e Adorno (1995), discutem sobre a finalidade da educação na entrevista intitulada: Educação para quê?⁴⁸

A discussão considera algumas mudanças no sistema educacional alemão e uma preocupação com a questão “para onde a educação deve conduzir” (Adorno, 1995, p. 139).

⁴⁷ Texto: Sobre os esforços da *Aufklärung*: educação e política depois de Auschwitz de Alexandre Fernandez Vaz, publicado In: Pucci. Bruno; Zuin Antonio, A.S; Lastória. Luiz A Calmon Nabuco. Teoria crítica e Inconformismo: Novas perspectivas de pesquisa. Campinas, São Paulo, Autores Associados, 2010.

⁴⁸ Debate na Rádio Hessen; que foi transmitido em 26 de setembro de 1966; texto publicado em *New Sammlung* entre janeiro/fevereiro de 1967 e publicado na obra *Educação e Emancipação* (1971).

Essa preocupação é pertinente, já que o sentido do “para que”, não está claro no pós-guerra e na reformulação educacional. Algumas iniciativas educacionais a esse tempo buscavam fundamentar alguns modelos ideias (Leitbilder). Contrapondo a essa ação, Adorno (1995) argumenta que a educação deve promover o comportamento no mundo. Para ele, a educação não é uma modelagem de pessoas a partir do exterior, nem é apenas uma transmissão de conhecimento; sua ação e estratégias têm como preocupação a produção de uma consciência verdadeira.

Essa verdadeira consciência acontece no ambiente democrático. A democracia possibilita a decisão consciente independente de cada pessoa em particular. Portanto, a educação que promove a emancipação abrange tanto o pensamento, quanto a prática educativa. Para o enfrentamento da educação e a emancipação Adorno (1995) reflete sobre dois aspectos. O primeiro é a organização do mundo e a segunda a ideologia dominante.

A organização do mundo exerce uma pressão imensa nas pessoas que nem a educação consegue enfrenta, ou seja, não é tarefa da educação dar conta de toda a complexidade da realidade. Já o problema da ideologia tem relação com a capacidade de adaptação, pois a emancipação exige duas coisas: conscientização e racionalidade.

Sendo assim, a educação, não pode esquecer estes aspectos de organização do mundo e a ideologia dominante, pois é sua função preparar os homens para se “orientarem no mundo”. No entanto, a educação não tem como única função produzir “pessoas bem ajustadas”.

O perigo é fazer da educação a ferramenta da perda da individualidade, como aconteceu no regime nazista, ou seja, um conformismo uniformizador. Portanto, a questão da educação é complexa nessa discussão, porque, ao mesmo tempo, que ela não deve formar pessoas para serem sujeitos apenas adaptados; ela não deve fazer com que esse sujeito, formado por ela, não faça parte de uma massa amorfa, segundo Adorno (1995, p. 144): “A educação, por meio da família, na medida em que é consciente, por meio da escola, da universidade teria neste momento de conformismo onipresente muito mais a tarefa de fortalecer a resistência do que de fortalecer a adaptação. “

Sendo assim, o caráter de adaptação entre os jovens cria uma supervalorização da realidade que a torna um realismo. Fazer uma crítica a esse realismo supervalorizado é também uma atividade da educação. Portanto, a educação acontece durante toda a vida e em vários ambientes.

Nesse sentido, Adorno (1995) faz uma redescoberta daquilo que a criança já não aprende. Ele já observa o empobrecimento do repertório de imagens, linguagem e expressão. A forma como foi institucionalizada a educação acabou por aprisionar a criatividade e a espontaneidade. Adorno (1995) discute a organização de educação que privilegia o "decoreba", sem observar, por exemplo, que a matemática faz parte de um pensamento, uma reflexão. Os modelos educacionais não possibilitam a experiência imediata da realidade contemporânea, ou seja, há inaptidão à experiência primária.

Sem essa experiência o que resta é um direcionamento ao ressentimento. Adorno (1995) faz então, a relação da educação e a promoção da aptidão à experiência. Ele é contra a repressão e as atitudes reativas, tais como o ressentimento.

É preciso criar um ambiente educacional aberto à experiência para uma formação da consciência verdadeira frente ao mundo administrado. Sendo assim, pensar a educação para a experiência é o mesmo que pensar uma educação para a emancipação. Portanto, é necessário ter cuidado com as teorias e as práticas educacionais, que muitas vezes trazem uma prática acertada baseada numa teoria equivocada. Essa é uma crítica que Becker (Adorno, 1995, p. 132) faz a corrente de pensamento educacional Montessori. A educação não requer um modelo de educação que valorize a individualidade como já usado durante muito tempo. Os modos de produção capitalista exigem uma mudança constante. Assim, a educação passou a valorizar a não-individualidade, uma formação orientada para a "fraqueza do eu", segundo Adorno (1995, p. 154): "A situação é paradoxal. Uma educação sem indivíduos é opressiva, repressiva. Mas quando procuramos cultivar indivíduos da mesma maneira que cultivamos plantas que regamos com água, então isto tem algo de quimérico e de ideológico."

Portanto, há essa contradição, pois como formar o indivíduo (particular) para sua função na sociedade (coletivo).

Adorno, em uma de suas entrevistas, analisa as possibilidades da educação poder contribuir para desbarbarização da sociedade. A entrevista: Educação contra a barbárie⁴⁹ tem como mote essa preocupação. A questão da desbarbarização é importante e urgente. Mas, o que Adorno entende por barbárie? É um processo marcado por um descompasso, entre a civilização em mais alto desenvolvimento tecnológico, com as pessoas atrasadas com relação a esse progresso tecnológico, revelando agressividade, ódio, ou seja, um impulso para a destruição. Essa superação da barbárie é essencial para a existência da humanidade. Essa temática não fez parte das ações de reformulação do sistema educacional alemão. Sendo

⁴⁹ Entrevista de Theodor W. Adorno, concedida a Hellmut Becker na Rádio Hessen em Frankfurt, Alemanha; transmitida em 14 de abril de 1968 e que faz parte da obra Educação e emancipação (1971).

assim, Adorno (1995) faz um importante questionamento e que talvez, seja ainda atual. Talvez a temática de desbarbarização precise ser discutida em todo o mundo. Portanto, de que forma a educação é responsável, direta ou indiretamente, pela barbárie?

É inegável que todo o processo educacional tem, em alguns momentos, um caráter repressivo. Por isso, é necessário repensar o conceito de educação.

Quando Adorno (1995) fala em desbarbarização, ele não quer fundamentar uma formação que busque a todo instante a moderação a fraqueza ou o conformismo diante dos problemas. Por outro lado, a luta contra a barbárie requer um momento de barbárie, ou seja, protestos e passeatas são mecanismo de revolta e questionamento contra a ordem vigente e os poderes estabelecidos. Já a barbárie está direcionada para a deformidade os impulsos destrutivos e as pessoas mutiladas e competitivas, segundo Adorno (1995, p. 161):

Adorno – partilho inteiramente do ponto de vista segundo o qual a competição é um princípio no fundo contrário a uma educação humana. De resto, acredito também que um ensino que se realiza em formas humanas de maneira alguma ultima o fortalecimento do instinto de competição.

Na atualidade, a própria institucionalização determina a competição na busca pelas metas educacionais, determinada pelas instâncias de poder. Os sistemas educacionais estão instituindo mecanismos de controle, acompanhamento de níveis de alunados através dos sistemas avaliativos, fazendo, assim, com que exista uma competição entre municípios e suas escolas, entre Estados. Portanto, a competição escolar é um retrato da competição na sociedade administrada.

O processo que favorece a barbarização pode ser encontrado na psicologia, Freud revelou esse processo da cultura em que as pessoas experimentam fracassos e acabam por desenvolver os sentimentos de culpa que levam em seguida à agressividade.

Esse processo de barbárie é resultado do fracasso da cultura, que não cumpriu sua promessa de emancipação, felicidade e prazer. Esse processo de cultura levou à criação da divisão do trabalho entre trabalho manual e intelectual. Esse foi o mecanismo de subtração da confiança em si e na cultura que alimenta a raiva contra a promessa não cumprida, e favorecendo a ordem pacífica. Isso é um traço da barbárie.

Portanto, o ato de contemplar a barbárie e, ao mesmo tempo, se omitir, é a ferramenta para a formação de uma sociedade voltada para a passividade e inofensivas.

O sistema educacional para Adorno (1995) tem como função possibilitar a vergonha e a aversão à violência física. Assim, a existência da barbárie na educação é uma consequência

do princípio de autoridade na cultura, segundo Adorno (1995, p. 167): “Por isto a dissolução de qualquer tipo de autoridade não esclarecida, principalmente na primeira infância, constitui um dos pressupostos mais importantes para uma desbarbarização”.

Portanto, Adorno (1995) defende um tipo de educação que abra espaço para um diálogo de enfrentamento dos processos de barbarização presentes na sociedade administrada, uma educação que esteja voltada para a exigência da democracia e emancipação. Na entrevista: Educação e emancipação Adorno (1995),⁵⁰ defende uma educação voltada para a emancipação. Essa emancipação começa com o uso da aptidão e coragem nas escolhas da democracia representativa. Aqui, não vamos fazer uma discussão sobre essas relações e a política da Alemanha. Assim, a educação alemã mesmo depois do nazismo, ainda se preocupava em determinar os graus de desenvolvimento dos alunos, pois classificava os alunos em altamente dotado, medianamente dotado e os sem talentos. Para Adorno (1995) é preciso fazer uma análise do que seria considerado talento, pois de diferentes formas podemos atribuir algum talento a qualquer pessoa.

Portanto, através da motivação é possível desenvolver uma perspectiva voltada para a emancipação e não apenas para avaliar e determinar o grau de talento de cada aluno. Sendo assim, para Adorno (1995), é preciso pensar a escola para além das formas pré-determinadas de classificação das crianças, pensando em formas diversificadas de ensino, formas diferentes e múltiplas de níveis da pré-escola, chegando ao aperfeiçoamento permanente para a emancipação, segundo Adorno (1995, p.171):

Assim, a própria ciência revela-se em suas diversas áreas tão castrada e estéril, em decorrência desses mecanismos de controle, que até para continuar existindo acaba necessitando do que ela mesma despreza. Se tal afirmação for correta, implicará a demolição desse fetiche do talento, de evidente vinculação estreita com a antiga crença romântica na genialidade.

Atribuir o talento como causa natural é não reconhecer a sociedade e suas responsabilidades para criação de alternativas de ensino que alcance a todos. Adorno (1995) problematiza a educação para além do treino e adestramento das pessoas.

Nesse sentido, uma reeducação que amplie o campo de experiência em outras áreas de trabalho, uma língua diferente. Para Adorno (1995), a emancipação é decorrente da formação de um eu firme, uma representação forte de profissão que exerce e que mudam e se adaptam. Portanto, é necessário contrapor a ideia de compromisso na educação pela palavra

⁵⁰ Texto publicado em Frankfurt, Alemanha, copilado a partir da entrevista concedida a Hellmut Becker na Rádio Hessen veiculada em 13 de agosto de 1969.

emancipação. Esse problema se mostra na própria formação em que a formação de uma pessoa passa por várias mediações.

Pensar a educação voltada para emancipação requer a participação dos próprios alunos no âmbito institucional e para uma possível efetivação da emancipação é preciso desenvolver uma educação voltada para a contradição e para a resistência. Dessa forma, Adorno (1995) reflete alternativas de educação que sejam inovadoras. Como por exemplo: revista e música para despertar nos alunos a consciência do um aparato que nos distancia da emancipação e reproduz modelos fechados de educação para a reprodução do capital. Esse caráter de reprodutor da ordem capitalista é ainda mais potencializado pela Indústria Cultural. Nesse contexto, vamos aqui fazer a relação entre a educação em Adorno (1995), exposta aqui com a Indústria Cultural. Sem tentar sistematizar um modelo de educação, Adorno (1995) contrapõe o modelo tradicional de educação formal com um modelo de educação mais amplo que contempla a informalidade do conhecimento, ou seja, o conhecimento para além dos muros das escolas. A educação, para Adorno (1995), é voltada assim para *Muendigkeit* (emancipação), o termo *Mund* se refere à boca. Assim, emancipação tem uma relação com a auto-afirmação. Essa maioridade de Kant ainda persiste como objetivo da educação.

Na formulação de sua concepção, Adorno (1995) problematiza a relação do sujeito e sua própria realidade, seu fundamento não está determinado por estratégias de ensino, construção de ferramentas para aprendizagem. O tema educação é tratado globalmente, no sentido de uma formação (*Bildung*) em oposição à semiformação (*Hallbildung*). Essa é a leitura que podemos ter. A educação tem o potencial de contrapor a consciência falsa pela consciência verdadeira. A consciência falsa esta determinada pela organização para reprodução da padronização dos gostos, sensações e emoções impostos pela indústria cultural; já a consciência verdadeira se fundamenta por leitura crítica da realidade, ou seja, educação contra alienação, contra as forças externas que impedem a possibilidade da vivência da experiência. Por isso, para Adorno (1995), a educação deve ser voltada para a contradição e a resistência.

A educação que se relaciona com a realidade produz um saber diferenciado, um saber dialético, uma saber para além da educação que trabalha apenas a questão de sujeitos adaptáveis ao que está posto pelas várias formas de controle produzem mais do mesmo, impedindo assim a formação de um eu forte. A organização do mundo e a ideologia dominante tem um poder imenso para além do que a educação possa fazer.

Por isso, a preocupação adorniana com a emancipação, e a educação lida com essa dualidade de emancipação como conscientização contínua frente à adaptação.

Portanto, a educação é histórica, e sendo assim, o processo educacional que também acontece na família, na escola, na universidade tem levado o sujeito ao conformismo, o que deve ser feito é fortalecer a resistência e não a adaptação. A concepção adorniana de educação é contra as formas de conformismo, administração e opressão. A primeira infância ganha importância como possibilidade de desenvolver uma educação crítica.

A educação adorniana procura reestruturar a aptidão à experiência que também é resultado da racionalidade frente ao mundo administrado, segundo Pucci (2010, p.46)⁵¹: “No caso, o trabalho de educação/formação consiste em conscientizar e em dissolver esses mecanismos de repressão e essas formas reativas que deformam nas pessoas sua aptidão a constituir experiência”. O modelo educacional passava por uma fase de aprimoramento para atender as necessidades da revolução mecânica e o sistema fordista de produção em 1960. Por isso, Adorno observa que a educação planejada nos pressupostos do nazismo que criava o indivíduo genérico, agora passa a atender outra formação, mas genérica. Daí sua proposta de educação para a contradição e resistência, a favor da individualidade e da experiência. Sendo assim, a proposta de educação de Adorno, de maneira geral, é uma crítica ao modelo educacional que privilegia a coletividade. Isso não é por acaso. O nazismo utilizou essa fórmula de educação aos seus interesses.

Tanto a *Bildung* quanto a *Hallbindung* estão associadas à apropriação subjetiva da cultura e esse processo só é possível com a modernidade, que vai fundamentar o vínculo com a autonomia e a liberdade, ampliando para além da apropriação da natureza. Assim, há uma relação essencial entre o domínio da natureza e domínio social, segundo Zamora (2010, p. 98)⁵²:

Existe un vínculo entre la dominación desbocada de la naturaleza, la dominación social e la dominación *en*⁵³ el sujeto mismo. Una relación social con la naturaleza capaz de generar humanidad, que no la reduzca a mero substrato de exploración económica, exige una sociedad no fundada en el antagonismo social que convierte el aprovechamiento económico em principio prevalente de organización de la sociedad, produciendo y reproduciendo la dominación social e frustrando la formación de individuo libres y autónomos, cuya supervivencia bajo estas condiciones exige la adaptación al todo social antagónico y la mutilación de propis dimensión natural.

⁵¹ Texto com o título de: Theodor Adorno, educação e inconformismo: Ontem e hoje, publicado In: Pucci, Bruno; Zuin, Antônio A.S.; Lastória, Luiz A. Calmon Nabuco. Teoria crítica e Inconformismo: Novas perspectivas de pesquisa. Campinas, São Paulo, Autores Associados, 2010.

⁵² Texto: Theodor W. Adorno: educar contra la barbárie de José A. Zamora publicado In: Pucci, Bruno; Zuin, Antônio A.S. Lastória, Luiz A. Calmon Nabuco. Teoria Crítica e inconformismo: Novas perspectivas de pesquisa. Capinas, São Paulo, Autores Associados, 2010.

⁵³ Grifo do autor.

Portanto, a concepção de *Bildung* tem em sua origem uma tensão, um campo de forças entre o espírito e a natureza, indivíduo e cultura, subjetividade e sociedade, sensibilidade e comunicação, ou seja, abrange tanto as relações sociais quanto às relações da natureza. É desse embate que resulta a formação do homem livre, mas, esse projeto é frustrado, tendo acontecido um processo de racionalização que para Zamora (2010) petrificou a formação, restando à formação de uma sociedade extremamente competitiva. Nesse contexto, a formação será direcionada para a educação que consegue adaptar o sujeito para a razão instrumental, essencial para a reprodução dessa ordem.

Assim, Zamora (2010) revela que a semiformação não é o antagonismo da formação, mas a culminância de um processo de segregação da cultura do espírito que se volta para produção e reprodução. Nessa sociedade competitiva, a arte passa a servir de barreira para a alienação do sistema de produção que vai determinar que tem acesso a cultura do espírito (consciência, estética). Portanto, com a substituição do valor de uso pelo valor de troca, no sistema capitalista, irá acontecer o mesmo com os bens culturais, que passam, a ser bens culturais coisificados. Para Zamora (2010), a produção e distribuição dos bens culturais e sua apropriação subjetiva se reduzem apenas a um direcionamento de igualdade, de maneira que todos os indivíduos tenham acesso a algum bem cultural, mesmo que na realidade sejam indivíduos diferentes. O problema é quem determina essa igualdade? A barbárie, portanto, não se dá apenas no campo prático, mas de maneira subjetiva. O nazismo é de alguma forma o resultado da falta ou aniquilamento de uma consciência que não teve acesso aos bens culturais, pois o indivíduo ilustrado, culto, não perde sua humanidade. Assim, no mundo administrado voltado para o consumo, os sujeitos não devem formar a si mesmo, as demandas individuais não devem ser atendidas, pois a competência individual não existe, e sim o efêmero. O sujeito é formado sem experiência, segundo Zamora (2010, p. 103):

En realidade no es posible “experimentar” un mundo preparado para el consumo, solo se puede comprar e consumir. Una vez canjeada la competencia para dar forma a la propia vida por un dejarse abastecer con fragmentos de mundo preparados para consumir, los individuos se vuelven demandantes menesterosos de individualidad, pero ésta, una vez perdida aquella competencia, ya sólo depende de la capacidad adquisitiva, de la fuerza para imponerse a la competencia e del refinamiento del gusto.

A educação nesse contexto passa a formar para o mercado de trabalho. É pensando nesse paradigma que as reformas educacionais acontecem. A educação é, então, responsável

por criar o modelo adequado para as necessidades do mercado de trabalho. Por outro lado, a concepção adorniana repensa a educação para além dessa relação, já que, educar para a contradição e resistência requer compromisso de todos para contrapor a coação, a dominação que reduzem os indivíduos.

Tendo esse enfrentamento, Adorno (1995) fundamenta uma alternativa de reelaboração para uma racionalidade que permita o diálogo com o cotidiano, sendo a educação um espaço ampliado de interiorização, faz-se necessário a crítica a Indústria Cultural. Portanto, a Teoria Crítica em sua proposta traz uma discussão pertinente para a aproximação da racionalidade e a realidade para além de racionalidade ou cultura que tem na imitação sua organização.

No texto: *Dialética do esclarecimento* (1947), de Adorno e Horkheimer, publicado em 1969, eles fazem alguns considerações sobre a Indústria Cultural.

Assim, partindo da análise dos sociólogos que atribuíam às mudanças ocorridas na religião, do uso técnica na produção e a especialização levaram a um caos na cultura.

Pelo contrário, para Adorno e Horkheimer (1985) o que aconteceu foi exatamente a produção da semelhança na cultura. Portanto, o rádio, cinema e as revistas fazem parte de um sistema que busca formar uma padronização da cultura.

Portanto, Adorno e Horkheimer (1985) constatam que não há diferença na construção do espaço, inclusive nos prédios administrativos, nos grandes centros, edifícios, o espaço se tornou uma obra de engenharia planejada pelas corporações internacionais.

A análise de Adorno e Horkheimer (1985) começa com uma explicação da apropriação do espaço no processo de industrialização que vai trazer como consequência atender às duas necessidades de formação das pessoas, enquanto produtores e consumidores que estão em busca de trabalho e diversão. Esse modelo de urbanização é percebido na concepção de Adorno e Horkheimer (1985) como uma falsa identidade do universal e do particular que está voltada para a produção de espaços descartáveis. Assim, rádio e cinema não precisam mais se apresentar como arte. São apenas um negócio, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 100):

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se destinam a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto á necessidade social de seus produtos.

A crítica é dirigida para o argumento de que é inevitável a produção de bens padronizados na indústria para a satisfação das necessidades. Assim, a Indústria Cultural se defende ao defender que os padrões culturais são resultados das necessidades dos consumidores. Dessa forma, são aceitos sem qualquer resistência.

Mas, se esquecem de que essa organização representa um poder sobre a sociedade, exercido pelos executivos das grandes corporações. Portanto, a racionalidade que deveria emancipar o homem, se tornou também no campo da sensibilidade estética mais uma forma de dominação. Assim, o que a Indústria Cultural faz na realidade é acabar com a relação entre a lógica da obra e o sistema social. O agravante dessa condição é que qualquer possibilidade de discussão de criação de alternativa é logo incorporada ao sistema numa forma recalcada de cultura, pois as tentativas de escapar a essa organização são difíceis efetivação, porque o sistema da Indústria Cultural trata de uma dualidade tanto do coletivo, quanto do particular, ao formar a consciência individual.

Adorno e Horkheimer (1985) não atribuem uma negatividade ao uso da técnica apenas, inclusive mostram que ocorre é uma mudança significativa de interesse. Para isso utiliza do exemplo do telefone e do rádio, pois o telefone permite que aquele que faz uso seja ainda um sujeito, já o rádio massificado impede e iguala a todos apenas como ouvintes, ou seja, sujeitos iguais. As alternativas, tais como a promoção de talentos, já nascem dentro da proposta da Indústria Cultural, ao seguirem uma forma padronizada e profissional dos diretores executivos e suas formas padronizadas de oferta cultural ao público. Para Adorno e Horkheimer (1985), a Indústria Cultural tem seu poder em virtude de que organiza uma inter-relação com outros setores, tais como, o elétrico e bancos os que atuam na formação da cultura massificada, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 102): “O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por de revelar sempre como a mesma coisa. “

A Indústria Cultural utiliza-se da racionalidade e do uso da técnica para possibilitar a formação de um público padronizado para seus produtos também padronizados, criando inclusive uma falsa concorrência entre estúdios produtores de filmes. Mas, até mesmo os meios mais modernos de produção chegam a um dado momento da indústria a ser parte do conhecimento comum e alcançam até mesmo o momento do lazer, pois o esquematismo que Kant atribuía ao sujeito às próprias percepções é substituído pela Indústria Cultural. Portanto, a Indústria Cultural impossibilita qualquer forma de desenvolvimento de particularidades, a identidade é roubada por uma organização total do campo subjetivo. Assim, a barbárie ganha

uma nova roupagem ao atuar no campo simbólico e de maneira bem disfarçada impõe a vontade universal econômica dos grandes executivos aos indivíduos particulares, que escolhem segundo aquilo que ofertam, e o que ofertam são bens culturais sem autonomia. Sendo assim, faz-se necessário discutir essa relação de poder entre educação e Indústria Cultural. Qual a função da educação frente à barbárie imposta pela Indústria Cultural?

Somos levados a vivenciar dentro desse plano da Indústria Cultural, consumimos produtos culturais sem nem perceber, tal é o poder dessa indústria. As fronteiras entre o real e a arte estão em declínio. Portanto, a Indústria Cultural nos impõe uma determinada forma de sensibilidade que determinam também nossa imaginação, e proíbem a atividade intelectual de seu consumidor. A imaginação é, na Indústria Cultural, recalçada em formas já pré-determinada de bens culturais que são na verdade o mesmo do mesmo. A Indústria Cultural é a mais nova forma de barbárie inventada pelo homem, porque, é uma barbárie que não se apresenta como tal, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 105):

Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho

As análises determinavam sempre os aspectos econômicos com relação as possíveis transformações na sociedade. Assim, de certa forma a análise da cultura estabelecida pelos frankfurtianos eram colocadas como sofisticadas e incapazes de enfrentar os males sociais. Isso se deve que a visão de costume não percebia a relação entre a economia e o padrão cultural como resultados do mesmo pressuposto econômico. Portanto, a percepção dos frankfurtianos é inovadora ao relacionar que os promotores da política são os mesmo que estabelecem, de maneira didática, os padrões culturais. Tendo o engajamento como a força que impulsiona as mudanças não eram percebidos com bons olhos, e lhes atribuíam o rótulo de idealistas, elitistas, presos a uma mudança social através da cultura. Do projeto inicial burguês que desenvolveu uma cultura adaptada e da adaptação dos trabalhadores e às novas formas de trabalho elevou ainda mais a crítica aos frankfurtianos ao se preocuparem com a cultura.

O esforço dos frankfurtianos é o de revelar a relação tensa que existe entre os limites da verdade e a dinâmica da sociedade. Segundo Fabiano (2010, p.153)⁵⁴, pensar com a Escola

⁵⁴ Texto: Teoria e educação: Antecedentes sociológicos dos ismos pedagógicos. O novo velho no velho novo ou deste aquele. Texto de Luiz Hermenegildo Fabiano, publicado In: Pucci, Bruno; Zuin, Antônio A.S; Lastória,

de Frankfurt requer buscar o entendimento do que ela pode contribuir para a contemporaneidade, buscar a vitalidade e as implicações dos processos de massificação cultural nas relações sociais da atualidade. A cultura de massa deu lugar para outra cultura determinada a partir da Indústria Cultural, o uso da técnica industrial possibilitou sua relação com o consumo, assim, tal consumismo faz do próprio consumo um aspecto ideológico na esfera do simbólico. A relação com os objetos, dentro dessa realidade, foi modificada passando a ser uma instância do imediatismo mercantil que, dentro desse modelo de sociedade industrial requer sempre a renovação de tais bens culturais em larga escala. Essa organização técnica do campo simbólico da Indústria Cultural impõe a fragmentação da subjetividade humana. Essa é a contribuição contemporânea da Escola de Frankfurt é inegável que a formação (Bildung) foi tornada semiformação (Hallbildung) pela Indústria Cultural.

Dessa maneira, a escola, dentro desse contexto ganha uma atenção especial como espaço de debate da invasão da Indústria Cultural e influência as ações educativas, sobretudo, a linguagem mediática merece uma análise aprofundada, segundo Fabiano (2010, p. 156):

A compreensão de um arcabouço teórico como reconhecimento e reavaliação dos mecanismos do controle social pela administração do imaginário individual viabiliza, num sentido emancipatório, formas de intervenção mais efetivas nas convenções ideológicas pelas quais a indústria cultural transita eficazmente.

Uma ação efetiva pedagógica poderia ser realizada como uma pedagogia das mídias, para fazer o enfrentamento do imaginário social produzido pela mídia no interior da escola. Para Fabiano (2010), essa proposta tem como objetivo capacitar os educandos para a leitura das mensagens, instrumentalizar os sujeitos para que sejam sujeitos do consumo, ou seja, aprender a decodificar a avalanche de mensagens que limitam seu campo simbólico. Dessa forma, cabe a crítica à Indústria Cultural, observar o que pode ser excluído e aquilo que não se amolda às prerrogativas de bens da Indústria Cultural. Há mesmo na produção artística atual a possibilidade de uma mensagem para além da produção cultural de massa. Cabe a escola buscar reconhecer essa mensagem e, assim, criar a possibilidade do imaginário, da cognição, da argumentação, da apropriação tecnológica, ampliando a capacidade de avaliação dos educando na leitura do próprio mundo. A escola pode reconhecer esse sentido alienante da Indústria Cultural e criar estratégias pedagógicas efetivas para favorecer a formação cultural que favoreça a interioridade, o eu forte do qual falava Adorno. Por hora, é necessário pelo

menos criar o espaço de embate da Indústria Cultural, ou seja, possibilitar o Inconformismo Filosófico.

A Indústria Cultural se propõe a acabar com a distância entre a vida cotidiana e a obra produzida, ao fundamentar a estilização da vida. Portanto, ela acaba com as diferenças entre o particular e o universal, não há mais fronteiras, podendo um substituir o outro. Portanto, o estilo é a forma pela qual a arte tem a pretensão de estar fora da semelhança imposta da arte medíocre que tem na imitação seu fundamento. Sendo assim, a indústria cultural desenvolve uma barbárie estética pela imposição de uma hierarquia, domínio da administração, obediência e neutralidade. Essa concepção de cultura é o aniquilamento da cultura. Nesse contexto, para Adorno e Horkheimer (1985), a produção espiritual (cultura) passou a serem relevante para desenvolver novos mecanismos de domínio para o trabalhador que sai da fábrica e para os demais consumidores, ou seja, a produção de uma cultura unitária.

Sendo assim, a Indústria Cultural produz uma domesticação dos sujeitos entregue as suas determinações. Assim, esquecem das suas próprias personalidades, pois ela regula o mercado de bens culturais determinando a oferta e a procura de tais bens.

A Indústria Cultural produz mais do mesmo, a produção da mesmice é seu objetivo. O novo aparece apenas como uma ilusão, o que acontece é a exclusão do novo, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 111):“Essa mesmice regula também as relações com o que passou. O que é novo na fase da cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar.”

As produções culturais são determinadas pelos diretores executivos das agências culturais. A Indústria Cultural transformou a arte como mais um produto do entretenimento e levou-a para a diversão e consumo, acabando com as diferenças entre a arte e o consumo. Ela defende a concepção de uma falsa universalidade. A Indústria Cultural desenvolveu um sistema complexo de inculcação e seu controle acontece através da mediação da diversão, pois arte e a cultura foram reduzidas apenas enquanto totalidade dessa mesma Indústria Cultural. Portanto, ela é para Adorno e Horkheimer (1985) um negócio. Sendo assim, seu poder é resultado de uma necessidade artificialmente criada, pois o sujeito dessa relação é o sujeito sem pensamento próprio que consome produtos mecanizados, produzidos para sua diversão, diversão que passa semelhante ao seu trabalho a ser mecanizadas.

Para uma sociedade administrada o tempo livre requer uma alternativa que seja ela também administrada. O entretenimento é uma forma organizada de não exercer um trabalho, mas se ocupar de maneira organizada estando desocupado. O prazer acaba sendo mais uma

forma de aborrecimento do que de liberdade, ou seja, a fabricação de coisas requer em seu tempo livre a fabricação de situações (diversão), assim, o trabalho leva ao desgaste do corpo e a Indústria Cultural silencia o pensamento próprio, anestesiando o sujeito para o devido esquecimento de sua condição trágica de desumanidade na sociedade administrada, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 114):

Na medida em que os filmes de animação fazem mais do que habituar os sentidos ao novo ritmo, eles inculcam em todas as cabeças a antiga verdade de que a condição de vida nesta sociedade é o desgaste contínuo, o esmagamento de toda resistência individual. Assim como o Pato Donald nos *cartoons*⁵⁵, assim também desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam acostumar com a que eles próprios recebem.

Dessa forma, com a violência simbólica aprendemos a nos entreter. Se fossem fechados às rádios e os cinemas não fariam tanta falta assim. O avanço tecnológico colocado na cultura de massa não é relacionado para Adorno e Horkheimer (1985) para resolver o problema da fome. A abundância no campo simbólico, de maneira global, não se faz jus no campo prático do enfrentamento da fome. Assim, a Indústria Cultural trabalha com a frustração, desejo e prazer, enquanto promessa que nunca será satisfeita, pois o sujeito resultado dessa formação é um sujeito mutilado e sempre recalcado em suas necessidades humanas. Portanto, existe um jogo que a Indústria Cultural utiliza através do entretenimento, o oferecimento de algo e a negação ao mesmo tempo.

A Indústria Cultural é um exercício de ordem imposto pelos novos mecanismos de controle, exercício de ordem complexo que atua sobre o corpo e sobre a mente. Ela potencializa o processo de civilização, enquanto renúncia de si mesmo, e a impossibilidade de criação de resistência. Por isso, Adorno pensa a educação como campo de resistência e contradição. A Indústria Cultural do cinema, por exemplo, faz a reprodução mecânica do belo. O belo para essa indústria é resultado de uma organização metódica sua ferramenta é a produção da renúncia de si mesmo nas pessoas que se tornam frustradas, essa por sua vez é o mecanismo da indústria do erotismo. Portanto, a Indústria Cultural cria uma sociedade castrada e frustrada ao mesmo e que nem imagina a possibilidade da resistência a esse modelo. Ela produz uma necessidade dentro de um jogo de interesse que nunca vai ser satisfeita e ao criar a fuga do cotidiano com a diversão tenta resignar esse sujeito.

⁵⁵ Grifo do autor.

Assim, a diversão é o abandono descontraído cheios de associações e uma felicidade aparente e bem ocupada com os vários mecanismos de entretenimento. Sendo assim, a Indústria Cultural é um estraga prazer e o tino de negócio do divertimento, mas que na verdade é resultado de uma razão planejada que relaciona duas coisas diferentes a arte e o entretenimento. Para Adorno (1985), o entretenimento é depravação da cultura e espiritualização forçada da diversão.

As diversões nas sociedades liberais estavam ligadas a fé no futuro em que, tudo ficaria melhor. No entanto, a fé no novo foi novamente espiritualizada com a Indústria Cultural e de maneira sutil, perdeu o objetivo de fé no futuro nas diversões.

Essa diversão substituiu os bens superiores e que são oferecidos a massa. Ela faz a purificação. O poder da Indústria Cultural é revelado nas formas de determinar as necessidades e disciplinar os consumidores, pois a diversão, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 119):

Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais significante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir-se significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado.

A diversão crítica da por Adorno (1985), é uma fuga do sujeito da realidade. Ela é a negação. Assim, o processo social precisa da articulação para a reflexão, mas a Indústria Cultural desenvolve um sujeito anestesiado frente à realidade, incapaz de fazer uma leitura crítica do real. Ele é sempre persuadido a colaborar e ser mais um que consome sem refletir os produtos padronizados da Indústria Cultural, a nossa nova mitologia que produz o mais do mesmo. Portanto, em seu poder, a Indústria Cultural produz um sujeito genérico, e cria através dos vários veículos de informação modelos ideias de homem de classe média, heróis e identidades, e assim, como seus produtos esses modelos são descartáveis, pois podem ser substituídos a qualquer momento.

A partir desse contexto da Indústria Cultural, a felicidade ou infelicidade não depende mais do paradigma econômico, pelo sentido que se dá que os homens são apenas clientes e empregados, segundo Adorno (1985, p. 121): “A indústria cultural só se interessa pelos homens como clientes e empregados e, de fato, reduziu a humanidade inteira a essa fórmula exaustiva”.

A Indústria Cultural que tem uma forma desinteressada de organização na sua aparência. Seu fundamento é ser uma maneira de controle sem qualquer fixação de regras,

embora tenha a tendência de se tomar proposições protocolares para a ordem existente. Sendo assim, a Indústria Cultural se serve do excesso de informação para se fazer presente. Para Adorno e Horkheimer (1985) só há duas alternativas possíveis frente à Indústria Cultural ou participar ou omitir-se. O que ela cria são os esteriótipos, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 123): “O inimigo que se combate é o inimigo que está derrotado, o sujeito pensante”.

A Indústria Cultural reprivatiza as relações humanas pela forma com que organiza e determina a sensibilidade de seus clientes. Assim, o trágico só aparece de maneira dissimulada. Ele passa a ser um risco calculado na cultura de massa. Portanto, o trágico passa ser parte da rotina na sociedade administrada que oferece em suas séries a corrupção do trágico. A Indústria Cultural mantém todo mundo no seu próprio lugar, ao domar os instintos, promovendo o aperfeiçoamento moral através da coerção. Dessa forma, a cultura industrializada oferece uma vida determinada pela reprodução da esperança e prazer perdidos. O fim do trágico nessa sociedade é resultado da falsa identidade, da integração confirmando o fim do indivíduo. A identidade do indivíduo não existe, a personalidade dos sujeitos deve estar integradas aos modelos impostos pela Indústria Cultural, o novo sujeito na cultura industrializada deve renunciar a si mesmo, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 125): “Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão”.

O que a Indústria Cultural oferece é a construção de um pseudoindividualidade, o Eu passa a ser uma mercadoria monopolizada e socialmente condicionada e os indivíduos são apenas resultado da universalidade da Indústria Cultural. Ela cria um ser genérico. E como ser genérico é aproveitado na cultura industrializada. Essa individualidade só passa a existir, enquanto um esforço de imitação.

Por outro lado, a obra de arte tem como autonomia uma dualidade ser mercadoria e ser liquidação social da arte. Ela tem que desenvolve uma relação inegável com o mercado. Dessa relação que surge às exigências do relaxamento e do entretenimento, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p.130-131):

Pois a utilidade que os homens aguardam da obra de arte na sociedade antagonística é justamente, em larga medida, a existência do inútil, que no entanto é abolido pela subsunção à utilidade. Assimilando-se totalmente à necessidade, a obra de arte defrauda de antemão os homens justamente da liberação do princípio da utilidade, liberação essa que a ela incumbia realizar. O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é submetido pelo valor de troca; ao invés do prazer, o

que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar conhecedor.

Sob o paradigma da Indústria Cultural, os produtos são consumidos tendo em vista outra função. Dessa forma, o caráter mercantil da arte se desenvolve, ou seja, a arte se desfaz na relação com a produção industrial de bens culturais compráveis e fungíveis. A cultura comercializada deixa de ter uma relação direta com o prazer e a experiência genuína e passa a ser direcionada a um público de leigos que são integrados apenas como consumidores. Portanto, a Indústria Cultural cria uma cultura inútil substituível e reproduzida como uma sociedade que já não consegue perceber a relação da arte com e a própria vida cotidiana. Esse processo de liquidação dos bens culturais não trouxe como consequência a inclusão das massas, pelo contrário.

Para Adorno (1985), revela-se a decadência da cultura, enquanto cultura reificada que antes da Indústria Cultural que traz na verdade o desaparecimento da crítica e do respeito, a primeira se tornou produção mecânica, e o segundo se tornou culto desmedido a personalidade. Sendo assim, a Indústria Cultural produz a apatia através de sua união com a publicidade, assim, os bens culturais são tornados sem sentidos. A publicidade que fornecia ao comprador a orientação para comprar se transforma para Adorno (1985) vai tornar o sistema das grandes corporações que passam a dividir os consumidores. A própria peça publicitária muda com o desenvolvimento da Indústria Cultural, Adorno e Horkheimer (1985) utilizam-se do exemplo de revistas para mostrar que a parte redacional é uma reportagem ilustrada que serve para granjear mais fãs para determinada personalidade e o seu cuidado com o corpo; já as páginas publicitárias tem apoio de fotos que indicam uma objetividade e realismo que em fim informam alguma coisa.

Assim, a Indústria Cultural junto à publicidade produz um produto para além do uso que é um imperativo da eficácia e da técnica que se unem e formam o psicotécnico, que é uma forma poderosa de manipulação de pessoas. Assim, as mudanças ocorridas entre a linguagem e as coisas potencializaram uma nova mistificação. O que servia para designar uma coisa se tornou uma forma petrificada não permitindo a experiência com o objeto, mas e desenvolveu uma forma de manipulação para adesão ou a repulsa, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 138):

As mais íntimas reações das pessoas estão tão completamente reificadas para elas próprias que a idéia de algo peculiar a elas só perdura na mais extrema abstração: *personality* significa para elas pouco mais que possuir dentes deslumbrantemente brancos e estar livres do suor nas axilas e das emoções. Eis aí o triunfo da publicidade na indústria cultural, a mimesis compulsiva dos consumidores, pela qual

se identificam às mercadorias culturais que eles, ao mesmo tempo, decifram muito bem.

A crítica de Adorno à questão da Indústria Cultural é o assunto que motiva a obra *Introdução à Sociologia da música: doze preleções teóricas*, publicada 1973 em Frankfurt. Essa obra analisa mais especificamente um produto da Indústria Cultural que é a música. Adorno (2011) inicia o texto mostrando a dificuldade em se desenvolver uma pesquisa acerca da música, e que ele vai se dedicar teoricamente ao estudo da escuta musical e a relação com a sociedade atual. Aqui não iremos traçar o caminho feito por Adorno, mas marcar as relações possíveis com relação à Indústria Cultural.

Adorno desenvolve sua dialética negativa, para contrapor a estrutura do pensamento voltada para a formação de uma unidade plena, pois ele se propõe a repensar o conceito partindo do não-idêntico. Assim, podemos observar uma relação de continuidade entre *Educação e emancipação* (1971) e a sua obra mais tardia chamada de *Dialética negativa* (1967), que mais adiante pretendemos expor mais detalhada nossas inquietações.

A sociedade administrada está baseada na não-experiência, esta é ampliada para impossibilitar a experiência formativa que abrange em nosso entender, a educação como crítica da racionalidade, função e formação da consciência contra a barbárie, e a dialética negativa como discussão da identidade, unidade para favorecer a não-identidade e da diferença entre o conceito, enquanto unidade, identidade e a realidade que requer uma abertura do conceito para explicar a realidade que é movente e movida ao mesmo tempo. Portanto, a abordagem de Adorno (1971), na *Educação e emancipação* e a *Dialética negativa* (1967) são ao nosso ver tentativas adornianas de destronar o que está posto.

Para Adorno (1995), a experiência é uma atualização que nunca será completa, pois a é necessário está aberto para uma formação contrária a semiformação do sempre idêntico da cultura de massa que será renomeada como Indústria Cultural. Essa mudança é importante, pois cultura de massa nos remete para a espontaneidade da expressão estética das pessoas. Adorno ao analisar a Indústria Cultural, observa que essa cultura não apenas formada pelas pessoas, mas é também resultado de uma organização empresarial. Ela é totalmente uniformizada e administrada para adesão sem interesse de seus clientes, que são consumidores de uma semiformação (*Halbbildung*), que potencializa a fraqueza do eu.

3.2. A Indústria Cultural e a Educação Crítica: A *Bildung* (Formação Cultural) e a *Halbbildung* (Semiformação)

O desenvolvimento da sociedade é marcado pela divisão do trabalho e seu tempo livre. Essa divisão aconteceu em virtude da Revolução Industrial (1820-1840). Com o uso de máquina foi permitido ao homem produzir mais em um tempo menor.

Esse desenvolvimento trouxe mudanças significativas com relação ao tempo que passou a ser dividido em tempo de trabalho e tempo de lazer. Durante muito tempo não existia diferença entre a classe dominante e classe operário com relação à questão do tempo. Por outro lado, parte da sociedade tinha acesso a um maior tempo livre, nascendo assim, atividades livres, a diversão. Tal diversão era parte das atividades livres, antes desse desenvolvimento os indivíduos se dedicavam de sol a sol as atividades produtivas, restando um tempo curto de união da coletividade: beber, narrar, comer juntos, segundo Duarte (2010, p. 14):

Talvez seja possível dizer que a origem da moderna concepção de lazer se encontre nesses períodos de menor exigência de trabalho, mas no sentido de que, a partir deles, surgiu um calendário de festas dedicadas aos santos padroeiros das diversas localidades, nas quais quermesses e mercados temporários eram a principal atração.

A concepção de lazer pode ter tido essa origem, e se desenvolve ainda mais com o processo de urbanização das grandes cidades. Suas feiras e mercados fizeram com que surgisse a necessidade de entretenimento. Dessa maneira, aparecem nesses ambientes urbanos novos personagens, como por exemplo, malabaristas, músicos, teatro de rua, engolidores de fogo, danças. Com o processo de urbanização, o trabalho também sofre uma mudança, ele vai deixar de realizado em casa passando a ser feito nas grandes fábricas, ambiente específico para realizar atividades de produção, em que o trabalhador faz sua atividade profissional de 12 a 15 horas, pois, até então, não existia leis que regulamentasse a atividade laboral, restando apenas o domingo para as atividades religiosas. Com o passar do tempo com o uso cada vez maior de máquinas, com o surgimento de leis e com as melhores condições de transporte, o trabalhador foi tendo um aumento do tempo livre, o que fez surgir à necessidade de lugares para entretenimento. Assim, surgem os lugares para beber, dançar e passar o tempo na Inglaterra, França e Alemanha. Dessa forma, surge o negócio da diversão e do entretenimento, segundo Duarte (2010, p.19):

É interessante também observar que a própria burguesia estava consolidada como classe dominante no capitalismo industrial havia relativamente pouco tempo e – excetuando-se suas parcelas radicalmente moralistas por motivos religiosos – buscava estabelecer o seu padrão de entretenimento, que, sob muitos aspectos, apresentava características semelhantes ao tipo de lazer tipicamente proletário que se encontrava em plena ascensão.

Podemos dizer que nesse tempo de desenvolvimento, ainda acontece a cultura de massa. Não há uma organização em estrutura que domine o negócio do entretenimento, está tudo ainda em construção. Porém, essa realidade será alterada com a criação do rádio por Reginald Fessenden e Thomas Edison por volta de 1880 e 1890, mas o rádio só vai se popularizar na década de 1930, quando acontece um avanço técnico. São alguns nomes importantes desse crescimento: Alexandre Graham Bell, Emile Berliner, até a fundação das grandes companhias, tais como: The Gramophone Company, Deutsche Grammophon e a Gramophone Co e a RCA, abreviação de Victor Talking Machine Company. O cinema como entretenimento era visto mais como uma inovação tecnológica do que qualquer outra coisa. A produção de filmes vinha mais da Europa, França, Alemanha e Itália, que produzia cerca de 4.000 filmes por ano, até que por volta de 1910 começaram a construção na Califórnia, nos Estados Unidos, de um complexo de estúdios de filmes. O primeiro foi o da Universal City, de Carl Laemmle, em 1913. Quase todos esses estúdios eram de imigrantes judeus, inclusive as *big eight*: Universal, Paramount, Warner, Columbia, 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists e Radio-Orpheum. Eram estúdios gigantescos que permitiam concentrar a produção de filmes. Com a Indústria Cultural e o cinema acontece pela primeira vez na história o ramo do entretenimento a produção de uma base industrial com estrutura empresarial.

Portanto, entendemos as duas obras *Educação e emancipação* (1947) e *Dialética negativa* (1970) como uma crítica a experiência danificada na construção do sujeito e do conhecimento advinda da modernidade. Nesse contexto, Adorno desenvolve em suas obras a proposta de aptidão para a experiência libertando tanto a racionalidade como a consciência da castração da experiência. Dessa maneira, a consciência reificada da Indústria Cultural é substituída pela consciência que dialoga com a realidade, assim, reabilitando *mimesis*, arte e sensibilidade do sujeito. O processo que levou a perda da experiência não é resultado natural, é sim resultado de uma estrutura, de uma organização, de um método de formação de uma sociedade que não precisa mais de sujeitos com qualidades cognitivas aptas à experiência, mas sujeitos autômatos para a sociedade administrada capitalista. Por isso, todo o avanço

tecnológico e científico será inocentado pelo progresso trazido pela modernidade para silenciar e afastar a crítica a esse modelo. A *Bildung*, que tem um sentido amplo de formação cultural trazido por Adorno em várias de suas obras, significa uma forma de articulação entre o sujeito e o mundo objetivo. A educação deve capacitar o sujeito para viver no mundo. Portanto, a educação crítica deve contrapor a objetividade da produção do conhecimento em detrimento daquilo que faz o sujeito ainda ser humano, ou seja, a experiência.

A educação, pensada por Adorno (1995) na sociedade capitalista, sofre com os imperativos do capitalismo, pois a educação no contexto capitalista tem sido mais voltada para a adaptação das pessoas e não a busca de criar alternativa de resistência e contradição. Assim, pensar junto com Adorno uma forma de educação crítica é pertinente em virtude da semiformação atual. O exemplo mais emblemático que Adorno utiliza para falar da Indústria Cultural talvez seja a música. O texto *O fetichismo na música e a regressão da audição*, publicado originalmente em 1963, busca problematizar essa questão. A decadência do gosto musical já era muito debatida na época. A música é a manifestação do instinto humano e é também aquilo que lhe apazigua. Em sua origem, para Adorno (1989), ela despertava a dança dos deuses, a flauta encantada de Pã, a lira de Orfeu. Do regime austero de disciplina com relação à música passamos para época contemporânea a obediência cega à moda musical. Assim, o próprio conceito de gosto tem perdido seu valor de análise, pois diante do poder da Indústria Cultural não existe espaço para o problema do gosto. O que foi determinado gosto ficou ultrapassado, já que, gostar de alguma música é reconhecê-la como uma música de sucesso. Com isso, Adorno (1989) revela a transformação que sofreu o espectador ativo que passa a ser apenas cliente e sendo cliente não tem o direito de escolha, ou direito a suspeita. Portanto, o que deve ser aceito é a forma padronizada de gosto que faz da música uma mercadoria musical.

Dessa maneira, o gosto musical não cria mais a possibilidade de individualidade estética. A tensão da opinião pública sob o indivíduo subtrai a tensão antes existente e a arte desenvolvida de forma autônoma já não encontra espaço que possa ser cultivada.

Essa forma de música, ou de arte trata de uma forma organizada de entretenimento, que traz como consequência para Adorno (1989) o emudecimento dos homens e a morte da linguagem como a expressão humana de comunicação, segundo Adorno (1989, p. 80):

A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instala entre pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. Assume ela em toda parte, e sem que se perceba, o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do cinema mudo. A música do

entretenimento serve ainda – e apenas- como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é obvio também que já ninguém é capaz de ouvir.

As queixas feitas sobre a decadência do gosto apresentam os motivos com relação à massificação da música como uma degeneração. Tal música tem em suas propriedades o poder de esmorecer os sentidos e buscar o prazer dos sentidos de maneira superficializada. A pessoa, então, é levada a um estado de contentamento imposto pela coletividade. Com isso, ela esquece que sua própria liberdade subjetiva, e passa a viver dentro de nossa mistificação contemporânea.

Nossa sociedade administrada desenvolveu um novo mito chamado Indústria Cultural. Dessa maneira, a Indústria Cultural nos organiza no campo subjetivo, enquanto o trabalho nos domina no campo das forças vitais. Assim, temos o trabalho para o corpo e a Indústria Cultural para a mente. Portanto, integrados como consumidores e clientes estamos integres a escolhas que não fazemos, pois os adversários de tal indústria perderam suas forças, influencias. São eles: o encanto, subjetividade, profanação. Todos foram de alguma forma e em diferentes tempos históricos absorvidos pelo poder integrador do capitalismo. O simples comprador, consumidor passivo, não reconhece mais o seu direito de audição adequada e justa, sua autenticidade estética é lhe roubada.

O todo pré-fabricado não permite a crítica, pois está dividido em muitas partes da Indústria Cultural e do entretenimento. A estética passa a ser, nesse contexto, uma estética codificada, e o único encantamento disponível por tal indústria é o encantamento que cega a vista. Para Adorno (1989), o sucesso da Indústria Cultural faz com que os sujeitos renunciem aos impulsos de insubordinação e rebeldia frente ao prazer momentâneo disponível pela estética usurpadora da Indústria Cultural. O prazer igualmente as felicidades ofertados por essa estética é a da aparência e da ilusão.

Portanto, o prazer da consciência da massa com relação à música é fundado na renúncia desse mesmo prazer.

Nesse contexto, a música mudou de função passando a ser apenas entretenimento e distração dos ouvintes. A época musical em que a Indústria Cultural passou a explorar esse mercado fez com o individuo fosse esquecido diante da imposição de um padrão. O aniquilamento da linguagem é reflexo do aniquilamento do indivíduo e sua capacidade de comunicação. Essa realidade traz como consequência o fetiche criado para as obras chamadas clássicas da música, que passam a ser consumidas como músicas sérias e que se contrapõem as músicas da moda.

A Indústria Cultural cria um véu que transforma a consciência em algo estranho ao que é consumido, ou seja, uma semiformação (Halbbildung) distante que não condiz com valores que visam à emancipação, mas a dominação no campo simbólico da consciência, segundo Adorno (1989, p.85):

A aparência de proximidade e imediaticidade é tão real quanto é a pressão do valor de troca. A aceitação e o acordo social harmonizam a contradição. A aparência de imediaticidade apodera-se do que na realidade não passa de um objeto de mediação do próprio valor de troca.

Com a Indústria Cultural os bens culturais sofreram uma modificação. Seu valor de uso é substituído pelo valor de troca, isso modifica a relação do indivíduo com aquilo que ele entende por arte, bem cultural, pois nessa relação a inovação sempre aparece pela oferta de produtos que nunca chega ao fim. A satisfação estética nunca é totalmente realizada, o que faz criar sujeitos frustrados e ressentidos, por que em sua subjetividade, consciência e sensibilidade não encontram realização na sociedade administrada que faz parte. Nessa sociedade administrada, não existe experiência no campo da arte, existe o imperativo da renovação contínua sendo dado pela Indústria Cultural, o que potencializa a falta de reconhecimento e vazio de uma sociedade subjetivamente frustrada. Diante do fetiche da mercadoria, os consumidores são, para Adorno (1989), de escravos dóceis, deixando-se enganar. O consumidor, através desse fetiche, acabar por se tornar um masoquista, um prisioneiro que adora a sua própria cela, já que é a única coisa que tem.

Portanto, a Indústria Cultural tem o poder de fazer o indivíduo renunciar de si mesmo, esquecer sua individualidade. Ela executa a equação de oferecer os mesmos produtos às pessoas diferentes. Esse processo leva a liquidação do indivíduo em pseudo-indivíduo. Esse processo é ocultado para que pareça que há alguma escolha, mas existem sujeitos adaptados segundo, o padrão. Nesse sentido, não existe gosto algum, pois igualmente não mais indivíduo. Com relação à Indústria Cultural e a música, segundo Adorno (1989, p. 91):

Na prática há apenas duas alternativas a escolher: ou entrar docilmente na engrenagem do maquinismo – mesmo que apenas diante do alto-falante no sábado à tarde -, ou aceitar essa pornografia musical que é fabricada para satisfazer às supostas ou reais necessidades das massas.

A música ofertada pela Indústria Cultural é a música do entretenimento. Ela mantém o ouvinte distraído, anestesiado e com a consciência tranquila de viver sem compromisso momentâneo. Ela proporciona o esquecimento de si. As necessidades alegadas dos

consumidores atendidas pela Indústria Cultural são impossíveis de serem atendidas na prática, pois cada indivíduo tem necessidades e estados de espírito diferentes, de modo que essa indústria cria uma fantasia de atendimento da emoção e sentimento. Sua competência é tal que abrange algumas infinidades de indivíduos em vários lugares, fazendo diferentes coisas, ações, sentimentos e emoções diferentes, a onipresença da Indústria Cultural.

Para Adorno (1989), aconteceu com desenvolvimento da Indústria Cultural uma regressão da audição, pelo fato de que os ouvintes perderam a capacidade do conhecimento da música. A audição passou a ser atomística, sem qualquer relação com o ouvinte e a regressão é revelada pela impossibilidade de outra música. Através da regressão da audição a música como mercadoria, fazendo uso da publicidade consegue executar a fórmula que favorece a identificação do ouvinte e da música através do fetiche, pois é dessa maneira que o campo subjetivo do próprio indivíduo é subjugado.

O sujeito formado pela Indústria Cultural é o sujeito desconcentrado, Adorno (1989) aponta que esse sujeito que tem a capacidade de esquecer e recordar a música de massa, o mecanismo cognitivo é utilizado pela falta de concentração que faz com essa indústria não encontre resistência e contradição ao apelar para artifícios sensoriais, chegando até com que os ouvintes esqueçam a música e busquem prestar atenção ao estilo, segundo Adorno (1989, p. 96): “Com efeito, as formas dos sucessos musicais são tão rigidamente normatizadas e padronizadas, até quanto ao número de compassos e à sua duração, que em uma determinada peça isolada nem sequer aparece uma forma específica.”

Para Adorno, (1989) os ouvidos regressivos se comportam como crianças, por exigir sempre o mesmo alimento que foi lhe oferecido uma vez. Para esses ouvidos, cria-se uma linguagem infantil que é diferente da linguagem genuína. Tal linguagem infantil é produto da deformação da linguística da arte musical. Toda a harmonia dos instrumentos e o campo harmônico são substituídos por uma melodia de trânsito. Isso quer dizer que tecnicamente é criado uma harmonia com notas e arranjos que falseiam as notas terças, progressões de quinta e oitavas. Essa fórmula não é resultado apenas de erro na execução, mas parte de uma estrutura da música de entretenimento.

Por outro lado, há uma tentativa de sair dessa mesmice, são as pseudo-atividades, mas que acabam por tornasse escravos dessa ordem. Assim, para Adorno (1989), os ouvintes regressivos são aqueles que desejam matar o tempo, já que não podem exercer seu instinto de agressividade. O masoquista da audição procura refúgio na renúncia de si e identificação com o que é produzido, ou seja, se alinha ao poder, passando a ser um masoquista da própria

experiência, procurando o prazer momentâneo de seu ouvido regressivo. Apesar do avanço técnico, não há para Adorno (1989) avanço da sensibilidade na criação de ouvintes com formação cultural, capazes de identificar essas particularidades dos produtos da semiformação (Halbbildung).

Portanto, a música se tornou adaptada à sociedade de consumo, passando ela a ser mais um produto para o consumo unificando as consciências através da Indústria Cultural e sua música fetichizada. Na obra *Introdução a Sociologia da música* publicada em 1973 em Frankfurt, Adorno começa explicando as dificuldades de uma pesquisa sobre música.

Nessa obra, ele faz uma divisão dos ouvintes explicando qual é a relação que cada um tem com a música. O ouvinte *expert*, ouvinte do entretenimento, ouvinte emocional e ouvinte do ressentimento são algumas dessas divisões.

Para Adorno (2011), o ouvinte do entretenimento é aquele que é usado pela Indústria Cultural para organizar a música que será consumida. Portanto, o ouvinte do entretenimento é aquele que consome de maneira distraída, pois a Indústria Cultural busca impor a maneira descompromissada com que se ouve. Então, distração e desconcentração são suas ferramentas cognitivas, o que impede uma opinião crítica diante, do que lhe é oferecido. Assim, ele é o ouvinte passivo, ou consumidor passivo que não atua na formação da demanda estabelecida pela rádio. Sendo assim, essa indústria estrutura-se sob a fraqueza do eu (Ich-Schwäche), estar sempre pronto a se solidarizar com o julgamento imposto para si, ou seja, perdeu sua capacidade crítica, pois o mundo falso não deve capacitar as pessoas para a consciência verdadeira. Assim, a música faz parte do feitiço da falsa consciência incapacitando o eu, segundo Adorno (2011, p. 82):

Como quase todos os tipos, em tal mal-estar também se oculta o potencial de algo melhor, por mais aviltado que este seja, de maneira que sobrevivem ainda a nostalgia e a possibilidade de um comportamento humanamente digno em relação à música e a arte em geral.

Adorno (2011) problematiza o conceito de música ligeira, como resultado da organização da Indústria Cultural que faz galvanização da linguagem musical, e de maneira científica não abre caminho para além da música vendável. A Indústria Cultural, em sua estrutura, passa a se definir como música ligeira na fórmula padronizada que tem o hit seu protótipo. Portanto, é assim, que se passa a regressão auditiva, estabelecendo regras, como foi feito nos Estados Unidos um manual que expõe como deveria uma canção de forma

estandardizada com 32 compassos e um refrão, essa é a estrutura popularizada da música de sucesso.

A harmonia dessa música é organizada para vencer pela exaustão, esse é o fenômeno da padronização da cultura reificada que através da mesmice trabalha o embrutecimento cognitivo, a regressão auditiva. Para Adorno (2011) o hit tem uma função social que efetuar a identificação entre a ilusão da Indústria Cultural e o mundo real, pois faz o jogo de absorver ou simular os estímulos. A passividade com que a música ligeira é recepcionada é transmitida para o ambiente social. Educado nessa relação, esse sistema global de percepção, faz da música ligeira a ideologia.

Além disso, para Adorno (2011, p.108): “[...] Todo *hit*⁵⁶ é, de fato, um ordenamento experimental sociopsicológico, um esquema e um dispositivo de possíveis projeções, estímulos instintivos e *bahaviours*⁵⁷”. Portanto, a Indústria Cultural realiza uma coação sem parecer que é uma coação, através da aparência de humanidade e a proximidade cria a ilusão de um refúgio, acabando com a possibilidade do pensamento autônomo.

Dessa forma, Adorno (1989) se pergunta qual seria a função social da música. A resposta pode ser encontrada numa linguagem comunicativa. Ela é o que resta de uma arte autônoma. Essa linguagem traz o que resta do prestígio cultural presente nas obras tradicionais. Essa linguagem, com Indústria Cultural, deixa de ser experimentada e os interesses são os da esfera da produção. A sociedade virtualmente integrada pelo princípio de troca estabelece uma função para aquilo que aparentemente não tem função. É a função de segunda ordem, portanto, não deixa de ser ideológico. A arte e os bens culturais são percebidos sem função ou inúteis, supérfluos, e trazem em sua estrutura o conformismo. Estão ligados a uma organização cognitiva de consciência reificada na forma de fetiche. Essa consciência reificada é incapaz de refletir sobre si mesma e sobre seu mundo. A diversão atua para sanar o espírito embrutecido que requer a Indústria Cultural. Ela sabota a consciência do essencial, ela não permite a releitura da realidade, a reavaliação e a criação de alternativas embrutece através da diversão (*Ablenkung*), segundo Adorno (2011, p. 117):

Hoje, esta atua no funcionamento da maior parte da cultura: impedindo que os seres humanos ponderem sobre si mesmos e sobre seu mundo, iludindo-os a um só tempo com a idéia de que tal mundo está corretamente disposto, já que lhes é dado possuir uma tal abundancia de coisas jubilosas.

⁵⁶ Grifo do autor.

⁵⁷ Grifo do autor.

Portanto, a música tem uma razão de existir e atrelada à Indústria Cultural tem algumas funções: consolo e assentimento anônimo da comunidade solitária. Não é por acaso que Adorno (2011) observa que a música do entretenimento tem a tonalidade menor, é a promessa auditiva da felicidade. Por outro lado, a música como função social se torna um embuste, uma mentira, uma falsa promessa de felicidade, o que ela oferece é uma satisfação compensatória. Sendo assim, a música de consumo passa a ocupar o lugar da utopia, ela é integradora, aproximando estranhos, traz à linguagem da imediaticidade, ela traz a cor ao mundo coisificado.

A produção industrial quebra com a consciência contínua do tempo e desintegra os momentos de experiência, fazendo do tempo um tempo desintegrado e abstrato, que elimina progressivamente a capacidade de fazer experiência. Por isso, a cultura de massa produz um vazio, vazio este que é revelado pela falta de reconhecimento entre realidade e bens culturais ofertados pela Indústria Cultural. Há, então, um descompasso entre a consciência subjetiva e o tempo enquanto tempo abstrato produzido pela Indústria Cultural, pois esse é o poder subjetivo e prático da Indústria Cultural formar uma subjetividade que não dialoga com a categoria tempo, já que há uma quebra de momentos contínuos. Dessa forma, o sujeito é colocado no mundo como uma coisa, nesse mesmo mundo que também se tornou mundo coisificado. O primeiro o sujeito foi alienado de seu trabalho, desapropriado da relação com o objeto, e no segundo momento, torna-se novamente expropriado de sua subjetividade ou do possível que passa a ser possível reprimido. A Indústria Cultural, então, funciona como a produtora de consciência reificada para os sujeitos tornados coisa na sociedade administrada capitalista. O atrofiamiento da audição foi necessário para estabelecer mecanismos de desenvolvimento da produção, pois ele faz parte do ordenamento para a passividade e direcionamento dos outros sentidos para a produção, segundo, Adorno (2011, p. 133-134):

A função da música não é ideológica apenas na medida em que simula, ao seres humanos, uma irracionalidade que não tem nenhum domínio sobre a disciplina de sua existência, mas também porque essa irracionalidade se assemelha aos paradigmas do trabalho racionalizado. Eles não se livram daquilo que esperam fugir. O tempo livre consagrado à soneca esgota-se na mera reprodução da força de trabalho que lança sua sombra sobre tal tempo. Pode-se entrever, na música consumida, o fato de que nenhum caminho conduz para além da imanência total da sociedade.

A Indústria Cultural tem a capacidade de produzir a aparência socialmente necessária. Por isso, ela é ideológica. A música, produto dessa indústria serve para adestrar o inconsciente para reflexos condicionados. A alternativa vislumbrada por Adorno (2011) frente a esse

contexto é desenvolver a substituição da música de consumo por outra, qualitativamente diferente da que está posta.

Tal semiformação (*Halbbildung*) que será explicitada mais adiante transforma a experiência (*Erfahrung*) em experiência danificada de sujeitos também danificados. Adorno (1995) faz uma crítica ao processo que transformou a educação em forma de conhecimento direcionada para a formalidade, sem permitir uma abertura para o conhecimento que se dá para além da escola. Por isso, ele visualiza uma crise da cultura.

Essa crise da cultura não mobiliza para uma formação com vistas à experiência emancipadora, mas uma semiformação (*Halbbildung*). Portanto, a concepção de *Bildung* integral, ao mesmo tempo, a parte objetiva e a parte subjetiva.

Pensamos que Adorno (1995) não nega a objetividade do conhecimento, porém faz uma análise aprofundada do processo que levou a decadência da cultura que através da modernidade promove uma experiência contaminada por argumentos de preconceito, destruição, barbárie. Sendo assim, um dos objetivos da educação é promover a desbarbarização. A discussão sobre formação cultural aparece na obra de Adorno *Teoria da semiformação* (1959)⁵⁸, Adorno observa que a formação não um tema apenas da pedagogia e nem da sociologia. Esse tema não pode ser explicado apenas por uma justaposição de conhecimento, uma reforma do sistema ou métodos de educação isolados não consegue abordar a complexidade da crise da cultura.

Portanto, as reformas ocasionais podem até contribuir com alguma coisa, podendo inclusive agravar a crise da cultura, já que em muitos casos acontece uma despreocupação com relação à formação cultural. As reflexões sobre esse tema para Adorno (2010) são insuficientes para explicar a abrangência do impacto que tem a formação cultural. É preciso buscar os inúmeros aspectos em relação a sociedade, sendo preciso também procurar como se forma uma espécie de espírito objetivo negativo, segundo Adorno (2010, p.9): “A formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede”. A sociedade fica presa aos bens culturais aprovados, como bens culturais universais que limitam particulares, fazem da sociedade em suas várias divergências uma sociedade homogênea, não permitindo a alternativa de uma autenticidade. Nesse sentido, há uma barbárie cultural imposta de cima para baixo.

⁵⁸ Teoria da semiformação, Adorno, Theodor W. In Pucci, Bruno; ZUIN, Antonio A. S; LASTÓRIA, Carlos Nabuco. Teoria crítica e Inconformismo: Novas perspectivas de pesquisa. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2010.

Portanto, mesmo com toda informação e ilustração, a semiformação para Adorno (2010) é a forma dominante pela qual a consciência atual está limitada. A formação é a apropriação da cultura de maneira subjetiva e essa cultura tem um duplo sentido é remetida para a sociedade e também é intermediação dessa mesma sociedade para e a semiformação. A cultura do idealismo alemão não conseguiu a emancipação da burguesia, assim, a concepção de que ela representa a humanidade e suas necessidades, não se confirmou. Por outro lado, os movimentos revolucionários para Adorno (2010) que buscavam o conceito de cultura como liberdade também fracassaram, inclusive teve efeito contrário, convertendo a cultura como um valor. Assim, com o desenvolvimento dessa cultura como valor, a vida real dos homens passou a fazer parte de uma relação cega e mutante. Os bens culturais junto ao nacional-socialismo trouxeram um afastamento do que é humano, os bens culturais foram tomados como que isolados, não fazendo parte das coisas humanas e segundo Adorno (2010, p. 10): “A formação que se esquece disso, que descansa em si mesma e se absolutiza, acaba por converte-se em semiformação”.

Para Adorno (2010) a formação é mais do que adaptação ou moldar pessoas. A semiformação impede que uns eduquem os outros, pois ela se organiza através da proteção da existência, impossibilitando a experiência, domesticando o homem. Tal semiformação é uma formação regressiva que impede a autonomia. Os embates da cultura nascem dos antagonismos presente na sociedade que não são reconciliados e o equilíbrio é apenas momentâneo. O processo social é marcado pela acomodação das pulsões humanas e distanciamento da natureza, seu afastamento foi dado primeiro pela magia, depois pela ciência. A conciliação se torna contraditória em virtude de que a adaptação não alcança a efetivação. Assim, a racionalidade falsa que visa à liberdade, cria uma atividade do espírito também falsa, já que a burguesia não se emancipou. A emancipação da sociedade burguesa que tornaria os homens livres e iguais não aconteceu, havendo na verdade uma diferença entre o desejo de autonomia e a degradação da formação cultural.

A sociedade que em seu desenvolvimento denegriu os desejos dos homens ao determinar sua função num trabalho socialmente útil, não possibilitou a formação de indivíduos aptos para a sociedade racional livre.

Para Adorno (2010), a formação cultural que livraria o homem do julgo da utilidade se perdeu no próprio mundo organizado. Mesmo existindo de alguma forma na tomada do poder pela burguesia na Inglaterra no século XVII e na França no século XVIII, essa formação cultural não apenas garantiu privilégios e vantagens para a burguesia, mas garantiu que

assumisse a função de empresário, gerente ou funcionário do Estado que nascia dessa mudança. Esse é um problema que Adorno aponta para a formação do trabalhador que não foi educado para atuar de maneira subjetiva, ficando apenas determinado como posição econômica objetiva, segundo Adorno (2010, p. 14):

Assim que a sociedade burguesa se consolida, as coisas já se transformam em termos de classe sociais. Quando as teorias socialistas se preocuparam em despertar nos proletários a consciência de si mesmo, o proletariado não se encontrava, de maneira alguma, mais avançado subjetivamente que a burguesia. Não dói por acaso que os socialistas alcançaram sua posição chave na história baseando-se na posição econômica objetiva, e não no contexto espiritual.

Portanto, faltou o discernimento de dominar também o campo espiritual, ou seja, o campo das ideias, da consciência. Os dominantes tinham o monopólio da formação cultural e toda a tentativa de instituir uma educação popular para sanear essa falta e carência, só desenvolveu ações isoladas para o proletariado, que a realidade é socialmente construída. Por isso, é necessário fazer uma política cultural socialmente reflexiva. Sendo excluído de uma formação cultural, não há direito de escolha dos bens culturais. Escolher significa se apropriar de tais bens culturais e a cultura passou a ser um privilégio na sociedade administrada, pois a cultura é a cultura da classe dominante. Essa cultura cria artifícios para integrar as pessoas numa sociedade nivelada pelo padrão do consumo. A semiformação transforma os conteúdos objetivos em coisas e passam a ser mercadorias da formação cultural que perdem seu conteúdo de verdade e de suas relações vivas.. A Indústria Cultural utiliza muito bem essa capacidade de integrar. Por outro lado, a semiformação esconde a alternativa de um potencial positivo que o estado de consciência como possibilidade de autonomia real presente na própria vida, porém essa alternativa que parece boa guarda um problema.

O poder de totalidade que a semiformação tem delimita a própria liberdade que seguem o ideal ou modelo, já que não existe espaço sem pressão, segundo Adorno (2010, p. 20-21):

A formação tem como condições a autonomia e a liberdade. No entanto, remete sempre a estruturas previamente colocadas a cada indivíduo em sentido heteronômico e em relação às quais deve submeter-se para formar-se. Daí que, no momento mesmo em que ocorre a formação, ela já deixa de existir. Em sua origem está já teleologicamente, seu decair.

Essas ideias estão carregados de ideologias entre os sujeitos e a realidade. A semiformação é o que faz a relação entre estes dois. Porém, a não cultura ainda permitia um

espaço de fuga, através do ceticismo do engenho e da ironia com que se desenvolvia, podendo chegar à consciência crítica. A formação cultural que representava norma e qualificação passou a se cultura geral que protegia, que se perde no palavrório dos vendedores. Nesse contexto, a própria vida não encontra mais sentido, o mundo desencantado, ao formarem uma vida diferente carregada de um descompasso entre a condição humana e a reificação da sociedade administrada. A crise da cultura acontece, nesse sentido, na falta de relação entre as necessidades humanas e a sociedade administrada, a semiformação altera o campo de cognição dos sujeitos, para Adorno (2010, p. 25): “A semiformação é o espírito conquistado pelo caráter de fetiche da mercadoria”. Portanto, a sociedade coercitiva organizada através de um sistema coercitivo perdeu a sua capacidade de ser livre, e os bens culturais perderam igualmente sua capacidade de conteúdo de verdade. Essa verdade, enquanto relação com a dinâmica-social. Assim, o desenvolvimento do progresso das forças de produção material não teve o mesmo desenvolvimento no campo espiritual, ou seja, há uma desproporção entre as forças produtivas e a formação cultural que ocasiona uma semiformação que produz um retrocesso de consciência, segundo Adorno (2010, p. 27-28):

O que antes estava reservado ao ricoço e ao *nouveau riche*⁵⁹ se converteu em espírito popular. Um grande setor da produção da indústria cultural vive dessa nova realidade e, por sua vez, incentiva essa necessidade por semicultura. As biografias romanceadas, que informam sobre os fatos culturais mesclados a identificações baratas e vazias, ou o resumo de ciências inteiras, como a arqueologia ou a bacteriologia, adulteradas com impressionantes desfaçatez, convencem o leitor que está *au courant*⁶⁰. Confiante na ignorância, o mercado cultural dela nutre-se e a ela reproduz e reforça. A alegre e despreocupada expansão da formação cultural nas condições vigentes, é, de modo imediato, sua própria aniquilação.

Sob o imperativo da democratização da formação cultural, acontece uma relação entre cultura e mercadoria, já que o progresso espiritual com a situação da indústria cultural se amplia como o conteúdo qualitativo de uma formação que na verdade é uma semiformação.

Portanto, existe uma ambiguidade nesse progresso de democratização da cultura. A formação que deveria libertar acaba por ser transformada em semiformação que passa a desenvolver elementos que favorecem a reificação da consciência. Sendo assim, nasce uma estética do culto do gênio e dentro da semicultura se torna mais um produto a ser consumido. Assim, a obra perde atenção para o culto da personalidade desse gênio. A semicultura apesar de democratizar uma semiformação favorece o narcisismo coletivo, ao determinar que a

⁵⁹ Grifo do autor.

⁶⁰ Grifo do autor.

cultura tornasse ser algo predestinado a determinadas pessoas. Portanto, a formação cultural que garantiria um acesso novo de consciência, passa a ser democratizado como semiformação, ou seja, o sujeito da semiformação é um semiculto, por ser limitado em sua subjetividade e experiência e conceito. Para Adorno (2010), a experiência é a continuidade da consciência que tem como pressuposto aquilo que ainda não existe que atua na formação do indivíduo em sua tradição. Por outro lado, vivendo sob a Indústria Cultural o indivíduo passa a um estado marcado pela informação pontual, desconectado e intercambiável do efêmero, porque, a semiformação não serve para juntar o tempo. Há, portanto, um descompasso entre memória, consciência e experiência. Portanto, o semiculto é aquele que tem orgulho das múltiplas ocupações. A semiformação forma para o ressentimento e para o conformismo que o potencial destrutivo de uma cultura fetichizada que dispensa a continuidade da experiência e a realidade. Nesse contexto, a Indústria Cultural cria a falsa união de que a semiformação precisa para se desenvolver como mediação para decidir o que é veiculado dentro do sistema de coação da sociedade administrada, segundo Adorno (2010, p. 35-36):

Os sistemas delirantes coletivos da semiformação conciliam o incompatível; pronunciam a alienação e a sancionam como se fosse um obscuro mistério e compõem um substitutivo da experiência, falso e aparentemente próximo, em lugar da experiência destruída. O semiformado transforma, como que por encanto, tudo que é mediato em imediato, o que inclui até o que mais distante é.

Diante desse contexto analisado por Adorno (2010), é preciso retomar a crítica da cultural, fazer frente à Indústria Cultural que cria uma alternativa de democratização dos bens culturais, mas, por outro lado, afasta a possibilidade da relação viva entre subjetividade, experiência e conceito, restabelecendo o tempo enquanto memória. A cultura ainda sobrevive como auto-reflexão e converte-se em crítica da semiformação.

Nesse sentido, a crítica à cultura se justifica para que se alcance através da educação uma cidadania cultural (*Bildungsbürgertum*) em oposição à cidadania concebida pelo capitalismo que promove na verdade a semiformação (*Halbbildung*).

Sendo assim, a cultura desvinculada da realidade promoveu uma experiência formalizada sem qualquer comunicação entre ela e a cultura. Adorno (1995) tenta responder a essa necessidade de restabelecimento, pois a educação pode e deve contribuir para essa reorientação. Assim, a cultura formalizada perdeu a capacidade de falar da realidade, as transformações ocorridas na realidade não foram motivo de atenção para essa cultura. Por isso, Adorno (1995, 1985) se dirige a essa cultura.

Para criação de novos sujeitos é necessário, primeiro fazer, a crítica a tais valores de uma cultura formal que se distanciou da realidade e suas mudanças. Esse é um trabalho de toda a educação crítica, segundo Leo Maar (2007, p. 74)⁶¹: “Uma formação cultural alternativa poderia, como experiência recuperada em bases sociais adequadas, expressar a concepção da emancipação política, perdida no plano de uma cultura afirmativa e uma ciência meramente fatal.”

A teoria crítica nos esclarece que a dominação não é só no campo objetivo, mas também no campo subjetivo. Caso fosse só isso, a reflexão intelectual nos levaria a um modelo de sociedade melhor, e também se fosse apenas, no campo objetivo, apenas uma mudança das circunstâncias, ou seja, a política nos levaria igualmente a uma sociedade melhor. Portanto, tem de existir uma relação entre as partes objetiva e subjetiva para repensar o mundo.

A educação crítica enquanto proposta só se efetiva dentro dessa relação entre racionalidade e dominação para uma reconstrução crítica da racionalidade com relação ao social que estabelecendo seus domínios, tanto objetivo quanto subjetivo requer uma crítica nova, uma crítica dentro da relação política e educação ou formação. Essa reconstrução crítica seria resumida por Horkheimer como um juízo existencial que é diferente do juízo categórico.

O homem não pode mudar nada, já o juízo hipotético em diferentes condições pode-se dar este ou aquele efeito, já o juízo existencial, de Horkheimer, não precisa ser assim. Os homens podem mudar.

Portanto, a experiência formativa é complexa e está relacionada a dois aspectos um objetivo e outro subjetivo, segundo Leo Maar (2007, p.80):

Do mesmo modo, os entraves naturais, sociais, políticos da organização capitalista da produção, confirmariam as limitações “objetivas” da racionalidade social a ela correspondente. Além, a teoria da educação crítica permite devassar os pressupostos “subjetivos”, deformadores da razão, reescrevendo a história da racionalidade social pelo padrão da emancipação. A instrumentalização, e a resistência a ela, não referem-se apenas a conteúdos intelectuais, que poderiam conformar uma “consciência verdadeira”. Mas referem-se à “consciência” em outro “sentido”: como “faculdade”, como aptidão à prática, disposição – eis aqui o caráter “materialista” da consciência – à experiência autêntica, formativa. Estaria em causa, diria Adorno, não a boa ou má música, mas a regressão da audição. A formação cultural, a “cultura” tal como a entendemos no cotidiano, não seria uma mera necessidade “intelectual”, mas uma necessidade “material”, porque tem a ver com as idéias enquanto diretrizes para

⁶¹ Texto com o título: Educação Crítica, formação cultural e emancipação política na Escola de Frankfurt de Wolfgang Leo Maar, publicado In: Pucci, Bruno. Teoria crítica e Educação: A questão da formação cultural na escola de Frankfurt. 4 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, São Carlos, São Paulo: EDUFSCAR, 2007.

a concretização da “essência humana”, tem a ver com a experiências efetivas de formação.

Portanto, uma educação crítica é a promoção da resistência e da contradição, uma forma de repensar a própria cultura, desmistificando os processos de racionalidade e suas formas de dominação objetiva e subjetiva, tais como, a Indústria Cultural, que no campo subjetivo organiza a sensibilidade dos sujeitos através da sua padronização de produtos culturais.

3.3.. A Crítica de Habermas e Rouanet sobre a Dialética do Esclarecimento

No capítulo V da obra: *O discurso filosófico da modernidade* (1985) Habermas faz algumas críticas ao pensamento de Adorno e Horkheimer. A crítica de Habermas (1985) é pontuada sobre a obra: *Dialética do esclarecimento* (1947), em Frankfurt na Alemanha. A composição dessa obra foi organizada por Gretel Adorno (esposa de Adorno), a partir de notas tomadas das discussões quando Adorno e Horkheimer estavam exilados em Santa Monica, nos EUA.

Habermas traça um plano de trabalho para fazer a crítica. Inicialmente ele vai explicar duas teses centrais presente na obra de Adorno e Horkheimer (*Dialética do esclarecimento*), a avaliação da modernidade, ou seja, o porquê, Adorno e Horkheimer buscam esclarecer radicalmente o próprio esclarecimento; um modelo dessa crítica da modernidade é Nietzsche. Habermas vai fazer uma relação entre ele e Adorno e Horkheimer, mostrando que cada um desenvolve uma crítica bem particular e, por último, a dúvida quanto à reflexividade do esclarecimento.

Desde a tradição no estudo sobre o mito, ele foi entendido como uma repetição, uma cadeia de acontecimentos que acontece de geração a geração de forma coagida. Por outro lado, o esclarecimento seria a quebra dessa ordem para uma forma diferente onde os argumentos entrariam em cena, através do uso da razão e da linguagem. Adorno e Horkheimer colocam essa discussão de ponta cabeça, ao formular que a questão do mito como uma forma de esclarecimento. Ao analisar o herói Ulisses, eles fazem algumas relações nunca vistas antes. Mito e sociedade burguesa é uma delas. Dessa maneira, o mito narrado por Homero revela a tentativa de fuga do homem frente a essa ordem pré-determinada que é o mito. Portanto, Ulisses é o herói, o homem que primeiro exerceu a subjetividade contrapondo-se a ordem imutável do mito, ou seja, Ulisses constrói a sua própria identidade em suas

aventuras míticas. Essa construção de análise é inovadora, porque, relaciona mito e burguesia, enquanto auto-conservação. Os mitos, então, recolocam os indivíduos de volta as origens, através das cadeias de acontecimentos de geração em geração.

Nesse sentido, o mito traz um duplo aspecto, pois ao mesmo tempo que é um nascer (Entspringer), é também o pavor da incerteza do desraizamento e da fuga. Em linhas gerais, Adorno e Horkheimer utilizam o mito para mostrar como o sacrifício redime os homens ao fazer uso de rituais para substituir a vingança dos deuses mitológicos. O sacrifício é o substituto simbólico para o poder vingativo dos deuses da mitologia. O mito representa o momento de retardamento da emancipação.

O problema é que o esclarecimento que pretendia libertar o homem dessa coação, se distanciou das origens. Assim, criou outras formas de prisões para os homens. Por isso, Habermas (2000) vai perceber que essa tese de Adorno e Horkheimer, de que o mito deveria reverter o mito. A repetição compulsiva continua na sociedade mais desenvolvida depois da mitologia, com novas formas de repetição tais como as promovidas pela Indústria Cultural.

Sendo assim, a identidade do homem é construída a partir da renúncia da natureza exterior, bem como de sua natureza interior. Essa renúncia é a auto-ocultação, a negação da comunicação entre essas duas naturezas, segundo Habermas (2000, p. 158):

O mundo moderno, o mundo completamente racionalizado é desencantado apenas na aparência; sobre ele paira a maldição da coisificação demoníaca e do isolamento mortal. Nos fenômenos de paralisia de uma emancipação a correr no vazio, manifesta-se a vingança dos poderes originários contra aqueles que precisavam se emancipar e, todavia, não conseguiram escapar.

A racionalidade moderna impôs uma dominação a partir da razão instrumental, ou seja, uma razão orientada para fins. A crítica de Adorno e Horkheimer à cultura de massa mostrou que quando a arte se fundiu com o divertimento perdeu sua capacidade de conteúdo crítico e utópico. A arte desenvolvida assim passou a ser reprodução do mesmo, impossibilitando a identidade artística, sendo a favor da imitação que a chave da Indústria Cultural e seu poder absoluto. Não existe mais a preocupação em distinguir enunciados válidos ou inválidos, o que há é uma integração que foi realizada pela modernidade cultural. Na crítica de Habermas (2000), Adorno e Horkheimer tratam a questão da modernidade pelo paradigma de Max Weber, ou seja, só enxergam o potencial da razão instrumental orientada a fins que favorece a sociedade capitalista e o Estado Moderno.

Portanto, toda a análise de Adorno e Horkheimer trazem esse peso de desencanto do mundo, o que traz alguns problemas, por exemplo, não visualizam uma resposta otimista para os problemas.

A razão também assume um caráter processual o que favorece a criação uma nova cultura, a cultura de especialistas que impõe uma concepção de mundo e do mundo da vida.

Para Habermas (2000) a *Dialética do esclarecimento* tem uma visão errada da modernidade, pois esquece o potencial das ideias burguesas, a ciência e sua própria auto-reflexão, os ideais de universais de moral e direito que são personalizados nas instituições do Estado, a democracia, a formação da individualidade e a força das experiências estéticas para além da Indústria Cultural.

Por outro lado, a crítica de Adorno e Horkheimer ao esclarecimento é uma crítica radical, mesmo fazendo a crítica ao pensamento de Adorno e Horkheimer é preciso saber o que os motivou a fazer essa crítica radical. Para Habermas (2000), Adorno e Horkheimer colocam em risco até seu próprio projeto de buscar uma razão que se auto reflita. Para Habermas (2000), Adorno e Horkheimer observam o esclarecimento como uma tentativa fracassada de Es-capulir (ent-springer) do mito. A capacidade do mito está na capacidade de organizar uma série de fenômenos numa rede semelhantes e contrates.

Para Habermas (2000), no mito ainda não existe divisão entre a palavra e o mundo, só com a desmitologização é que acontece a separação entre natureza e cultura. Portanto, o esclarecimento é o processo pelo qual a dissociação da natureza e a desnaturalização do homem.

Dessa maneira, com a desnaturalização, o mundo foi temporalizado, tornando-se em fim mutável, o que era impossível conceber mudança dentro do mito. Segundo Habermas (2000), a crítica dessa organização só é possível com a análise desse processo pendente entre mito e esclarecimento e a crítica da ideologia só acontece com a especialização da ciência, da moral e da arte que passam a buscar validade com suas próprias lógicas sem os motivos cosmológicos, teológicos e culturais. Sendo assim, é possível suspeitar da teoria que não deixa de ser uma expressão sigilosa de poder, segundo Habermas (2000, p. 166): “Continua o processo de esclarecimento na medida em que, a uma teoria que pressupõe uma compreensão desmitologizada do mundo, demonstra seus laços com o mito, seguindo a pista de um erro categorial supostamente superado.”

Levados pela crise da razão, as perdas das ideias burguesas, as decepções políticas na Rússia e na Alemanha, Adorno e Horkheimer não acreditam mais na crítica marxista como ciências sociais, numa tentativa de desenvolver outra crítica.

Eles desenvolvem essa crítica ao próprio esclarecimento, mostrando o cinismo da cultura e da promessa perdida de emancipação e felicidade. A Dialética negativa é a tentativa de Adorno restabelecer uma explicação sobre a contradição performativa, ou seja, a reminiscência da natureza presente no homem. Adorno (1985) faz uma crítica total do esclarecimento que critica a si mesmo e Nietzsche, que também é um crítico da modernidade, radicaliza ainda mais o contra-esclarecimento, que obstrui a vontade de potência. Habermas (2000) faz então uma relação entre Adorno e Horkheimer e Nietzsche. Adorno e Horkheimer reconhecem que Nietzsche conhecia muito bem a dialética do esclarecimento, mas tem algumas controvérsias, já que Nietzsche emprega a crítica da razão num sentido de revelar a relação entre razão e dominação. Assim a *Dialética do esclarecimento* (1947) tem uma dívida para com Nietzsche. Habermas (2000) observa que Adorno e Horkheimer, tendo essa dualidade entre Hegel e Nietzsche, não observaram os avanços ocorridos nesta mesma racionalidade que criticam. Sendo assim, para Habermas (2000) há uma relação de conteúdo entre Nietzsche e os iluministas (Adorno/Horkheimer). Portanto, há um encontro entre Nietzsche e Adorno e Horkheimer na construção de uma proto-história da subjetividade. A semelhança é visível, pois para Nietzsche (apud Habermas 2000) quando o homem foi despojado de seus instintos, teve que se integrar a objetividade.

Foram domesticados e a necessidade natural foi esquecida a favor da dominação dos impulsos interiores, os instintos então passaram a ser retidos para dentro. Nesse sentido, Nietzsche é o filósofo que antecipa a crítica de Adorno e Horkheimer, ele desenvolve sua crítica partindo da moral que impõe barreiras aos homens e Adorno e Horkheimer partem da razão instrumental que escondem na objetividade interesses de pretensões de verdade do positivismo e da moral universalizantes na autoconservação e dominação, segundo Habermas (2000, p.174):

Do mesmo modo, a crítica de Nietzsche ao conhecimento e à moral antecipa um pensamento desenvolvido por Horkheimer e Adorno na forma de uma crítica da razão instrumental: por trás das ideias de objetividade e das pretensões de verdade do positivismo, por trás das ideias ascéticas e das pretensões de justiça da moral universalistas, escondem-se os imperativos de autoconservação e da dominação.

Para que Nietzsche faça a sua crítica, ele elegeu seus dois adversários de uma fé e ideal ascético: Sócrates e Cristo. Diante desse contexto, Nietzsche estabeleceu a arte que

possibilita a vontade de ilusão, o terror do belo e a captura do mundo fictício que a ciência não consegue alcançar. Portanto, Nietzsche reavalia as pretensões de validade e de hierarquia. O primeiro passo, para isso acontecer é efetuar a desvalorização da verdade imposta pela tradição, seja ela metafísica ou teológica.

Portanto, as tomadas de decisão com Nietzsche não tem haver apenas com juízos de valor. Essa complexa relação entre sim e não, entre razão e poder é carregada de pretensões de poder. Isso implica dizer que as pretensões de validade não são mais resultado de satisfação desinteressada, impessoalidade e universalidade que passam. Só existe nos aspectos estéticos na apreciação. Sendo assim, Nietzsche faz uma teoria do poder para um mundo falso, de aparência e de poderes que disputam entre si, segundo Habermas (2000, p. 179):

Em todo caso, a renovação do quadro mítico originário realizado por Nietzsche está adequada a essa mentalidade: a cultura autêntica há muito entrou em declínio; repousa sobre o presente a maldição do distanciamento das origens; por isso Nietzsche pensa o advento dessa cultura ainda pendente em termos antiutópicos como regresso e retorno.

Portanto, Nietzsche faz uma crítica à ideologia de maneira total. Por isso, é denominada de crítica genealógica. Após a determinação negativa, ele recorre a dimensão do mito, em que o que é mais antigo é mais autêntico, original, venerável e íntegro.

Assim, ascendência e proveniência são os dois critérios para a possibilidade desse eterno retorno e a crítica genealógica. As forças mais antigas são as criadoras e ativas.

Nietzsche se reabilita para afirmar ao final que os conceitos são resultados das idéias ascéticas presentes na ciência. Enquanto Adorno e Horkheimer passam pelos mesmos problemas que Nietzsche ao fazer a crítica totalizadora. É preciso, então, fazer o desvelamento da razão, mas preservar os critérios racionais. Nietzsche organiza seu pensamento dentro de uma teoria do poder, revelando a luta irreconciliável entre razão e poder. Para Habermas (2000), essa crítica de Nietzsche também deixa um problema a ser resolvido, porque não deixa saída para os ataques dos pressupostos de validade em discussão. Mesmo rompendo com a modernidade, as forças das categorias utilizadas fazem o desvelamento, mas o choque primeiro de desmoronamento da modernidade na dualidade razão/poder nietzschiano não permite uma saída satisfatória, colocando até em risco a arte, enquanto aparência de uma possível resposta, caindo num contra-esclarecimento.

Nesse contexto, Adorno e Horkheimer tentam buscar uma alternativa para as contradições que envolvem a crítica a modernidade. Portanto, existe um paradoxo, uma

aporia presente na crítica a modernidade tanto em Nietzsche, quanto em Adorno e Horkheimer. Para Habermas (2000), Nietzsche arranca o momento da razão que é pré-determinada nas esferas de valor estético e expressivo (arte de vanguarda, crítica da arte) e estabelece a valoração, a partir do juízo estético para além do verdadeiro e do falso e do bem e o mal. Dessa forma, a crítica nietzschiana é habilitada a fazer a crítica da cultura, ciência e moral, enquanto expressão de um poder pervertido, já na *Dialética do esclarecimento* (1947) isso é feito através da crítica a razão instrumental, segundo Habermas (2000, p. 184):

Essa circunstância faz supor que Horkheimer e Adorno percebem a modernidade cultural a partir de um horizonte semelhante, com a mesma sensibilidade exacerbada e com a mesma ótica restrita, tornando-os insensíveis em relação aos rastros e às formas existentes de racionalidade comunicativa.

Essa perspectiva é confirmada através da última filosofia de Adorno a *Dialética negativa* (1967) e a *Teoria estética* (1970). A primeira trata da não-identidade, a segunda trata do conteúdo mimético escondido nas obras de arte. Apesar dos avanços, Adorno e Horkheimer não atualizaram a sua teoria, estavam presos ao seu ceticismo, esqueceram para Habermas (1987) dos aspectos normativos que fazem parte também do contexto racional que evolui e se modifica. A crítica proposta, enquanto crítica total, ficou presa em seu paradigma de uma herança da modernidade (sujeito e objeto), esquecendo os aspectos da comunicação como uma nova relação (sujeito e sujeito) em que os participantes de um discurso argumentativo exercem uma coação não coercitiva do melhor argumento. Essa seria para Habermas (*apud* Rouanet (1987), a saída para o fetiche mítico e a mediação da linguagem.

Outra crítica pertinente ao pensamento de Adorno e Horkheimer é a realizada por Roanet (1987) na obra *As razões do Iluminismo*. Roanet (1987) não vê uma relação tão aproximada da Escola de Frankfurt e Habermas como herdeiro dessa tradição, pois Habermas traz um campo diferente de temática que não são comuns para a teoria crítica. Essa diferença começa na própria influência do pensamento de Habermas que abrange o estudo da linguagem.

O que seria comum entre Habermas e a Teoria Crítica? A renúncia do mundo administrado, a concepção de utopia, a comunicação ideal e o mais importante o conceito de Iluminismo, a questão da maioridade (Mündigkeit), de inspiração kantiana.

No capítulo *Razão negativa e razão comunicativa* Rouanet (1987) problematiza as aproximações e as divergências entre Escola de Frankfurt e Habermas. As críticas de Roanet

(1987) são baseadas nas obras de Habermas *Teoria da Ação Comunicativa* (1981) e *Discurso Filosófico da Modernidade* (1985), em que, Habermas forma sua própria identidade ao criticar Adorno.

A ruptura maior talvez seja com relação ao conceito de razão. No entanto, há, para Rouanet (1987), pelo menos três momentos de convergência entre Adorno e Habermas. No primeiro momento é o de que a razão continua exercendo sua atividade; no segundo momento, a razão que critica a razão tem por finalidade ultrapassar a si mesma; e a última, a razão que se esforça por ultrapassar o conceito, mas para seu êxito não deixa de criar os conceitos.

Essas três aporias são originárias da *Dialética do esclarecimento* obra de Adorno e Horkheimer. Nesta obra, eles fazem uma análise da razão que todos os tempos esteve a serviço da dominação, tanto sobre a natureza, quanto para os homens.

Tal processo fez surgir uma repressão externa e interna. Dessa forma, o processo de dominação implica racionalidade que desenvolve uma reificação. Embora, a razão tenha potencializado a reificação, ela também articula práticas libertadoras. Assim, para Rouanet (1987), esse é um duplo sentido do Iluminismo, pois sem esse movimento a dominação não seria contestada. Portanto, esse mesmo Iluminismo que traz a dominação, é o mesmo que na atualidade mobiliza a alternativa emancipatória da razão.

Dessa forma, Rouanet (1987) não acredita numa relação teórica tão aproximada entre Adorno e Horkheimer. Não há uma unidade teórica entre eles, pois o segundo era um pensador marxista clássico ainda no exílio nos Estados Unidos, por acreditar de que a razão poderia chegar à verdade e reorganizar a sociedade de maneira justa. O contexto histórico em que a obra *Dialética do esclarecimento* é produzida é o do declínio do marxismo na União Soviética, o fascismo e a união dos operários nas causas. Nesse mesmo momento aconteceu uma série de conferências sobre a razão objetiva e subjetiva, segundo Rouanet (1987, p. 332):

A razão encarnada nas velhas metafísicas e nas filosofias da modernidade emergente, permite escolher fins em si razoáveis, enquanto a subjetiva designa a faculdade do espírito de mobilizar os meios mais adequados para atingir esses fins, sem que estes fossem suscetíveis de uma avaliação racional. Para a razão subjetiva, os fins estão situados numa esfera de valores e preferências pessoais, que como tais escapam à jurisdição de toda a teoria.

As observações de Horkheimer sobre a modernidade são inovadoras, pois é fundamental numa antítese. Ela é um processo que substituiu a razão objetiva pela razão

subjetiva. Essa segunda razão é utilizada na sociedade atual, portanto, tal sociedade perdeu a capacidade de repensar fins e valores.

Ao contrário disso, Adorno não desenvolveu um pensamento de análise da perda da razão objetiva. Para ele, não existe uma boa razão e razão ruim. A razão sempre foi ao longo da história uma razão para a dominação da natureza e que depois se tornou dominação do homem pelo homem. Assim, tal movimento requer a renúncia da felicidade. Dessa forma, a felicidade, nesse embate entre a razão objetiva e razão subjetiva em Horkheimer e razão para dominação de Adorno, será apenas uma promessa perdida. A razão, nesse contexto, da modernidade suplantou a *mimesis* enquanto forma original da relação entre sujeito e objeto (sujeito e natureza) que desenvolvia uma relação não-violenta com a natureza. Essa relação original só será buscada na arte, como *Eingedenjen*, ou seja, reminiscência da natureza oprimida. Por outro lado, essa mesma razão possibilita a recuperação da natureza oprimida e repensa um projeto libertário. Portanto, o Iluminismo é um movimento complexo entre repressão e progresso, de liberdade e barbárie ao mesmo tempo. O que acontece na atualidade é diferente é o aumento do caráter repressivo. Portanto, a supressão da dialética. Assim, essa é a primeira aporia.

Enquanto, Horkheimer observa a submissão da razão objetiva pela razão subjetiva, Adorno observa que a razão é dialética, ou seja, é inerente a dualidade de barbárie e progresso.

A segunda diferença entre Horkheimer e Adorno é que para o primeiro a dialética do Iluminismo volta-se contra suas próprias concepções, ele é reflexivo, mas, para Horkheimer há duas razões (objetiva e subjetiva). Portanto, sua análise parte da distinção de duas razões, sendo que para Adorno só existe uma mesma razão.

No entanto, a crítica de Adorno para problematizar a razão pela própria razão coloca em discussão o próprio valor. Dessa crítica não sobra muita coisa, segundo Rouanet (1987, p. 335):

Só a razão pode criticar a razão, e não o poder, ou a arte, ou o êxtase dionísíaco: nisso, ele se distancia de todos os irracionalismos. A aporia da razão criticando a razão é consciente, e é nela que Adorno vê a dignidade e o desespero do pensamento negativo, que não pode e nem abdicar da razão, nem abdicar diante dela.

Essa é a própria aporia. O movimento da dialética negativa que consiste em chegar ao não-conceitual, através do conceito. A razão, em suas prerrogativas, busca a redução da diversidade do real nas categorias, pois faz dos seus conceitos a identidade, ou seja, a unidade

do não-idêntico. Portanto, a dialética negativa é adversária da unidade do conceito que impor uma unidade para a pluralidade existente.

Dessa forma, o pensador dialético, no sentido adorniano, é aquele que não se conforma com o conceito. A unidade universal para o não-idêntico. Nesse contexto, o pensamento para Adorno, é a *mimesis* do não-idêntico. Pensamento e arte são diferentes, pois a filosofia é não arte. Por outro lado, a arte resiste às significações determinadas e a filosofia resiste à imediaticidade. Portanto, o conceito não pode fechar-se assim. A teoria estética busca despertar o que estava se perdendo, a *mimesis*, a experiência originária e eco da liberdade fechada e a dominação.

Portanto, para Rouanet (1987) tanto *Dialética Negativa*, quanto *Teoria Estética* tem a proposta de ir além do conceito. Dessa forma, Adorno evoca um tipo de conhecimento antigo que é o nome, a capacidade humana em dá nomes as coisas. Assim, o homem isolado de sua humanidade, na atualidade, não pode renunciar a utopia do não-idêntico e nem a abertura para esse não-idêntico, para que seja mantido o movimento sempre aberto do conhecimento e do conceito. Adorno se apoia na não-identidade, consequência do princípio de troca. Portanto, a identidade dessa troca é falsa, porque existe na verdade um intercâmbio desigual, mesmo que exista nessa ideologia a possibilidade de uma equivalência justa. Sendo assim, a identidade é uma forma de coação pela qual discute a própria coação. Portanto, vivemos com a nostalgia da identidade do não-idêntico e a esperança de reconciliação do mundo, segundo Rouanet (1987, p. 337):

A aporia é uma consequência da queda e ao mesmo tempo uma expiação que remete ao fim da aporia: enquanto não chega a redenção, nossa única esperança de não perdermos inteiramente as coisas é trabalharmos com aquele mesmo pensamento conceitual que as coloca fora do nosso alcance.

As dificuldades ainda persistem, tendo buscado fazer uma crítica ao Iluminismo Adorno faz uso de conceito Iluminista. Assim, a dialética negativa tem a pretensão de libertar e fazer a mudança do conceitual para o não-conceitual, ou seja, mesmo buscando a dimensão emancipatória não é livre da dimensão repressiva. Portanto, a razão Iluminista tem na dialética negativa de Adorno sua metalinguagem, da qual é a consciência política. Assim, para Rouanet (1987), a razão adorniana é a destilação de um Iluminismo que não existe mais, pois a cultura tão transformada e reificada não possibilita a formação de nenhuma reserva. Nesse sentido, Habermas transcende o paradoxo de Adorno e avança com a concepção de uma razão

ampliada que passa a ser baseada na relação: sujeito-sujeito, sujeito entre sujeito, à razão comunicativa.

Dessa maneira, Habermas desenvolve uma crítica ao pensamento de Adorno, através da mudança de paradigma da relação sujeito-objeto que só permite pensar apenas os aspectos cognitivos e instrumentais do processo de comunicação. Para Roaunet (1987), esse paradigma de Adorno sujeito-objeto não aborda os aspectos importantes, tais como normativos e estético-expressivo. Assim, Habermas propõe outra relação, porque parte do momento de comunicação entre sujeito-sujeito, que mediado pela linguagem buscam o entendimento mútuo através do melhor argumento que a todo instante busca pretensões de validade (*Geltungsansprüche*).

Essa pretensão de validade acontece em três níveis de proposições: primeiro as que se referem ao mundo objetivo das coisas, ao mundo social das normas e subjetividade das vivências e emoções. Tais pretensões podem ser consideradas válidas e aceitas formando o entendimento consensual, ou ser negadas fazendo com que o interlocutor apresente provas e contraprovas de sua discordância. Dessa forma criando um processo argumentativo na busca pelo consenso, segundo Roaunet (1987, p. 339):

Se a comunicação se deu sem interferência estranha e sem deformações subjetivas, podemos dizer que o consenso foi alcançado racionalmente, porque se verificou através da argumentação racional. Nesse sentido, a racionalidade pode ser vista como a capacidade dos atores e locutores de alcançarem um saber falsificável na tríplice dimensão do mundo objetivo, social e subjetivo.

Essa possibilidade da racionalidade comunicativa de Habermas só é possível com o advento da modernidade. Portanto, de uma crítica pessimista adorniana da modernidade, onde ficaram algumas aporias a serem resolvidas na filosofia de Adorno, Habermas busca ultrapassá-las. Assim, influenciado por Max Weber⁶², Habermas observa que na modernidade surgem às esferas de valor que, para Rouanet (1987), correspondem a: ciência e ao mundo, arte com relação ao mundo subjetivo.

Nesse contexto, pela primeira vez os sujeitos estão capacitados para dizer sim ou não, sem o peso do poder metafísico, religioso. Portanto, Adorno não observou essa possibilidade que a modernidade trouxe o que traz como consequência o desenvolvimento tanto da

⁶² Karl Emil Maximilian Weber (1864-1920). Jurista, economista e sociólogo alemão que fundamentou os conceitos de desencantamento do mundo, razão instrumental. Sua obra principal é *ética protestante e o espírito do capitalismo*. (1904).

racionalidade cultural, como a racionalidade social desenvolvida pelo Estado e a economia, aquilo que Habermas vai denominar segundo Rouanet de Esfera Sistêmica (1987).

Essa Esfera Sistêmica passou a dominar cada vez mais o mundo e seus imperativos funcionais, segundo Rouanet (1987, p. 341):

Existem, portanto, grandes reservas de racionalidade comunicativa, que podem ser captadas para resistir aos impulsos anexionistas dos subsistemas de ação instrumental incorporados no Estado e na economia. São elas que alimentam os atuais movimentos de protesto, como o ecológico, o pacífico e o feminista, cujo denominador comum é a tentativa de opor um dique às investidas da racionalidade sistêmica.

Para Roaunet (1987), Habermas amplia o conceito de razão, resolve as aporias deixadas por Adorno, ao buscar respostas na comunicação. Sendo assim, a primeira aporia é que o conceito de razão de Adorno está afastado dos fundamentos sociais, pois a razão adorniana está ainda determinada pelo paradigma Iluminista de justiça e liberdade.

Nesse contexto, Habermas não acredita numa possibilidade de protagonismo histórico da classe operária. Portanto, a razão é conformista ao está determinada pelo cálculo, manipulação e domínio. Dessa forma, para acontecer alguma mudança é preciso ter o domínio dessa organização. Assim, Adorno utiliza de uma análise de razão que já não tem mais lugar, pois, a sua concepção de razão é pessimista, enquanto herdada por Weber. Há assim, na razão adorniana, também um desencanto do mundo, burocratização do Estado e da economia. Para Rouanet (1987), Habermas percebe que Adorno aceitou a análise pessimista de Weber e fez uma relação com a categoria de reificação.

Portanto, a análise pessimista de Adorno é resultado desses pressupostos, pois o processo de racionalização do mundo é a perda de sentido e de liberdade, chegando à administração total essa concepção será criticada por Habermas, já que a modernidade que liberou forças que levaram a perda da liberdade é a mesma que liberou forças que aumentaram a autonomia do homem. Nesse sentido, o processo de desencanto do mundo não trouxe apenas perda de sentido. Dessa forma, o Iluminismo, que é o mesmo para Adorno e Habermas, tem efeitos diferentes. Se por um lado, ele elevou a sociedade administrada em sua razão instrumental, burocratização, desencanto do mundo, também é verdade que ele criou uma racionalidade até então não existente, a racionalidade cultural que faz frente ao processo de reificação. Assim, a mesma modernidade que é um processo histórico de reificação (predomínio do sistema) é também libertador (desdobramento da razão comunicativa), ou

seja, a ciência, os avanços são observados por Adorno enquanto dominação, segundo Rouanet (1987, p. 342-343):

Para ele, o desenvolvimento da ciência tornou-se apenas mais eficaz como instrumento de dominação; o da moral serviu apenas para dissociá-lo da razão, segundo afirma no fragmento da *Dialética do esclarecimento*⁶³ consagrado a Sade; o da arte tornou-se mais vulnerável à indústria cultural, acelerando sua transformação em mercadoria. Não consegue ver que a modernidade cultural tem uma dinâmica que resiste a qualquer tentativa de domesticação por parte do sistema e produz ela própria efeitos contrários ao sistema.

Habermas parte do social, do mundo vivido das interações da razão comunicativa, pois, a razão passa a ter um lugar, ou seja, está presente nas estruturas da intersubjetividade que é mediada pela linguagem em suas dimensões: sociais e subjetivas. Os idéias Iluministas, não estão ultrapassados, são recolocados na comunicação da linguagem com pretensões de verdade e justiça para a busca do entendimento mútuo. O trabalho de Adorno em fazer uma crítica da razão utilizando a própria razão é um grande trabalho, assim presa à concepção de sujeito – objeto ele cria uma razão usurpadora e atrofiada e embora procure de maneira honesta fazer uma crítica à razão total, faz uma crítica parcial, por várias limitações. Portanto, tentando chegar a uma resposta, a essas aporias deixadas por Adorno, Habermas propõe uma nova linha de argumentação através de uma crítica partindo da razão instrumental com o auxílio da razão comunicativa, ou seja, uma crítica de razão comunicativa. Sendo assim, trabalha em duas frentes ao mesmo tempo, sujeito-objeto e sujeito-sujeito.

Esse é o salto significativo que Habermas traz para uma crítica contundente da modernidade. Pelo processo de aprendizagem de Adorno, Habermas busca fugir da aporia de uma crítica que busca criticar a razão. A terceira aporia do idêntico e não idêntico é um problema antigo do pensamento que pode ser traduzido como particular e universal. Adorno fundamenta essa discussão através do conceitual e do não-conceitual, que para ele atinge uma perspectiva trágica da humanidade pela relação de opressão das coisas. Mas, a relação sujeito-objeto responde apenas os aspectos cognitivos, não responde aos aspectos da relação das pessoas, sujeito-sujeito, portanto, Adorno comete um equívoco em sua tentativa. Para Rouanet (1987), Habermas é que responde essa questão entre particular e universal, através do reconhecimento recíproco que serve de pressuposto para qualquer comunicação entre sujeito-sujeito.

Portanto, Adorno não reconhece a mediação intersubjetiva da razão comunicativa, está preso aquilo que tanto buscou criticar: o paradigma Iluminista da relação sujeito-objeto.

⁶³ Grifo do autor.

Habermas revela que o problema passou a ser de outra natureza, é intersubjetivo, segundo Roaunet (1987, p. 346);

Colhido nas malhas da filosofia do sujeito, Adorno não consegue enxergar nem os verdadeiros inimigos nem as verdadeiras vítimas. Não é o não-idêntico que é oprimido, e sim o mundo vivido, que o sistema procura colonizar. Não é o conceito que oprime, e sim a razão sistêmica, centrada no sujeito. Conseqüentemente, a missão “salvadora” não pode ser atribuída ao conceito, e sim à razão comunicativa, a única competente para enfrentar as pretensões anexionistas do sujeito monológico.

Portanto, o enfrentamento de Adorno é feito para uma razão que sempre foi à mesma, a serviço da dominação que se torna razão instrumental.

Por outro lado, o enfrentamento habermasiano é entre a razão sistêmica e a razão comunicativa. Assim, os sujeitos na razão adorniana, estão anestesiados, sem qualquer possibilidade de ação ativa ou efetiva de mudança. No entanto, para Habermas a alternativa é possível e se dá pela mudança de paradigma, entre sujeito-sujeito que através da linguagem participa do processo comunicativo. Ele não esconde que esse processo comunicativo pode sofrer e que não está devidamente desenvolvido na sociedade atual, ou seja, é inegável a violência e a exclusão nos processos de tomada de decisão.

Adorno foi um Iluminista ao acreditar na razão que critica a própria razão. Esse é o paradoxo adorniano. Porém, Habermas tenta fundar um racionalismo novo, crítico também, mas menos contraditório do que seu mestre Adorno.

4 CONCLUSÃO

A Indústria Cultural precisa fazer parte das discussões nos currículos escolares, o poder de influência dela é gigantesco e abrange as mais diversas individualidades. Sendo assim. O potencial manipulador dessa indústria forma subjetividades fragmentadas, onde, a experiência não é realizada, em virtude a cognição danificada pelos estímulos compulsivos repetitivos a qual imprimi na personalidade dos indivíduos.

A Escola de Frankfurt de maneira inovadora observou tais funções da Indústria Cultural que sobrepôs à cultura de massa, esta última realizada de maneira espontânea, enquanto a segunda acontece de maneira organizada pelas grandes corporações do cinema, música e do entretenimento. Assim, ela organiza e estrutura o campo simbólico das subjetividades, impossibilitando uma atuação ativa na produção e julgamento da cultura.

A Indústria Cultural oferece a limitação das individualidades, não favorece um ambiente para além da padronização. Ela serve para aprontar os sujeitos para a adaptação, portanto, forma consciências falsas, que não sabem interpretar a própria realidade e passam o tempo livre numa estrutura previamente montada para enganá-los.

Da busca pela autônima do sujeito que começa com Kant, o progresso da modernidade, o avanço da técnica, fez surgir uma sociedade administrada. Essa sociedade administrada não potencializa a formação de sujeitos emancipados, não produz espaço de contradição e resistência. A educação adorniana busca fazer uma crítica a esse pensamento do aprontar as pessoas a se adaptarem no mundo, a educação deve orientar as pessoas a viverem no mundo. A educação adorniana deve possibilitar a formação do eu firme para repensar a própria realidade. Dessa maneira, refletir sobre a relação da Indústria Cultural e a educação possibilita a construção da escola como um espaço para desenvolver o comportamento crítico frente aos padrões de comportamentos estabelecidos pela sociedade administrada. A sociedade do consumo transformou a cultura em mais uma mercadoria a ser comercializada que junto ao processo de globalização faz potencializar as determinações da semiformação (Hallbildung). Nesse sentido a educação em Adorno é política, porque atua na formação da consciência reificada do mundo administrado. A Indústria Cultura transformou a cultura dentro da relação de troca, ela forma a falsa consciência social.

O produto específico música está enredado dessa relação de troca, da relação do compositor com a comunidade se passou a uma distancia que silencia a relação entre música e crítica. A música como parte da ideologia dessa sociedade de troca absolutiza a consciência

reificada, fazendo troná-la parte do retraimento cognitivo da audição, ocasionando a regressão auditiva.

A música nesse contexto é transformada em ideologia, e fundamenta uma concepção de consciência social falsa, já que não se articula com as reais necessidades de questionamento para a formação da verdadeira consciência. Portanto, a Indústria Cultural promove o esquecimento de si, ao entreter as pessoas em seu tempo livre, anestesiando a possibilidade do pensamento reflexivo e atuante. O progresso da técnica através da Indústria Cultural reorganizou o campo simbólico e imagético das pessoas.

Portanto há uma inflação musical que nos dizeres de Adorno produz uma pornografia musical. As emoções, a sensibilidade, os sentimentos tudo passa a ser resultado de uma falsa coletividade abarcada por um só padrão estabelecido pela Indústria Cultural que silencia as individualidades, ela faz parte de um controle intencional das subjetividades a favor da reprodução cultural capitalista, que começou com o cinema e depois passou a música. A sociedade administrada renuncia o sujeito, destrói a capacidade subjetiva e impede a liberdade de escolha, pois os padrões culturais impostos pela Indústria Cultural promove um não-saber, a ignorância e a falta de perspectiva de reflexão de si mesmo, enquanto sujeito particular. Ela é o controle manipulador do social, pela maneira com que atua de maneira organizada e estrutura que não parece uma coação.

Portanto, vivemos numa crise da Indústria Cultural que em virtude dos interesses comerciais, ao mesmo tempo em que promove a democratização dos bens culturais também promove o entretenimento que serve para afastar a possibilidade do pensamento crítico. O que a Indústria Cultural promove é a cultura vulgar, do empobrecimento subjetivo das individualidades, frente à coletividade coisificada.

Repensar a educação e sua relação com a educação é recolocar os sujeitos como produtores de sua própria cultura. É preciso então, criar uma abertura, um diálogo que remeta para a escola como espaço de resistência e contradição, contra a barbárie que também acontece no espaço da subjetividade. Através da crítica à Indústria Cultural criar alternativas, estratégias didáticas para a filosofia, enquanto Atividade Emancipatória favorecendo a democracia de fato.

A Indústria Cultural reprime o prazer, nas suas formas de promessas não cumpridas, criando sujeitos ressentidos e frustrados, o que ela oferta é o prazer da imediaticidade, o que termina por sacrificar o individuo ao fundamentar uma subjetividade danificada. Dentro dessa realidade, os sujeitos são apenas clientes, receptores de um processo que visa manipulá-los. O

prazer, as emoções e satisfação são reprimidos e se tornam irreconciliáveis, a Indústria Cultural cria uma falsa reconciliação de universalidade que não existe. Com o avanço da técnica e o excesso de informação, os sujeitos dessa sociedade administrada perderam a sua capacidade de se comunicar.

Sendo assim, a cultura se tornou a cultura do isolamento e da solidão em meio a multidão, as postagens, ainda revelam a atualidade da feliz apatia da qual falava Adorno. A experiência estética é aniquilada pelos imperativos do mercado de troca, é negado ao sujeito a sua percepção do mundo, pois ele já está formatado nos pacotes da Indústria Cultural. Disso tudo, a satisfação e o encanto do mundo é a impossibilidade real da formação *mimesis*, enquanto experiência primária, o que existe é a forma calculada da cultura danificada que ao final não promove nada, apenas um sujeito em crise existência dos livros de auto-ajuda.

Portanto, a Indústria Cultural em seu imperativo da novidade acaba com a consciência do tempo, já que não é sua preocupação promover história, mas possibilitar o acúmulo de experiência imediatas e particulares. Ela acaba com a capacidade individual de conectar a linha do tempo ao oferecer um mundo de aparência da satisfação instantânea do cotidiano sem reconciliação da realidade e o sujeito.

Assim, a Indústria Cultural está mais forte do que nunca, nos últimos anos tem acontecido as fusões dos grandes estúdios de cinema, televisão á cabo, o que favorece ainda mais uma cultura estandartizada em modelos pré-estabelecidos. A importância de provocar o debate na atualidade pertinência adorniana de Indústria Cultural e o processo atual de globalização dos estilos de vida, portanto, ela é ao mesmo tempo: econômica, ideológica e estética. Sendo assim, é necessária a restauração da crítica adorniana da cultura frente à expropriação do sujeito de sua subjetividade e entendimento. Nesse contexto, a Indústria Cultural é a forma organizada de controle contemporâneo que transforma a cultura em fetiche cultural, por essa razão o campo cognitivo é achatado, colocando até em risco a categoria sujeito. Sendo assim, a Indústria Cultural na atualidade é um espaço de sociabilidade, por isso, faz necessário pensar qual é a contribuição de *Bildung* (Formação Cultural) a maneira de Adorno frente à semiformação (*Hallbindung*). Já podemos perceber algumas alternativas que propõem discutir música na escola, a música é um dos principais produtos dessa organização sensível. É preciso remontar essa discussão adorniana da cultura nas escolas, problematizando a música, enquanto o bem cultural presente no cotidiano da realidade dos alunos, visando a emancipação, pensamento reflexivo e autônomo, em fim desbarbarizar os indivíduos também no campo simbólico, subjetivo da cultura. O ensino de Filosofia vem passando por algumas

mudanças que ao mesmo tempo em que cria algumas dificuldades também cria oportunidades de criação.

Pensando numa formação para os professores de Filosofia através de atividades que contemple a utilização de músicas, como os bens culturais mais populares entre os jovens estudantes. Acreditamos que com Atividades de Crítica da Indústria Cultural seja possível promover o pensamento crítico e autônomo refletindo a própria realidade da cultura. Assim, seria primordial elaborar um questionário levando-se em conta a música como produto da Indústria Cultural. Num segundo momento é preciso fazer a reflexão desse questionário junto aos alunos/as. No terceiro momento fazer uma aula expositiva sobre a Indústria Cultural na Escola de Frankfurt. No quarto momento a elaboração de uma tabela para preenchimento pelos alunos/as de acordo com as músicas trabalhadas em sala de aula. Por último uma avaliação junto aos alunos/as e a possibilidade de formulação de conceitos sobre a música e a Indústria Cultural. Adorno não percebeu as possibilidades de uma contracultura frente ao poder da Indústria Cultural. Essa é uma possível crítica que fazemos a sua formulação da temática da Indústria Cultural.

REFERÊNCIA

ADORNO Theodor W. **Introdução à Sociologia da música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ADORNO, Theodor W. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W. HORKHIEMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. Teoria da semiformação. In PUCCI, Bruno; ZUIN, Antonio A.S; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco. **Teoria crítica e inconformismo**: novas perspectivas de pesquisa Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2010.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Edições 70. Lisboa, Portugal. 2013.

ARRUDA CAMPOS, Nilce Maria Altenfelder Silva. **Apreciação Estética e Indústria Cultural**. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antonio A.S; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco. **Teoria crítica e inconformismo**: novas perspectivas de pesquisa Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa, 2012.

DA COSTA, Belarmino César G. **Indústria Cultural: Análise crítica e suas Possibilidades de revelar ou Ocultar a realidade**. In: PUCCI, Bruno. **Teoria crítica e educação**: a questão da formação cultural na Escola de Frankfurt. 4 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes: São Carlos, São Paulo: EDUFSCAR, 2007.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural**: Uma introdução. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez. **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. Teoria Crítica e Educação: antecedentes sociológicos dos ismos pedagógicos. O novo velho no velho novo ou deste para aquele. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio A.S; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco. **Teoria crítica e inconformismo: novas perspectivas de pesquisa** Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2010.

FAZENDA, Ivani. **Novos enfoques da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 2010.

GALLO, Silvio. Filosofia: Construindo os caminhos do ensinar e aprender. In: MATOS, Junot Cornélio. NUNES COSTA. Marcos Roberto. **Filosofia: caminhos do ensinar e aprender**. Recife: Ed: Universitária da UFPE, 2013.

GALLO, Silvio. **Metodologia do ensino de filosofia: Uma didática para o ensino médio**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

GALLO, Silvio; DANELON, Márcio; CORNELLI, Gabriele. **Ensino de filosofia: teoria e prática**. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2004.

GOMES, Luiz Roberto. Teoria crítica, educação e Política. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antonio A.S; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco. **Teoria crítica e inconformismo: novas perspectivas de pesquisa**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2010.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da Razão**. São Paulo: Centauro, 2002.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Texto escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

JAY, Martin. **A Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisa Sociais, 1923-1950**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KANT, Immanuel. Analítica do belo In: **Textos selecionados**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MAAR, Wolfgang Leo. Educação crítica, Formação Cultural e Emancipação Política na Escola de Frankfurt. In: PUCCI, Bruno. **Teoria crítica e educação**: a questão da formação cultural na Escola de Frankfurt. 4 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes: São Carlos, São Paulo: EDUFSCAR, 2007.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2010.

MATOS, Junot Cornélio; NUNES COSTA, Marcos Roberto. **Ensino de Filosofia**: questões fundamentais. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

MATOS, Junot Cornélio; NUNES COSTA, Marcos Roberto. **Filosofia**: caminhos do ensinar e aprender. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de; Alves, Nilda. **Pesquisa no/do cotidiano das escolas** – sobre redes de saberes. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

PUCCI, Bruno. **Teoria crítica e educação**: a questão da formação cultural na escola de Frankfurt. 4 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes: São Carlos, São Paulo: EDUFSCAR, 2007.

PUCCI, Bruno. ZUIN, Antonio A. S., LASTÓRIA. Luiz A. Calmon Nabuco. Campinas, São Paulo: Autores Associados. **Teoria Crítica e inconformismo**: Novas perspectivas de pesquisa, 2010.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHOPENHAUER, Artur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SEVERINO, Antonio Joaquim. O ensino de Filosofia: entre a estrutura e o evento. In GALLO, Silvio; CORNELLI, Gabriele. **Ensino de filosofia**: teoria e prática. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2004.

TIBURI, Márcia. **Crítica e mimesis no pensamento de Theodor W, Adorno**. Porto Alegre: EDIPUCS, 1995.

TOMAZETTI, Elisete Medianeira. Formação do professor de Filosofia para o Ensino Médio: entre políticas e práticas, entre universidade e escola. In: MATOS, Junot Cornélio; NUNES

COSTA, Marcos Roberto. **Ensino de filosofia:** questões fundamentais Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

TREVISAN, Amarildo Luiz. **Filosofia da educação:** mimesis e razão comunicativa. Ijuí: Ed: UNIJUÍ, 2000.

VAZ, Alexandre Fernandez. Sobre os esforços da Aufklärung: educação e política depois de Auschwitz. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antonio A.S; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco. **Teoria crítica e inconformismo:** novas perspectivas de pesquisa Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2010.

VELASCO, Patrícia Del Nero. Possibilidades e perspectivas para o Ensino de Filosofia no Ensino Médio: um olhar a partir do curso de formação de professores. In: MATOS, Junot Cornélio; COSTA, Marcos Roberto Nunes. **Ensino de filosofia:** questões fundamentais. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt:** História, desenvolvimento teórico, significado político. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

ZAMORA A. José. Theodor W. Adorno: educar contra La barbárie. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antonio A.S; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco. **Teoria crítica e inconformismo:** novas perspectivas de pesquisa. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2010.