

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
NÚCLEO DE ÉTICA E FILOSOFIA POLÍTICA**

**FRANCIELE BETE PETRY**

**ALÉM DE UMA CRÍTICA À RAZÃO INSTRUMENTAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Pinzani

**Florianópolis  
2011**

Catalogação na fonte pela Biblioteca Universitária da  
Universidade Federal de Santa Catarina

P498a Petry, Franciele Bete

Além de uma crítica à razão instrumental  
[tese] / Franciele Bete Petry ; orientador,  
Alessandro Pinzani. - Florianópolis, SC, 2011.  
252 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências  
Humanas. Programa de Pós-Graduação em  
Filosofia.

Inclui referências

1. Filosofia. 2. Teoria crítica. 3. Razão
4. Estética. I. Pinzani, Alessandro.
- II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia.
- III. Título.

CDU 1

Franciele Bete Petry

ALÉM DE UMA CRÍTICA À RAZÃO INSTRUMENTAL

Banca examinadora

---

Prof. Dr. Alessandro Pinzani – Orientador  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz – Avaliador  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Denílson Luiz Werle – Avaliador  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Leo Afonso Staudt – Avaliador  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida – Avaliador  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Ricardo Musse – Avaliador  
Universidade de São Paulo

Florianópolis, 16 de dezembro de 2011.



Para minha mãe, Iduina.



## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e a Capes pela concessão de bolsa durante os dois primeiros anos do Doutorado e à parceria entre Capes e DAAD pela bolsa de Doutorado Sanduíche realizado no período de Dezembro de 2009 a Janeiro de 2010 em Frankfurt am Main, Alemanha.

Ao meu orientador, Alessandro Pinzani, pela dedicação e comprometimento com a orientação deste trabalho, pelo respeito às minhas escolhas e idéias, pela compreensão, paciência, carinho e amizade sempre manifestos durante o período de desenvolvimento deste trabalho. Agradeço também a maravilhosa convivência que me permitiu descobrir um mundo repleto de beleza em suas mais diferentes expressões: sua familiaridade com as artes foi determinante para que eu pudesse ousar escrever este trabalho.

Ao meu orientador durante o Doutorado Sanduíche, professor Rainer Forst, por me proporcionar a oportunidade de realizar parte deste trabalho junto à Johann Wolfgang Goethe Universität em Frankfurt, ao Instituto de Pesquisa Social e ao Grupo de Estudos em Teoria Política sob sua coordenação.

Ao professor Darlei Dall'Agnol, meu orientador durante a Graduação e Mestrado em Filosofia, por ter acompanhado meus primeiros passos na pesquisa e me incentivado a seguir na carreira acadêmica. Sua participação em minha formação foi, sem dúvida alguma, fundamental para a realização deste trabalho.

Ao professor Alexandre Fernandez Vaz por me acompanhar nos primeiros estudos sobre a Teoria Crítica e me orientar nesse caminho que desde 2005 decidi trilhar. Obrigada pela amizade e apoio incondicional dado em vários momentos importantes desse percurso. Agradeço também sua participação no exame de qualificação desta tese.

Ao professor Denílson Luiz Werle, pela leitura e discussão deste trabalho na ocasião do exame de qualificação.

À Milene Consenso Tonetto, com que pude compartilhar minhas experiências, ansiedades e preocupações inevitáveis do período de elaboração da tese. Agradeço sua amizade e carinho, além do seu exemplo motivador para a conclusão deste trabalho.

Aos queridos amigos que fiz durante a realização do Doutorado Sanduíche em Frankfurt:

a Valéria Caselato e Ana Luiza Spínola, amigas tão queridas com quem compartilhei inúmeros momentos de alegria, amizade, carinho e respeito;

a Stefan Fornos Klein, amigo para todas as horas, companheiro nas discussões sobre a Teoria Crítica, além de colaborador nas traduções e revisões do alemão;

a Filipe Campello, Monique Hulshof e Arthur Grupillo, amigos com quem pude dividir a experiência de estudar Filosofia e que me mostraram a importância de pensar sem medo;

a Jorge Cardoso Filho, Daniela Matos, Adriana Delgado Oliveira, Marcos Silva e Roger Lisardo pela convivência maravilhosa, pelos divertidos encontros e pela amizade carinhosa que construímos;

a todos vocês por serem pessoas tão especiais e por terem marcado intensamente a minha estadia na Alemanha. Poucas coisas em minha vida me causam tanta saudade como os momentos que passei ao lado de vocês.

Aos amigos que fiz em Chapecó desde minha mudança no ano passado, os quais me proporcionaram muitos momentos de alegria e descontração, tornando meus dias mais leves em meio a tantas tensões. Agradeço a companhia e apoio de todos vocês: Antonio Alberto Brunetta, Gisele Leite, Adriano Rodrigues de Oliveira, Wagner Batella, Christy Ganzert Pato, Danilo Martuscelli, Paulo Nunes, Ana Conzatti, Maria Laino Reales, Adiles Savoldi, Fabio Carminati, Andrea Silveira e Vicente Ribeiro.

Às amigas Adriéli Putzel e Creise Wickert pela longa e sincera amizade.



A minha família, em especial, minha irmã Michele Bete Petry, companheira e amiga incondicional. Obrigada por estar presente em minha vida, por compreender minhas ausências, mesmo diante da saudade.

A meu pai, Oto João Petry, pelo apoio e pelo valor que sempre mostrou conferir à formação.

A minha mãe Iduina Bete, a quem dedico este trabalho, por ser uma mulher inspiradora e uma mãe amorosa. Obrigada por ter se comprometido integralmente com minha formação, pelo exemplo de independência e força que sempre demonstrou em suas atitudes e que se tornou decisivo no modo como me constituí. É por isso que lhe devo este trabalho, pois sem sua figura eu não teria sido capaz de fazer as escolhas que fiz e de viver suas conseqüências.



*(...) a tristeza tem sempre uma esperança,  
de um dia não ser mais triste não...*

Vinícius de Moraes



## RESUMO

A presente tese discute a crítica à razão instrumental na obra de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer e pretende mostrar a possibilidade de se encontrar no trabalho dos autores um conceito alternativo de racionalidade. O trabalho tem sua motivação nas considerações feitas por Jürgen Habermas, que aponta para o caráter aporético da filosofia dos autores como resultado de uma suspeita radical que dirigiram à razão, a qual estaria vinculada a um processo total de reificação. Assim, a tese investiga o conceito de racionalidade estética como possibilidade alternativa à instrumental. Tal conceito permite compreender a estrutura das obras de arte como conjunção de elementos miméticos e racionais capazes de promover uma relação reconciliada entre espírito e natureza. Além disso, a estrutura das obras de arte permite que se atribua a elas um caráter cognitivo, assim como um teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] apreensível por meio da experiência estética e da interpretação filosófica. Nesse sentido, o projeto crítico-dialético desenvolvido por Horkheimer e Adorno, comprometido com a idéia de uma sociedade emancipada, permanece nos trabalhos posteriores àquele dedicado à crítica à racionalidade instrumental, reconhecendo na atividade teórica fundada na racionalidade estética a possibilidade de um conhecimento livre da dominação e orientado pela perspectiva de uma humanidade reconciliada.

Palavras-Chave: Teoria Crítica, razão instrumental, racionalidade estética.



## ABSTRACT

The present thesis aims at discussing the critique to instrumental reason developed in Theodor W. Adorno's and Max Horkheimer's theory and showing the possibility of an alternative concept of rationality. The work begins with Jürgen Habermas' considerations, according to which the critique made by Adorno and Horkheimer led to an aporia due to a radicalized suspicion on rationality, which is also seen as connected to a total process of social reification. Therefore, this work investigates the concept of aesthetic rationality as an alternative to instrumental reason. This concept allows identifying the inner structure of artworks as a conjunction of mimetic and rational elements and capable of establishing a reconciled relation between spirit and nature. Moreover, the artwork's structure is the possibility of its cognitive character, as well as of its truth content [*Wahrheitsgehalt*], which can be apprehended by aesthetic experience and philosophical interpretation. The dialectical critical project developed by Horkheimer and Adorno, committed to an ideal of emancipated society, remains in their work thereafter dedicated to the critique of instrumental reason, and recognizes aesthetic rationality as providing the possibility of a cognitive theoretical activity freed from domination and oriented by the perspective of a reconciled humanity.

Keywords: Critical Theory, instrumental rationality, aesthetic rationality.





## LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE THEODOR W. ADORNO<sup>1</sup>

GS ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main/Berlin: Suhrkamp/Directmedia, 1986/2003. (Digitale Bibliothek Band 97). CD-ROM.

GS 1 **PF**: *Philosophische Frühschriften*

**IHN**: La idea de historia natural. In: *Actualidad de la filosofía*. Tradução: José Luis Arantegui Tamoyo. Barcelona: Paidós, 1991.

GS 3 **DA**: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*

**DE**: *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GS 4 **MM**: *Minima Moralia. Reflexione aus dem beschädigten Leben*

**MM**: *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

GS 6 **ND**: *Negativ Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*

**DN**: *Dialética negativa*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GS 7 **AT**: *Ästhetische Theorie*

---

<sup>1</sup> As citações de Theodor W. Adorno feitas neste trabalho foram extraídas da edição digital (*Digitale Bibliothek Band 97* – Biblioteca Digital v. 97) das obras completas (*Gesammelte Schriften*). Serão citadas, contudo, utilizando-se a numeração de página correspondente aos títulos das edições integrantes das obras completas publicadas em 20 volumes pela *Suhrkamp Verlag* seguida da indicação do número da página das traduções indicadas na lista de abreviaturas. Em notas de rodapé, serão transcritos na língua original os trechos citados no corpo do texto.

**TE:** *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

GS 8 **TH:** *Theorie der Halbbildung*

**TSF:** Teoria da semiformação. Tradução: Newton Ramos-de-Oliveira. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio Alvaro Soares; LASTÓRIA, Luiz Antonio Calmon Nabuco (Orgs.). *Teoria Crítica e Inconformismo: novas perspectivas de pesquisa*. Campinas: Autores Associados, 2010, p. 7-40.

GS 11 **NzL:** *Noten zur Literatur I*

**NL:** *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

**VEV:** *Versuch, das Endspiel zu verstehen (Tentando entender "Fim de partida")*

GS 14 **FMRH:** *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*

**FMRA:** *O Fetichismo na música e a regressão na audição*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

GS 18 **GLM:** *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik (Sobre a situação social da música)*

**HF** *History and Freedom. Lectures 1964-1965*. Cambridge: Polity Press, 2008.

## OBRAS DE MAX HORKKEIMER<sup>2</sup>

***EoR:** Eclipse of reason*

***ER:** Eclipse da razão.*

***TER:** The End of Reason (O fim da razão)*

***VS:** Vernunft und Selbsterhaltung (Razão e autoconservação)*

***TkT:** Traditionelle und kritische Theorie*

***TTTC:** Teoria tradicional e teoria crítica.*

***AuF:** Autorität und Familie*

***AF:** Autoridade e família*

---

<sup>2</sup> As obras de Horkheimer serão citadas pelo número da página correspondente às edições originais e, quando houver, também pela numeração da tradução correspondente.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>A DIALETICIDADE DO CONCEITO DE RAZÃO.....</b>	<b>29</b>
<b>1.1 HABERMAS E OS LIMITES DA CRÍTICA À RAZÃO INSTRUMENTAL... 30</b>	
<i>1.1.1 A racionalidade instrumental como expressão de uma reificação totalizante.....</i>	<i>30</i>
<i>1.1.2 As aporias da crítica ao esclarecimento e as possibilidades de sua superação .....</i>	<i>38</i>
<b>1.2 TEORIA TRADICIONAL E TEORIA CRÍTICA: O PROJETO DIALÉTICO DA CRÍTICA DA SOCIEDADE.....</b>	<b>48</b>
<b>1.3 O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE RAZÃO NOS ESCRITOS DE HORKHEIMER.....</b>	<b>71</b>
<i>1.3.1 O conceito de razão em O fim da razão (The end of reason) .</i>	<i>72</i>
<i>1.3.2 O conceito de razão em Eclipse of reason (Eclipse da razão) .</i>	<i>78</i>
<b>1.4 DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO E A CRÍTICA À RACIONALIDADE INSTRUMENTAL.....</b>	<b>93</b>
<i>1.4.1 As implicações dialéticas entre mito e esclarecimento .....</i>	<i>98</i>
<i>1.4.2 Esclarecimento e subjetividade .....</i>	<i>108</i>
<b>1.5 A CRÍTICA AO ESCLARECIMENTO E SUAS CONSEQÜÊNCIAS PARA O PENSAMENTO FILOSÓFICO.....</b>	<b>126</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>A TEORIA DA ARTE ADORNIANA: POSSIBILIDADE DE UMA RACIONALIDADE ESTÉTICA .....</b>	<b>136</b>
<b>2.1 CRÍTICAS À RACIONALIDADE ESTÉTICA: INSUFICIÊNCIAS E LIMITES DA ABORDAGEM ESTÉTICA ADORNIANA .....</b>	<b>137</b>
<b>2.2 O DUPLO CARÁTER DA OBRA DE ARTE .....</b>	<b>146</b>
<i>2.2.1 O caráter social da arte.....</i>	<i>147</i>
<i>2.2.2 A autonomia da obra de arte .....</i>	<i>159</i>
<b>2.3 A CONSTITUIÇÃO DA OBRA DE ARTE: FORMA, CONTEÚDO E APARÊNCIA.....</b>	<b>169</b>
<i>2.3.1 A relação entre a forma e o conteúdo da obra de arte.....</i>	<i>170</i>
<i>2.3.2 Aparição e aparência .....</i>	<i>176</i>
<b>2.4 OS ELEMENTOS MIMÉTICOS E RACIONAIS DA OBRA DE ARTE .....</b>	<b>189</b>
<i>2.4.1 O momento da expressão na obra de arte .....</i>	<i>190</i>
<i>2.4.2 O momento da construção na obra de arte .....</i>	<i>199</i>

<b>2.5 ARTE, VERDADE E CONHECIMENTO .....</b>	<b>210</b>
<b>2.5.1 Teor de verdade [Wahrheitsgehalt], experiência estética e crítica filosófica.....</b>	<b>211</b>
<b>2.5.2 Teor de verdade [Wahrheitsgehalt]: história natural e reconciliação .....</b>	<b>229</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>239</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>245</b>

## INTRODUÇÃO

A crítica desenvolvida por Adorno e Horkheimer, seja na forma de escritos individuais ou na obra conjunta *Dialética do esclarecimento*, mostrou-se perturbadora para o pensamento filosófico moderno. A radicalidade com que a razão fora examinada despertou a desconfiança sobre as suas possibilidades emancipatórias. Até mesmo a busca da verdade pareceu estar ameaçada pela decadência de uma forma racional objetiva na sociedade.

Após terem se tornado alvos da crítica de Habermas, Adorno e Horkheimer ficaram marcados como autores paradoxais e pessimistas, cuja obra conjunta, *Dialética do esclarecimento*, pode ser considerada seu “livro mais negro”, preso em suas próprias aporias e incapaz de permitir à filosofia uma tarefa positiva diante da sociedade.

Habermas, que se tornou sem sombra de dúvida e com legitimidade um autor reconhecido pela comunidade filosófica na contemporaneidade, costuma ser lido como o juiz que decretou a sentença de morte da Teoria Crítica, principalmente nos termos em que foi desenvolvida por Adorno e Horkheimer. A virada lingüística teria enterrado os últimos vestígios de um pensamento aporético, incapaz de superar a si mesmo, conferindo um novo rumo aos trabalhos da Escola de Frankfurt e salvando a filosofia da sua proclamada impotência.

A crítica de Habermas teve, nesse sentido, tanto um aspecto positivo quanto negativo. Sua repercussão no âmbito da comunidade filosófica colocou em evidência o trabalho de Adorno e Horkheimer, inegavelmente admirados pela ousadia com que criticaram a razão. Por outro lado, o registro que permaneceu após a crítica de Habermas coloca os autores nos limites do irracionalismo, da contradição e da impossibilidade do pensamento escapar da condenação que fez a si mesmo. De certo modo, Habermas pôs fim à tradição crítica defendida por Adorno e Horkheimer ao mostrar que ela continha em princípio sua própria impossibilidade. Abandonar o paradigma sustentado por esses autores se mostrava não apenas uma saída para a aporia, mas uma necessidade concreta para a existência de uma filosofia capaz ainda de pensar conceitos como o de emancipação e liberdade. Assim, a teoria da ação comunicativa se constituiria na salvação do pensamento crítico e na superação dos limites da crítica à racionalidade instrumental.

O trabalho de Adorno e Horkheimer, embora de fundamental importância para a autocompreensão da modernidade, mas também para o desenvolvimento da razão ao longo da história da civilização, deveria

ser deixado para trás em nome da própria filosofia. Desse modo, a leitura de Habermas provocou se não o abandono do pensamento de Adorno e Horkheimer, o registro de sua insuficiência e, portanto, da necessidade da filosofia seguir adiante na construção de uma nova teoria.

No Brasil, especificamente, a recepção dos trabalhos de Adorno e Horkheimer foi fortemente influenciada pela perspectiva habermasiana, a qual não apenas serviu como aporte para a leitura da obra daqueles autores, como, em grande parte, determinou sua interpretação. Assim, criou-se uma tendência de ler Adorno e Horkheimer a partir de Habermas, algo que resultou na compreensão equivocada do pensamento por eles desenvolvido. Nesse sentido, o presente trabalho procura mostrar que a interpretação feita por Habermas se mostra incorreta na medida em que não apreende os propósitos da teoria desenvolvida principalmente por Adorno no que diz respeito à formulação de uma racionalidade estética. O diagnóstico de que a radicalidade da crítica feita por Adorno e Horkheimer nos anos de 1940 paralisaria o exercício teórico-filosófico poderia ser considerada, então, uma insuficiência na consideração de Habermas em compreender o alcance da teoria estética em relação ao problema da possibilidade de uma racionalidade alternativa à instrumental. Ainda que Adorno não desenvolva o conceito de racionalidade estética, é possível explicitá-lo na medida em que sua posição referente estética é reconstruída, algo que se busca realizar nesta tese.

O trabalho se ocupa, em um primeiro momento, do exame da crítica de Adorno e Horkheimer à razão, a qual se concentra, sobretudo, na obra conjunta *Dialética do esclarecimento*, embora tenha suas origens em escritos de Horkheimer da década de 1930, estendendo-se ao longo da vida intelectual de ambos os autores. Pretende-se, por meio da investigação sobre o conceito de razão, mostrar que embora os autores tenham feito uma denúncia radical do caráter regressivo que a própria racionalidade possui, isso não significa o abandono completo das pretensões em se buscar um conhecimento livre de dominação e ainda capaz de sustentar uma verdade objetiva acerca da realidade. Nesse sentido, além do estudo sobre os conceitos desenvolvidos na *Dialética do esclarecimento*, mostra-se necessário investigar o percurso teórico posterior a tal obra, o qual permitirá compreender em que medida a crítica ao esclarecimento poderia ter selado o projeto dialético da década de 1930, reduzindo a filosofia a uma atividade eminentemente negativa.

Desse modo, e a fim de sustentar a tese aqui proposta, busca-se na *Teoria estética* a estrutura de uma racionalidade alternativa à



instrumental capaz de concretizar os objetivos do projeto dialético de Horkheimer e Adorno. Será por meio de uma detalhada reflexão sobre a configuração da obra de arte que a verdade poderá surgir a partir de uma relação harmoniosa entre o espírito e a natureza, proporcionando ao sujeito uma experiência estética da reconciliação, assim como à filosofia o material para uma crítica realizada fora dos limites da lógica do pensamento da identidade. Assim, é o objetivo deste trabalho, além da investigação sobre a crítica à razão instrumental, a reconstrução da teoria estética de Adorno, sem, contudo, se discutir a plausibilidade das interpretações feitas pelo autor, a fim de reconhecer nela a possibilidade de uma racionalidade estética. Procura-se mostrar que a obra de arte, devido à sua estrutura, é capaz de opor resistência a uma realidade marcada pelo predomínio da racionalidade instrumental e de suas formas de reificação, tornando-se expressão de um estado livre de dominação em que a utopia do conhecimento pode encontrar sua realização.

Levando em consideração os objetivos deste trabalho, optou-se por dividi-lo em dois capítulos, cada um deles contendo a discussão sobre uma forma de racionalidade, respectivamente, instrumental e estética. O primeiro refere-se ao conceito de razão nos escritos de Horkheimer e de Adorno, procurando mostrar que a crítica a ele não se dá de forma absoluta e que, portanto, a denúncia do predomínio da racionalidade instrumental não significa o descarte completo da própria razão. O capítulo inicia com uma sessão dedicada a examinar as críticas de Habermas a Horkheimer e Adorno, caracterizando o núcleo de sua argumentação a fim de que, ao longo do trabalho, seja possível respondê-la. A partir das considerações feitas por Habermas tanto na obra *Teoria da ação comunicativa*, quanto em *O discurso filosófico da modernidade*, são apontadas as principais dificuldades que, segundo o autor, colocariam em risco o próprio projeto crítico daqueles autores. Também se procura mostrar, uma panorama acerca de alguns trabalhos que se ocupam com a crítica de Habermas, indicando possíveis caminhos para respondê-la.

Após o exame da argumentação de Habermas, trata-se do projeto crítico delineado por Horkheimer no ensaio *Teoria tradicional e teoria crítica*. Tal escrito é importante no contexto do presente trabalho na medida em que indica de que modo a atividade intelectual dos frankfurtianos se realiza de acordo com um princípio dialético, o qual se mostrará presente ao longo de suas obras. Da mesma forma que o conceito de razão é entendido dialeticamente, também a arte será compreendida a partir de seus momentos distintos e internamente

implicados, revelando a imanência com que a teoria, ao aceitar seus elementos aporéticos, é fiel a uma realidade marcada pela contradição, algo que, portanto, evidencia o compromisso teórico dos autores com o projeto de uma sociedade emancipada. Tendo essa perspectiva como referência, a terceira seção tem o objetivo examinar em detalhe a crítica que os autores remetem ao conceito de razão. Para isso, a seção se divide em dois momentos, cada um, destinado a investigar as considerações feitas por Horkheimer em textos datados do período próximo à publicação da *Dialética do esclarecimento*. Pretende-se verificar, também, em que medida a crítica de Adorno e Horkheimer se dirige de modo integral ao conceito de razão ou se ela está dirigida a uma forma específica de racionalidade.

Na quarta seção do capítulo discute-se, a partir das considerações feitas na seção anterior, o modo pelo qual a racionalidade instrumental estrutura a relação entre mito e esclarecimento. Importa considerar o princípio sobre o qual tal relação se apóia, ou seja, uma dominação que se dirige contra a natureza, mas que se estende também para o próprio sujeito. Desse modo, torna-se necessário aprofundar a compreensão sobre a forma com que a dominação age sobre a subjetividade, marcando de forma negativa o modo como ela se dirige aos seus objetos. Assim, da perspectiva da racionalidade instrumental, o princípio de dominação sobre a natureza, seja esta externa ou interna, irá se realizar a partir de uma dimensão negativa da mimesis, pois esse impulso, originariamente dirigido à conservação da vida, é transformado em seu oposto, causando a destruição da natureza que pretendia preservar.

Pode-se observar que o impulso mimético, quando subordinado à racionalidade instrumental, determina uma relação negativa entre sujeito e natureza, essencialmente fundada sobre a dominação. Tal dialética tem sua forma correspondente na maneira como o pensamento se relaciona com seu objeto, orientada por um princípio de identidade que também se origina a partir de uma idéia de dominação. Nesse sentido, a obra de Adorno, posterior ao trabalho em conjunto com Horkheimer, irá buscar, nos limites da aporia encontrada na *Dialética do esclarecimento*, a possibilidade de estabelecer uma prática sustentada em outra forma de racionalidade. É com base nessa idéia que a quinta seção do trabalho irá mostrar como a obra *Dialética negativa*, embora se constitua em uma elaboração teórica voltada para a necessidade do pensamento se relacionar de forma alternativa com seu objeto, sem dominá-lo inteiramente, apontando, portanto, para a supressão do princípio da identidade e vislumbrando uma possível reconciliação, ainda não é

capaz de realizá-la, pois lhe falta a presença em sua forma positiva do elemento mimético, o qual, somente na *Teoria estética*, irá proporcionar à reflexão e ao sujeito a possibilidade de abordar seu objeto a partir do ponto de vista da não-violência e da reconciliação, como será mostrado no segundo capítulo deste trabalho.

Trata-se, então, de mostrar como a elaboração teórica presente em *Teoria estética* permite construir o conceito de uma racionalidade alternativa à instrumental por meio do estabelecimento de categorias que conferem à arte a capacidade de proporcionar um tipo de conhecimento isento de dominação e violência, no qual ocorre a conciliação entre mimesis e racionalidade, tornando o conteúdo da obra de arte passível de juízo sobre verdade ou falsidade. Embora haja uma espécie de consenso em relação à presença de uma racionalidade estética na obra de Adorno, alguns críticos, inclusive Habermas, colocam em questão as pretensões de tal elaboração, tanto no que diz respeito ao seu caráter teórico-cognitivo, quanto à possibilidade de haver na obra de arte uma reconciliação entre o espírito e a natureza e de ela ser um modelo para outras dimensões da práxis social. Assim, a primeira seção desse segundo capítulo procura explorar algumas dessas críticas dirigidas contra as pretensões da *Teoria estética*. Em seguida, pretende-se examinar a noção sustentada por Adorno de que a arte possui um duplo caráter, pois tal idéia serve como fundamento para a configuração da obra de arte autêntica. Desse modo, discute-se a dialeticidade presente na relação entre a arte e a sociedade, ressaltando a necessidade de sua autonomia, a qual, contudo, não suprime seu caráter social. É a partir desse duplo caráter da obra de arte que será possível examinar outros conceitos que explicam a estrutura das obras, como o de forma e conteúdo, cuja relação imanente proporcionará um espaço no interior delas capaz de abrigar elementos miméticos e racionais. Busca-se explicitar, então, como tais elementos adquirem na *Teoria estética* um papel fundamental para o acesso ao teor de verdade,<sup>3</sup> uma vez que é devido ao equilíbrio e à dependência recíproca entre mimesis e racionalidade, que Adorno poderá se referir ao conceito de espírito da obra de arte. Este, por meio de sua aparição, provoca a liberação dos conteúdos objetivos que se cristalizam na forma artística da obra. Assim, faz com que a obra ultrapasse sua qualidade de objeto, negando a si mesma e projetando a imagem de um outro, daquilo que ela não é,

---

<sup>3</sup> Embora a edição portuguesa da *Teoria estética* utilize a expressão “conteúdo de verdade” para o termo alemão “Wahrheitsgehalt”, optou-se, neste trabalho, pela tradução do termo por “teor de verdade”, exceto nos casos em que Adorno se refere a um conteúdo histórico presente na obra de arte.

mas que poderia ser e, conseqüentemente, a obra se revela como um potencial para expressar o não-idêntico, justamente aquilo que a racionalidade instrumental suprime em função de seu princípio de dominação.

A função expressiva da obra de arte, caracterizada como um momento mimético, será tematizada na quarta seção do segundo capítulo, assim como o momento racional que se mostra como um elemento de construção. Se a racionalidade instrumental é marcada pela supressão da mimesis em seu caráter positivo, a racionalidade estética, ao contrário, verá nela um potencial liberador da dominação. O objetivo dessa seção será, portanto, mostrar de que forma a dinâmica estabelecida entre ambos os momentos é causa de uma modificação substancial na relação entre o sujeito e a natureza, a qual está apresentada no conceito de *belo natural* que a obra de arte procura imitar. O desenvolvimento desse conceito permite compreender de que maneira a combinação entre o domínio do material artístico da obra de arte, elemento racional nela presente, e o seu caráter expressivo, proporciona uma abordagem do objeto distinta daquela fundada na lógica discursiva presente na racionalidade instrumental. É por esse motivo que a linguagem característica da arte não se orienta pelo princípio da identidade, antes, apresenta seu objeto de forma enigmática, possível apenas pela configuração mimética e racional da obra.

O caminho percorrido por Adorno na *Teoria estética* para desvendar a estrutura da obra de arte encontra nessa espécie de racionalidade um veículo para se acessar a verdade que as obras contêm em si. Na última seção, pretende-se mostrar que a estrutura da obra de arte permite uma forma de conhecimento duplamente mediada. Primeiro, porque, do ponto de vista da experiência estética, é possível um acesso aos objetos e à realidade sem o uso do pensamento da identidade. Em segundo lugar, porque a própria filosofia, ao se apropriar das obras de arte como material para sua atividade crítica, se relaciona de maneira mediada com o objeto, decifrando o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] velado pela forma artística. E é essa possibilidade de apresentar uma verdade sobre a realidade a partir da perspectiva reconciliada entre espírito e natureza, apontando para as contradições da sociedade, que torna a racionalidade estética um modelo alternativo à racionalidade instrumental.

## CAPÍTULO I

### A DIALETICIDADE DO CONCEITO DE RAZÃO

Neste capítulo pretende-se investigar o conceito de razão na obra de Horkheimer e Adorno. Para isso, o capítulo foi dividido em cinco seções, as quais procuram, de forma vinculada, apresentar e discutir as reflexões dos autores sobre o tema em diferentes escritos. Na primeira seção do capítulo, o objetivo consiste em analisar a crítica que Habermas remete à obra de Adorno e Horkheimer, a qual acusa a filosofia dos autores de estar envolvida em paradoxos e de negar os conteúdos racionais da modernidade. Além disso, destaca-se a crítica ao conceito de mimesis e à impossibilidade, diante da radicalidade da crítica à razão instrumental, da filosofia ainda ser possível como teoria.

A segunda seção trata do texto de Horkheimer *Teoria tradicional e teoria crítica*, em que se defende a proposta de um projeto essencialmente crítico com vistas à compreensão da sociedade. Nesse ensaio, são colocados os principais problemas daquilo que o autor chama de “teoria tradicional” e que devem ser evitados a fim de que a investigação crítica desejada possa realmente se diferenciar e contribuir para uma relação apropriada entre o sujeito e objeto. A importância do texto reside no seu projeto de crítica dialética que irá conduzir o trabalho de Adorno e Horkheimer ao longo de suas atividades intelectuais.

Já na terceira seção pretende-se examinar o “nascimento” do conceito de razão na obra de Horkheimer, tomando como referência dois textos temporalmente próximos à publicação da *Dialética do esclarecimento* e, por isso, selecionados como objeto da presente pesquisa. Em *O fim da razão (The end of reason)* e *Eclipse da razão* são estabelecidas as relações imanentes que constituem o conceito de “razão” (*Vernunft*), as quais servirão como base para os escritos e críticas posteriores. Torna-se importante, também, investigar uma possível distinção entre os conceitos de razão e racionalidade a fim de verificar se a crítica feita pelos autores tem um caráter totalizante ou se está remetida para apenas uma dimensão da razão.

Tal questão deverá se apresentar novamente na quarta seção, a qual procura situar a crítica à razão a partir da *Dialética do esclarecimento*. A seção está subdividida em três partes: na primeira, pretende-se contextualizar, brevemente, o problema abordado pelos autores em tal obra, assim como os desdobramentos de sua crítica. Na segunda subseção, discute-se a tese do entrelaçamento entre mito e esclarecimento, apontando para as propriedades que fundamentam tal

relação. A terceira subseção, por sua vez, propõe-se a investigar as implicações do conceito de esclarecimento na formação da subjetividade, uma vez que o princípio de dominação, primeiramente dirigido à natureza externa, também se volta contra o homem, marcando a relação, portanto, entre sujeito e objeto.

Por fim, a última seção aborda as conseqüências que a crítica à razão instrumental apresenta para uma concepção de filosofia ainda capaz de se realizar como teoria. Pretende-se defender que Adorno levou adiante a tarefa de exigir da filosofia um esforço crítico-dialético de acordo com o projeto da década de 1930 e que encontrou na *Dialética negativa* um modo de conceber a linguagem a partir da idéia de não-violência do sujeito em relação ao objeto. Contudo, as considerações feitas nessa obra se revelam insuficientes e será somente na *Teoria estética* que elas alcançam sua concretização como configuração por meio da qual é possível reconhecer um modelo de reconciliação entre espírito e natureza.

## **1.1 Habermas e os limites da crítica à razão instrumental**

A crítica de Habermas, dada a tradição que fundou em relação ao tratamento da obra de Adorno e Horkheimer, é o ponto de partida deste trabalho. Assim, nesta primeira seção, procura-se analisá-la a fim de que os problemas apontados pelo autor possam ser discutidos ao longo das demais seções. A crítica de Habermas aparece principalmente em dois textos: na *Teoria da Ação Comunicativa*, publicada em 1981 e no *Discurso Filosófico da Modernidade*, de 1985. A ênfase em cada um dos escritos é diferente. No primeiro, Habermas aponta para a consideração radical feita pelos frankfurtianos em relação ao fenômeno da reificação, enquanto no segundo é destacado o caráter paradoxal do pensamento dos autores. A seguir, serão analisados os dois escritos a fim de se verificar o núcleo da argumentação de Habermas à crítica à racionalidade instrumental.

### **1.1.1 A racionalidade instrumental como expressão de uma reificação totalizante**

Na *Teoria da ação comunicativa*, especialmente na quarta parte intitulada “A crítica da razão instrumental”, Habermas procura mostrar como Horkheimer adota a idéia weberiana de racionalidade

instrumental, assumindo tanto a tese da perda de sentido quanto da perda de liberdade. A partir da identificação da racionalidade subjetiva com a racionalidade instrumental e da diferenciação de uma razão objetiva, Horkheimer teria compreendido a história da consciência de modo análogo ao que Weber chamou de desencantamento do mundo, processo que resultou no predomínio da racionalidade instrumental. Conseqüentemente, as esferas de valores passam a contar com suas lógicas próprias, ocasionando a separação entre âmbitos cognitivos, normativos e expressivos. A moral e a estética deixam de aspirar à validade e são excluídas da esfera da racionalidade. A religião e a metafísica, do mesmo modo, sofrem os efeitos da formalização da razão e perdem seu caráter objetivo. Como afirma Habermas, “o conhecimento religioso-metafísico transmitido pela doutrina se fossilizou em dogma, a revelação e a sabedoria herdada se transformam em mera tradição, a convicção se transforma em um assentimento subjetivo” (HABERMAS, 1982, p. 464).<sup>4</sup> As idéias de justiça ou liberdade, por exemplo, permanecem como fins, mas sem o amparo espiritual que as sustentavam anteriormente. Um segundo momento do desencantamento do mundo provocaria uma espécie de politeísmo como sinal da dissolução da unidade de sentido que as imagens religiosas e metafísicas antes sustentavam. Tampouco a ciência escapa do processo de racionalização cultural, pois ela “repousa sobre um fundamento precário que não é mais seguro que o compromisso subjetivo daqueles que resolveram deixaram suas vidas serem pregadas nessa cruz” (HABERMAS, 1982, p. 466).<sup>5</sup> Além disso, ao identificar a razão subjetiva com o interesse pela autoconservação, Horkheimer mostra que as ações passam a ser orientadas por interesses subjetivos, os quais, quando transcendidos, dissolvem o caráter racional delas. Assim, os indivíduos entram em uma luta marcada pela irracionalidade, pois não há uma razão objetiva capaz de sustentar uma unidade de sentido, o que acaba por ameaçar a própria integração social.

Por outro lado, Horkheimer e Weber constataam um processo de racionalização social ligado a dois momentos históricos: os séculos XVI e XVII e o final do século XIX. O primeiro é marcado pelo abalo das imagens religiosas e metafísicas provocado pelo protestantismo,

---

<sup>4</sup> “Das durch Lehre vermittelte religiös-metaphysische Wissen erstarrt zum Dogma, Offenbarung und überlieferte Weisheit verwandeln sich in bloße Tradition, Überzeugung wird zum subjektiven Fürwahrhalten”.

<sup>5</sup> “Selbst die Wissenschaft steht auf einem schwankenden Fundament, das nicht sicherer ist als das subjektive Engagement derer, die ihr Leben an dieses Kreuz nageln zu lassen entschlossen sind”.

humanismo e ciência moderna; o segundo, pela transição do capitalismo liberal para o capitalismo organizado. Os autores compartilhavam a perspectiva de que a ética ascética sustentaria o desenvolvimento de um ideal individualista e da independência pessoal, os quais se vinculam ao sistema capitalista. Segundo a análise de Habermas, Weber associa a falta de liberdade ao âmbito das ações, as quais, desligadas de fundamentos prático-morais, passam a ser orientadas subjetivamente pelas organizações que se amparam em motivações utilitaristas. Com isso, ascendem os líderes carismáticos, os quais passam a coordenar as ações na esfera política e econômica. Já Horkheimer avaliaria a perda da liberdade em termos psicanalíticos, pois as organizações passariam a agir sobre a consciência individual, a qual, cada vez mais, deixa de recorrer a seus próprios mecanismos internos ainda capazes de sustentar fins prático-morais não meramente instrumentais. Contudo, diz Habermas, enquanto Weber passa desse diagnóstico “a considerações de espécie terapêutica, propondo um modelo de organização em que, por meio do carisma de líderes, restabelece a conexão entre domínios de ação racionalizados e orientações valorativas interpretadas em termos de história de vida de sujeitos (...)” (1982, p. 471),<sup>6</sup> Adorno e Horkheimer vão além e se questionam sobre a autonomização dos subsistemas orientados pela racionalidade subjetiva e as conseqüências em termos subjetivos, principalmente no que diz respeito à atrofia do indivíduo. E é considerando essa preocupação que os autores identificariam a razão instrumental com o fenômeno da reificação tal como foi defendido por Lukács, mas sem assumir as conseqüências de uma filosofia objetivista da história (Cf. HABERMAS, 1982).

A argumentação de Habermas se detém na explicação de como o diagnóstico feito por Adorno e Horkheimer consistiria em uma radicalização da crítica à reificação feita por Lukács, tendo como conseqüência a expansão de um processo de racionalização por toda a sociedade, inclusive na formação da subjetividade. A reificação, além de não encontrar um limite no próprio caráter formal da racionalidade instrumental, é lançada, junto com essa última, à proto-história humana, momento em que esclarecimento e mito se entrelaçam, tornando a história da civilização uma caminhada progressiva em direção à

---

<sup>6</sup> “Während aber Weber von der Diagnose des Freiheitsverlustes unmittelbar zu therapeutischen Überlegungen übergeht und ein Organisationsmodell entwirft, das die rationalisierten Handlungsbereiche über das Charisma von Führern wieder mit der lebensgeschichtlich interpretierten Wertorientierung einzelner hervorragender Handlungsobjekte (freilich auf Kosten der beherrschten Gefolgschaften) rückkoppelt, treiben Horkheimer und Adorno die Analyse einen Schritt weiter”.



dominação da natureza interna e externa. Desse modo, os autores não reduziram o fenômeno da reificação à modernidade ou ao capitalismo, mas buscariam sua origem no início da própria civilização.

Diferentemente de Lukács, para quem a reificação não seria integral em relação ao sujeito, Adorno e Horkheimer teriam “que explicar as experiências históricas que tão claramente apontam para o fato de a natureza subjetiva das massas ter sido arrastada sem resistências pelo turbilhão da racionalização social – acelerando mais que retardando esse processo” (HABERMAS, 1982, p. 492).<sup>7</sup> As análises sobre o fascismo e sobre a cultura de massas amparariam o diagnóstico feito pelos autores, mostrando como a sociedade capitalista se desenvolve ao mesmo tempo em que opera uma dissolução da individualidade. Habermas observa que enquanto para Lukács o processo de reificação se restringiria ao pensamento no nível do entendimento (*Verstandesdenken*), superável pela mediação entre forma e conteúdo, Adorno o reconhece no centro do próprio pensamento dialético. Para Habermas, então, coloca-se um problema em relação aos fundamentos de tal crítica, pois “como explicar a idéia de reconciliação, à luz da qual Adorno pode tornar visíveis os erros da dialética idealista, se a Dialética Negativa se apresenta como o único caminho possível de reconstrução, o qual não pode ser percorrido discursivamente?” (HABERMAS, 1982, p. 500).<sup>8</sup> Sem a possibilidade de fundamentar um conceito de razão objetiva, cujo declínio não foi casual, tampouco se alcança a reconciliação entre o espírito e a natureza que foi solapada pela queda das imagens metafísicas e religiosas. Para Habermas, Adorno e Horkheimer “submeteram a razão subjetiva a uma crítica implacável a partir de uma perspectiva, ironicamente assumida, de uma razão objetiva irrevogavelmente destruída” (1982, p. 505).<sup>9</sup> A “ironia”, contudo, revela-se como contradição nos fundamentos da própria crítica, que a realiza no contexto de um pensamento e de uma sociedade acusada de ser marcada pela falsidade, uma vez que é produto de um processo integral de reificação. Além disso, a dificuldade da crítica à razão

<sup>7</sup> “(...) weil sie an der Theorie der Verdinglichung festhalten, müssen sie die historischen Erfahrungen erklären, die so deutlich dafür sprechen, daß die subjektive Natur der Massen widerstandslos in den Sog der gesellschaftlichen Rationalisierung hineingerissen worden ist – und diesen Prozeß eher beschleunigt als gehemmt hat”.

<sup>8</sup> “Allein, wie soll sich die Idee der Versöhnung, in deren Licht Adorno die Verfehlung der idealistischen Dialektik doch nur sichtbar machen kann, explizieren lassen, wenn sich die Negative Dialektik als der einzige mögliche, eben diskursiv nicht begehbare Weg der Rekonstruktion anbietet?”.

<sup>9</sup> “Sie haben statt dessen die subjektive Vernunft, aus der ironisch verfremdeten Perspektive der unwiderruflich zerfallenen objektiven, einer unnachsichtigen Kritik unterzogen”.

instrumental de Adorno e Horkheimer coloca em questão a possibilidade do conhecimento e também da verdade. Como afirma Habermas,

a filosofia, por ter perdido o momento a ela possível, cuja realização Marx havia proclamado, continua sendo o único lugar para rememorar a promessa de uma situação social verdadeiramente humana e, nesse sentido, sob as ruínas da filosofia é enterrada também a verdade capaz de dar ao pensamento crítico sua força negadora e transcendente da reificação (HABERMAS, 1982, p. 505).<sup>10</sup>

Habermas procura mostrar como a crítica à razão instrumental encontra limites em sua própria formulação, gerados a partir da radicalização do conceito de reificação. Segundo a leitura habermasiana, Adorno e Horkheimer partiriam da consciência reificada, a qual seria já expressão de uma razão subjetiva e do pensamento identificante, e com ela ilustram um movimento histórico em que a forma mercadoria torna-se marco dentro da sociedade capitalista. Diferentemente de Lukács, para quem as estruturas da consciência derivam da forma mercadoria, Adorno e Horkheimer vêem nesta o desdobramento histórico e econômico de um processo que acompanha a história da civilização, conseqüência de um modo de pensar identificante. Assim, os autores encontrariam no desenvolvimento da própria racionalidade as raízes para as relações de troca típicas do capitalismo.

Com essa inversão, o problema recai sobre uma filosofia da consciência e em um modelo de explicação segundo o qual o sujeito necessita usar a razão como instrumento de autoconservação, ou seja, para o domínio da natureza. Ao assumirem tal posição, diz Habermas, Adorno e Horkheimer “ancoram o mecanismo produtor da consciência reificada nos fundamentos antropológicos da história da espécie, na forma de existência de uma espécie que tem que se reproduzir por meio do trabalho. (...) A razão instrumental é concebida nos termos da relação sujeito-objeto” (1982, p. 507).<sup>11</sup> O conceito de razão subjacente a essa

<sup>10</sup> “daß aber Philosophie, weil der Zeitpunkt ihrer einmal möglichen, von Marx proklamierten Verwirklichung versäumt worden ist, gleichwohl die einzige uns zugängliche Erinnerungsstätte für das Versprechen eines humanen gesellschaftlichen Zustandes bildet – insofern liegt unter den Trümmern der Philosophie auch die Wahrheit begraben, aus der Denken allein seine negierende, die Verdinglichung transzendierende Kraft zieht (...)”.

<sup>11</sup> “Auf diese Weise verankern Horkheimer und Adorno den Mechanismus, der die Verdinglichung des Bewußtseins erzeugt, in den anthropologischen Grundlagen der Gattungsgeschichte, in der Existenzform einer Gattung, die sich durch Arbeit reproduzieren

forma de existência é limitado ao seu caráter instrumental e opera nos termos de uma relação entre sujeito e objeto, na qual a dominação é exercida não só em relação à natureza externa objetivada, mas também sobre outros homens. É dessa maneira que a noção de “fetichismo da mercadoria” utilizada por Lukács é ampliada por Adorno e Horkheimer e remetida à pré-história da subjetividade. Por meio do esclarecimento, o indivíduo desencanta a natureza ao preço da repressão de sua natureza interna. De acordo com Habermas, “essa dialética da racionalização se explica a partir da estrutura de uma razão que é instrumentalizada para o fim, concebido como absoluto, da autoconservação” (1982, p. 509).<sup>12</sup> Torna-se, assim, o motor de uma auto-affirmação selvagem (Cf. HABERMAS, 1982, p. 508). Para Habermas, o problema da posição defendida pelos autores consiste em que a filosofia da história sobre a qual eles constroem a experiência fundante da subjetividade se revelaria catastrófica, impossibilitando, nos moldes em que a racionalidade instrumental é criticada, a reconciliação entre espírito e natureza. Se a existência de um conceito de verdade depende dessa reconciliação, então, Adorno e Horkheimer só poderiam sugerir-lo, uma vez que não há uma forma de racionalidade anterior ou diferente daquela que eles indicam estar presente na proto-história da subjetividade. Assim, diz Habermas,

como espaço reservado para essa razão originária, desviada da sua intenção de verdade, Horkheimer e Adorno indicam uma faculdade, a mimesis, sobre a qual eles podem falar, sob o feitiço da razão instrumental, apenas como um fragmento opaco da natureza. Eles caracterizam essa faculdade mimética, na qual uma natureza instrumentalizada eleva seu lamento mudo, como “impulso” (HABERMAS, 1982, p. 512).<sup>13</sup>

A crítica de Adorno e Horkheimer se depararia, portanto, com a impossibilidade de formular um conceito de verdade a partir do modo

---

muß. (...) Die instrumentelle Vernunft wird in Begriffen von Subjekt-Objektbeziehungen konzipiert”.

<sup>12</sup> “Diese Dialektik der Rationalisierung erklärt sich aus der Struktur einer Vernunft, die für den absoluten gesetzten Zweck der Selbsterhaltung instrumentalisiert wird”.

<sup>13</sup> “Zum Statthalter dieser ursprünglichen, von der Intention auf Wahrheit abgelenkten Vernunft erklären Horkheimer und Adorno ein Vermögen, Mimesis, über das sie aber, im Banne der instrumentellen Vernunft, nur reden können wie über ein undurchschautes Stück Natur. Sie bezeichnen das mimetische Vermögen, in dem eine instrumentalisierte Natur ihre wortlose Klage erhebt, als ‘Impuls’”.

como compreendem a razão. A saída encontrada pelos autores estaria na indicação de uma faculdade mimética – não-cognitiva - como forma de aproximação da verdade, o que consistiria, no entanto, em uma solução paradoxal. Para Habermas, a exigência de se elaborar uma teoria da mimesis é algo impossível no contexto da crítica feita por Adorno e Horkheimer, assim como a explicação de como se daria uma reconciliação universal, a qual teve que ser abandonada para evitar uma saída metafísica. Com isso, os autores teriam renunciado à pretensão de um conhecimento teórico. Em vez de uma elaboração discursiva, egeriam um impulso que alcançaria a verdade por meio de cifras. Desse modo, “a ‘Dialética do esclarecimento’ é algo irônico: ela mostra à autocrítica da razão o caminho para a verdade e, ao mesmo tempo, nega a possibilidade de que ‘nesse estado de completa alienação a idéia de verdade ainda seja acessível’” (HABERMAS, 1982, p. 513).<sup>14</sup>

Habermas questiona o estatuto que a teoria de Adorno e Horkheimer pode ter diante da crítica radical feita à razão. Por um lado, operam com conceitos e pretensões que fazem parte da tradição da “grande filosofia”, mas, por outro, consideram que os sistemas sustentados pela razão objetiva são ideológicos. A crítica da razão instrumental seria uma tentativa de rememorar o sacrifício da natureza e de seus impulsos miméticos dominados a partir de si mesma, ou seja, por meio de um pensamento capaz de realizar uma auto-reflexão. Contudo, adverte Habermas, de que forma seria possível

transformar discursivamente os impulsos miméticos em intelecções, em seu próprio elemento e não de forma meramente intuitiva, em muda rememoração, se o pensamento é sempre pensamento identificante, ligado a operações que não tem nenhum sentido definido fora dos limites da razão instrumental, sobretudo hoje, quando com a marcha triunfal da razão instrumental a reificação da consciência parece ter se tornado universal? (HABERMAS, 1982, p. 514).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> “Die ‘Dialektik der Aufklärung’ ist eine ironische Angelegenheit: sie weist der Selbstkritik der Vernunft den Weg zur Wahrheit und bestreitet zugleich die Möglichkeit, ‘daß auf dieser Stufe vollendeter Entfremdung die Idee der Wahrheit noch zugänglich ist’”.

<sup>15</sup> “(...) wie sollte es diskursiv, in seinem eigenen Element und nicht bloß intuitiv, in stummen ‘Eigedenken’, die mimetischen Impulse in Einsichten verwandeln, wenn doch Denken stets identifizierendes Denken ist, an Operationen gebunden, die außerhalb der Grenzen instrumenteller Vernunft keinen angebbaren Sinn haben, zumal heute, wo mit dem Siegeszug der instrumentellen Vernunft die Verdinglichung des Bewußtseins universal geworden zu sein schein?”.

Na leitura de Habermas, Adorno, especialmente, não quis sair da aporia. A *Dialética negativa* deveria ser entendida como um exercício através do qual o pensamento tenta escapar à reificação, enquanto a *Teoria estética* procura conferir objetividade à mimesis, sem que isso represente um passo adiante em relação ao que Adorno defendeu naquela outra obra. Apesar da impotência da crítica filosófica em acessar a verdade, Adorno teria mostrado de que forma esta poderia ser encontrada nas obras de arte. Para Habermas, porém, essa tentativa não se constitui em uma formulação teórico-discursiva e “na sombra de uma filosofia que sobreviveu a si mesma, o pensamento filosófico deliberadamente regride a gesto” (HABERMAS, 1982, p. 516).<sup>16</sup> Isso representaria o abandono do próprio projeto da Teoria Crítica anunciado na década de 1930 devido ao esgotamento do paradigma da filosofia da consciência, pois este impediria Adorno e Horkheimer de fornecer uma explicação que escapasse à perspectiva do sujeito e que desse voz à natureza objetivada e reprimida. A dominação da natureza se reflete nas relações interpessoais dentro da sociedade e não apenas entre sujeito e objeto. Contudo, mostra Habermas, os autores não conseguem “explicar o que a instrumentalização das relações sociais e intrapsíquicas significa a partir da *perspectiva dos contextos de vida violentados e deformados*” (HABERMAS, 1982, p. 522).<sup>17</sup> Na impossibilidade dessa explicação, Adorno e Horkheimer indicam uma faculdade mimética, mas que, ao não ser definida nos termos da relação entre sujeito e objeto, escaparia à esfera cognitiva e seria, portanto, oposta à razão. Como mostra Neves Silva, para Habermas

o erro fundamental de Adorno é entender a mimesis como algo contrário à razão (...). Daí, toda a análise que Adorno faz da mimesis passaria pela exigência impossível de (1) ter que abdicar da razão, que, por definição, não é capaz de apresentar a mimesis, e (2) pretender ser, ainda, uma teoria (2005, p. 339).

Habermas reconhece que Adorno atribui a ela um caráter cognitivo na *Teoria estética*, mas sustenta que esse potencial da mimesis só seria possível se o paradigma da filosofia da consciência fosse

<sup>16</sup> “Absichtlich regrediert das philosophische Denken, im Schatten einer Philosophie, die sich überlebt hat, zur Gebärde”.

<sup>17</sup> “Sie stellt deshalb auch keine explikativen Mittel bereit, um zu erklären, was denn die Instrumentalisierung gesellschaftlicher und intraphysischer Beziehungen *aus der Perspektive der vergewaltigten und deformierten Lebenszusammenhänge* bedeutet (...)”.

trocado por outro referente à esfera da linguagem. É assim que Habermas irá desenvolver a sua teoria da ação comunicativa como possibilidade de um acesso à verdade ao conhecimento a partir de uma perspectiva intersubjetiva. Como afirma Pinzani, “ao pessimismo de Adorno e Horkheimer, Habermas contrapõe a idéia, retomada de Lukács, de que há ainda forças capazes de oferecer resistência e até de inverter o processo de racionalização mencionada ou seus efeitos negativos” (2009, p. 77). Habermas apostará na razão como instrumento de emancipação, desenvolvendo seu potencial comunicativo por meio do qual aquele ideal seria resgatado. Continua, portanto, o projeto crítico em termos iluministas, pois, “o processo descrito por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, isto é, a transformação da razão emancipatória em uma razão instrumental e produtora da dominação, é interpretado por Habermas como um fato patológico” (PINZANI, 2009, p. 77), portanto, inacabado e ainda realizável, desde que concebido em termos de uma razão comunicativa orientada para o entendimento entre os sujeitos.

### **1.1.2 As aporias da crítica ao esclarecimento e as possibilidades de sua superação**

Em *O Discurso Filosófico da Modernidade* o caráter paradoxal da crítica à razão instrumental é enfatizado por Habermas. Este se refere à *Dialética do esclarecimento* como “o livro mais negro” de Adorno e Horkheimer, em que os autores “não querem abandonar o trabalho do conceito, tornando-o paradoxal” (HABERMAS, 2000, p. 153). Habermas acusa Adorno e Horkheimer de negligenciarem o conteúdo racional da modernidade, na medida em que não só apontam para a razão instrumental como subjacente ao processo de esclarecimento, mas, além disso, estendem tal concepção para a ciência, moral e arte. A razão é despida de seus conteúdos e torna-se idêntica ao poder, o qual se manifesta em cada uma dessas esferas como busca pela autoconservação. Adorno e Horkheimer operariam, assim, um nivelamento da imagem da modernidade. Segundo Habermas,

na modernidade cultural, a razão é despida definitivamente de sua pretensão de validade e assimilada ao puro poder. A capacidade crítica de tomar posição ante algo com um “sim” ou um “não”, de distinguir enunciados válidos e

inválidos é iludida, na medida em que poder e pretensões de validade entram em uma turva fusão. Quando se reduz a crítica da razão instrumental a esse núcleo, torna-se claro por que a Dialética do esclarecimento tem de nivelar de modo espantoso a imagem da modernidade (HABERMAS, 2000, p. 161).

Habermas também coloca em questão as razões que levaram Adorno e Horkheimer a insistir na radicalidade da crítica ao esclarecimento. Assim como em *Teoria da ação comunicativa*, o autor retoma a base weberiana da crítica à razão instrumental para mostrar como o esclarecimento se afirma como um processo de racionalização das imagens do mundo, as quais, em um primeiro momento são indistintas e só com o desencantamento da natureza adquirem objetividade própria. Nesse contexto, a crítica da ideologia é discutida por Habermas. O esclarecimento vai se tornando reflexivo ao questionar as pretensões de validade das teorias e sua conexão com as relações de poder. A crítica da ideologia revela, assim, a presença do entrelaçamento entre mito e esclarecimento no interior das próprias teorias; “*contesta a verdade de uma teoria suspeita, ao revelar sua falta de veracidade*” (HABERMAS, 2000, p. 166). Quando há a suspeita de que os contextos de sentido permanecem vinculados com os contextos factuais, coloca em questão a pretensão de verdade das teorias, mostrando que em vez de desmitologizada, ela pode justamente estar comprometida com os pressupostos que deveria ter superado. Assim, afirma Habermas,

o esclarecimento se torna reflexivo pela primeira vez; efetua-se, então, em seus próprios produtos: em teorias. Todavia, o drama do esclarecimento só atinge sua peripécia quando a *própria* crítica da ideologia é suspeita de não produzir (mais) verdades – e o esclarecimento se torna reflexivo pela segunda vez (HABERMAS, 2000, p. 166).

Dessa maneira, além de questionar as teorias como instâncias capazes de expressar verdades, pois são determinadas por relações de poder, a crítica se volta contra a própria razão, identificada como a origem de um processo de dominação sobre a natureza e também sobre os homens. Conseqüentemente, a crítica a ideologia também é colocada sob suspeita, pois se realiza a partir de uma razão concebida em termos

de dominação. Para Habermas, “a *Dialética do esclarecimento* dá esse passo: autonomiza a crítica em relação aos seus próprios fundamentos” (HABERMAS, 2000, p. 166). Principalmente na década de 1940, os autores teriam abandonado a crítica à ideologia para realizar a auto-reflexão do próprio esclarecimento e, com isso, voltaram-se contra a própria razão. A crítica torna-se total e, dessa maneira, alcança seu último momento auto-reflexivo, na medida em que ela é feita a partir da própria razão acusada de ser incapaz de crítica e verdade. No momento em que se anulam as diferenças entre validade e poder, em que a razão se transforma em mitologia, perde seu potencial crítico, o que segundo Habermas caracteriza

o *último* desvelamento de uma crítica da ideologia aplicada a si mesma. Esta descreve, contudo, a autodestruição da capacidade crítica de modo paradoxal, visto que no instante da descrição ainda tem que fazer uso da crítica que declarou estar morta. Ela denuncia o esclarecimento que se tornou totalitário com os meios do próprio esclarecimento. Adorno estava perfeitamente consciente dessa contradição performativa da crítica totalizada (HABERMAS, 2000, p. 170).

A *Dialética do esclarecimento*, a partir da crítica habermasiana, deveria ser entendida como uma radicalização da crítica ao esclarecimento, a qual, mesmo suspeitando da capacidade da razão em mostrar um caminho para a verdade, apropria-se dela para denunciar a vinculação entre validade e poder, seja na forma de teorias, da crítica ou da própria razão que paradoxalmente é ainda o instrumento para a denúncia de seu próprio desenvolvimento como razão instrumental. O fato da crítica ao esclarecimento ser feita por meio da mesma razão que é denunciada pelos autores, constitui, segundo Habermas, uma contradição performativa (Cf. HABERMAS, 2000, p. 170).

Habermas equipara, com ressalvas, a leitura de Adorno e Horkheimer daquela feita por Nietzsche. Em sua análise, este teria identificado as pretensões de validade com pretensões de poder, de modo a tornar impossível uma diferenciação entre o que é racional e irracional. Com sua genealogia da moral, o autor conseguiria extrair a base conceitual sobre a qual pode “denunciar a prevalência da fé na razão e do ideal ascético, da ciência e da moral como uma vitória meramente fatural das forças reativas e baixas, que decide, no entanto, o destino da modernidade. Como é sabido, essas forças devem surgir do



ressentimento dos mais fracos (...)” (HABERMAS, 2000, p. 180). Já Adorno e Horkheimer teriam o mesmo ponto de partida de Nietzsche e também uma mesma dificuldade, pois não querem renunciar ao diagnóstico feito, mas para isso precisam conservar algum critério racional para sustentar a crítica à própria razão. Nietzsche encontra uma saída na teoria do poder, mas os autores da *Dialética do esclarecimento* intensificam sua crítica e, conseqüentemente, insistem na contradição, sem querer superá-la (Cf. HABERMAS, 2000, p. 183). Assim, mostra Habermas, a crítica totalizadora feita pelos autores acaba por atropelar a si mesma, pois

quem persiste em um paradoxo, ali onde a filosofia se manteve ocupada com suas fundamentações últimas, não adota apenas uma posição incômoda; só pode manter sua posição se ao menos tornar plausível que não há nenhuma saída. A possibilidade de retirar-se de uma situação aporética tem de estar igualmente barrada, senão haveria um caminho, precisamente o de volta (HABERMAS, 2000, p. 183).

Para Habermas, há uma saída e ela consiste no desenvolvimento do conceito de razão comunicativa. Adorno e Horkheimer, contudo, fizeram a opção por levar a crítica ao seu extremo e a sustentar um ceticismo sem questionar seus pressupostos. Na *Teoria da ação comunicativa*, Habermas chega a indicar que a solução apontada por Adorno, a de uma linguagem mimética, já indicava a necessidade de se mudar o paradigma da filosofia da consciência para outro intersubjetivo, baseado em uma racionalidade comunicativa. Entretanto, a posição de Adorno teria ficado presa em suas próprias aporias. Habermas considera, inclusive, o desenvolvimento posterior da obra adorniana uma insistência na crítica e nas contradições dela decorrentes. Para ele,

a *Dialética negativa*, de Adorno, pode ser lida como a continuação da explicação de por que temos de girar em torno dessa contradição performativa, e devemos mesmo persistir nela, de por que somente o desdobramento insistente e incansável do paradoxo abre a perspectiva daquela “reminiscência da natureza no sujeito”, invocada quase de maneira mágica, “que encerra a

verdade ignorada de toda cultura” (DE, p. 55; trad., p. 50). Durante os vinte e cinco anos após a conclusão da *Dialética do esclarecimento*, Adorno permaneceu fiel ao impulso filosófico, sem se furtrar à estrutura paradoxal de um pensamento da crítica totalizada (HABERMAS, 2000, p. 170).

Habermas atribui a Adorno o desenvolvimento de uma filosofia atrelada à incapacidade de superar suas próprias aporias. Tal crítica tem suscitado um longo debate entre os comentadores da obra de Adorno e Horkheimer. Como mostra Neves Silva (2005, p. 323), alguns procuram desvincular a obra tardia de Adorno (*Dialética negativa e Teoria estética*) da *Dialética do esclarecimento*, outros tentam mostrar as inconsistências da crítica e da teoria de Habermas ou, ainda, se procura mostrar que a filosofia de Adorno, enquanto pensador clássico ocidental, possui um núcleo temporal que impulsiona a própria história da filosofia. O autor, retomando a crítica de Habermas, procura investigar se ela poderia ser remetida à teoria de Adorno como um todo ou se, dada sua insuficiência, teria sido incapaz de perceber aspectos que impediriam avaliar a obra adorniana sob a perspectiva de uma contradição performativa. Um dos conceitos centrais para o exame da crítica de Habermas seria o de constelação. De acordo com Neves Silva,

a “descoberta” da categoria de constelação nos permitira distinguir uma preocupação e *uma determinada compreensão da linguagem* que perpassa toda a obra adorniana. No que concerne ao nosso problema, tal descoberta significa, em segundo lugar, que as obras de Adorno, consideradas em cada momento, constituem um acurado campo de forças conceituais, uma constelação específica. Ora, se é assim, não será possível a Habermas criticar a obra de Adorno como um todo, a não ser que satisfaça um entre dois critérios: ou Habermas, reconhecendo a categoria de constelação, sustenta a acusação de contradição performativa *em relação a cada um dos momentos da obra*; ou sustenta tal acusação *a partir da rejeição da categoria de constelação* e da teoria da linguagem que lhe dá suporte (2005, p. 329).

Para o autor, a crítica de Habermas atinge a obra de Adorno não porque haveria propriamente uma contradição performativa em diferentes momentos dela, mas porque o pensamento desse último estaria fundado em uma estrutura aporética no que diz respeito à linguagem e na qual as categorias de constelação e mimesis se tornariam problemáticas. Apesar da negatividade presente nas críticas à razão instrumental, Neves Silva defende que a obra posterior de Adorno seria uma tentativa de resolver as aporias encontradas anteriormente. Para ele, Adorno “vê-se forçado a procurar um ‘antídoto’ em algum ponto imune ao feitiço opressor da razão. A partir daí, ele busca desenvolver, no fio da navalha, uma teoria que, através de conceitos, consiga chegar ao ponto intocado pela razão instrumental: a mimesis” (2005, p. 336). Assim, Adorno formularia uma teoria da linguagem da filosofia por meio da qual seria possível recusar o modelo da identidade conceitual e expressar o não-idêntico, tentativa esta capturada pela categoria de constelação. A linguagem filosófica, ao preservar a natureza viva por meio da mimesis, se colocaria contra a razão instrumental, permitindo uma reconciliação com a natureza. Habermas indicaria essa saída como o abandono do projeto crítico e a fuga para uma teologia negativa. Contudo, se considerada seriamente, a categoria de constelação poderia ser a chave para uma leitura que levasse aos fundamentos epistemológicos e lingüísticos da teoria de Adorno. Embora o conceito não seja explorado na análise feita por Neves Silva, o autor aponta um caminho de investigação que poderia proporcionar uma resposta à crítica de Habermas, já que este teria compreendido parcialmente as categorias filosóficas desenvolvidas por Adorno.

Outra abordagem importante como tentativa de fornecer uma resposta à crítica de Habermas é formulada por Duarte, que destaca o conceito de expressão (*Ausdruck*) como elemento central da filosofia de Adorno.<sup>18</sup> O autor procura mostrar de que modo a filosofia de Adorno poderia ser pensada para além dos limites da contradição apontada por Habermas. O que este chama de contradição performativa seria a própria dialética que Adorno reconhece ser necessária à filosofia. Essa idéia confere à linguagem, então, um sentido fundamental para os alcances da teoria, no qual o conceito de expressão ganha destaque. Tal noção teria

---

<sup>18</sup> As considerações feitas aqui se referem principalmente ao texto *Expressão como fundamentação* de 1997, mas podem ser encontradas em outros artigos do autor, como *Expressão como atitude filosófica*, *Expressão estética: conceito e desdobramentos* ou ainda *O conceito de expressão de Adorno e a relação entre música e filosofia*, todos reunidos no livro *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*.

um caráter objetivo que se revela mediação do sofrimento que os indivíduos experimentam. Segundo o autor,

a “objetividade” dessa mediação é de natureza assaz diferente da intersubjetividade postulada por Habermas como produto e pressuposto da “ação comunicativa”. Ela diz respeito ao fato de que o exercício responsável da filosofia (o único que realmente interessa faz do seu sujeito um lugar-tenente da humanidade na busca da superação de seu sofrimento (DUARTE, 1997, p. 176).

Assim, a expressão pode ser considerada um meio pelo qual o sofrimento ganha objetividade e também encontra a possibilidade de ser eliminado, algo que contribuiria como resistência na busca por uma sociedade emancipada. Duarte se apóia tanto na *Dialética negativa* quanto nas *Minima Moralia* de Adorno para sustentar seus argumentos. A filosofia, tal como é compreendida por Adorno, encontraria na forma e no rigor com que apresenta seus objetos um modo de conciliar racionalidade e mimesis para expressar os conteúdos a partir do ponto de vista da redenção. Daí a importância da retórica na filosofia, embora não no sentido tradicional, mas como forma pela qual o objeto é expresso dialeticamente. Para Duarte, “a alegação favorável à retórica deve ser entendida como um radical posicionamento contra a produção sistemática do que já é codificado através do uso da linguagem, expressa num termo bastante caro a Habermas, isto é, na ‘comunicação’” (DUARTE, 1997, p. 179). Assim, Habermas e Adorno se colocam em posições diametralmente opostas. O autor argumenta que a teoria desenvolvida por Adorno teria uma amplitude maior do que aquela da ação comunicativa, “isso porque a principal tarefa que a atualidade impõe à filosofia é a da radicalidade crítica, evidentemente sem recair num relativismo autofágico” (DUARTE, 1997, p. 180), além de ser a posição de Habermas, em determinados momentos, próxima a um “autodemissionismo positivista”. Duarte aponta para algumas inconsistências que se fariam presentes na posição habermasiana como, por exemplo, a facilidade com que o aspecto comunicativo seja banalizado e não corresponda, devido à falta de negatividade, à busca da redenção do sofrimento e da verdade filosófica. Conclui, então, que a posição de Adorno, ao incluir aspectos miméticos na racionalidade, possibilita a formulação de um saber alternativo sem dominação. Além disso, afirma o autor, “a expressão pode vir a ser o principal elemento

fundamentador na filosofia a partir da experiência do estado de irreconciliação do mundo presente e de sua formulação numa linguagem que supere a condição de mero médium para a comunicação (...)” (DUARTE, 1997, p. 183). A expressão do sofrimento proporcionaria sua experiência e também sua liberação na medida em que projeta sua superação, razão pela qual tal conceito deveria ser considerado uma chave para a leitura da obra adorniana.

De modo semelhante, poder-se-ia insistir na importância do conceito de mimesis na filosofia de Adorno, tal como propõe Gagnebin. A autora procura mostrar que a revalorização dessa noção possibilitaria a redenção do sofrimento humano, tal como Adorno explicita no último aforismo de *Minima Moralia*:

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

incondicionado, tanto mais inconsciente, e por isso mais fatal, é o modo pelo qual ele fica entregue ao mundo. Até mesmo sua própria impossibilidade tem que ser por ele compreendida, a bem da possibilidade. Mas, diante da exigência que a ele se coloca, a própria pergunta pela realidade ou irreabilidade da redenção é quase que indiferente (*MM*, p. 245).<sup>19</sup>

Poder enxergar essa dor reprimida já seria uma forma de resgatar algo que é impossível ao pensamento reduzido à razão instrumental, justamente, a auto-reflexão sobre seu caráter regressivo. Assim, Adorno teria insistido na permanência da filosofia como continuação da dialética hegeliana, a qual desembocaria na construção da *Dialética negativa* (Cf. GAGNEBIN, 1997, p. 118). Nesta obra, Adorno não teria encontrado uma saída para as aporias da *Dialética do esclarecimento*, mas uma superação delas por meio de um pensamento dialético que se recusa a permanecer no modelo do pensamento identificante. A autora argumenta que a noção de “esperança”, mais presente na *Dialética negativa* do que nas obras anteriores, revelaria o esforço da filosofia em tentar captar aquilo que não se limita ao conceito através do próprio conceito. Nesse sentido, ela afirma que

há, sem dúvida nenhuma, nesse movimento do pensamento através e além de si mesmo, um esforço notável de reabilitação da metafísica, da

---

<sup>19</sup> “Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten. Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint: alles andere erschöpft sich in der Nachkonstruktion und bleibt ein Stück Technik. Perspektiven müßten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird. Ohne Willkür und Gewalt, ganz aus der Föhlung mit den Gegenständen heraus solche Perspektiven zu gewinnen, darauf allein kommt es dem Denken an. Es ist das Allereinfachste, weil der Zustand unabweisbar nach solcher Erkenntnis ruft, ja weil die vollendete Negativität, einmal ganz ins Auge gefaßt, zur Spiegelschrift ihres Gegenteils zusammenschießt. Aber es ist auch das ganz Unmögliche, weil es einen Standort voraussetzt, der dem Bannkreis des Daseins, wäre es auch nur um ein Winziges, entrückt ist, während doch jede mögliche Erkenntnis nicht bloß dem was ist erst abgetrotzt werden muß, um verbindlich zu geraten, sondern eben darum selber auch mit der gleichen Entstelltheit und Bedürftigkeit geschlagen ist, der sie zu entrinnen vorhat. Je leidenschaftlicher der Gedanke gegen sein Bedingtheitsein sich abdicet um des Unbedingten willen, um so bewußtloser, und damit verhängnisvoller, fällt er der Welt zu. Selbst seine eigene Unmöglichkeit muß er noch begreifen um der Möglichkeit willen. Gegenüber der Forderung, die damit an ihn ergeht, ist aber die Frage nach der Wirklichkeit oder Unwirklichkeit der Erlösung selber fast gleichgültig” (*MM*, p. 283).

filosofia, contra a sua redução à racionalidade identificadora do positivismo ou do senso dito comum. Partindo assim de uma crítica da razão do esclarecimento, (...) Adorno chega a uma salvação do conceito de razão, entendido agora como o logos pleno, capaz de dizer também os seus limites e, ao fazê-lo, de indicar a sua auto-superação. (...) É a sua figura de esperança, certamente, e é, também, podemos nos arriscar a dizer, a sua mais alta figura de autonegação e, nesse sentido, a última despedida da razão ocidental à bela idéia de totalidade dialética. Talvez Adorno seja o último filósofo que ainda tentou pensar juntas totalidade e razão – só que, para salvar um conceito de razão verdadeira, viu-se obrigado a abrir mão do conceito de totalidade verdadeira (1997, p. 121).

Como se pode observar na afirmação acima, Gagnebin defende que há uma superação do conceito de razão, uma vez que nele está contida a possibilidade de ir além de seus próprios limites conceituais, ainda que essa salvação tenha ocasionado a renúncia ao conceito de totalidade, algo que fica claro no modo como Adorno insiste na figura do particular como meio para se considerar o todo.

Há ainda outra indicação de resposta ao problema levantado por Habermas e se refere à posição de Zamora (2004) defendida em seu texto *Dialética do esclarecimento e modernidade catastrófica*. De acordo com o autor, as aporias da obra de Adorno e Horkheimer deveriam ser entendidas como *topoi* a partir dos quais seria ainda possível realizar a crítica à realidade irreconciliada. Zamora aceita em parte a crítica de Habermas, mas considera que a obra de Adorno e Horkheimer poderia ser melhor compreendida a partir de três diferentes chaves de leitura. A primeira se refere à interpretação feita por Horkheimer do processo histórico. Segundo Zamora, Habermas não considerou que Horkheimer se confronta com uma “filosofia da história idealista, com o historicismo e com o conceito de totalidade de Lukács, o que lhe teria permitido oferecer outras chaves de interpretação da *Dialética do esclarecimento*” (2004, p. 133). Além disso, Zamora retoma as noções de “constelação”, “interpretação” e “história natural” formuladas por Adorno sob a influência de Benjamin, para mostrar que também a partir desses conceitos seria possível ler a *Dialética do esclarecimento* sem considerar tal obra encerrada em suas aporias.

Embora haja várias indicações de conceitos que responderiam à crítica de Habermas,<sup>20</sup> mesmo sem a preocupação de mostrar possíveis inconsistências na teoria da ação comunicativa, o problema de haver nas obras de Adorno e Horkheimer a formulação de um conceito de racionalidade que supere aquele instrumental permanece aberto. Ainda que alguns autores se refiram a uma racionalidade estética, ela enfrentaria dificuldades na medida em que a possibilidade de ser um modelo para a emancipação da sociedade estaria bloqueada. De qualquer modo, é preciso, primeiramente, investigar em que termos a crítica à racionalidade instrumental é feita por Adorno e Horkheimer para precisar se ela se torna total ou se, ao contrário, se dirige apenas a uma dimensão, tornando possível a retomada de um conceito objetivo de razão. Tal será o objetivo principal das próximas seções, as quais procuram, a partir do projeto crítico defendido por Horkheimer na década de 1930, examinar as críticas que em diferentes momentos foram dirigidas ao conceito de razão a fim verificar se elas impedem a formulação de um conceito alternativo de racionalidade capaz de superar a dominação. Nesse sentido, busca-se mostrar que a *Dialética do esclarecimento* deve ser lida como um momento de uma teoria em elaboração, a qual encontrará na *Teoria estética*, sua formulação mais completa.

## **1.2 Teoria tradicional e teoria crítica: o projeto dialético da crítica da sociedade**

Tratar do conceito de racionalidade exige não somente um olhar para o objeto, como também uma reflexão sobre o modo em que ele deve ser apreendido. Tal preocupação esteve sempre presente nas pesquisas dos teóricos da Escola de Frankfurt, tanto no cuidado com a forma em que os textos deveriam ser apresentados, quanto na própria reflexão sobre a atividade filosófica e o tratamento de suas questões. A razão não se constitui apenas como objeto de investigação da teoria de Horkheimer e Adorno, mas é, também, o meio que possibilita a própria

---

<sup>20</sup> Aqui foram apresentadas algumas possibilidades, mas há outros trabalhos que também se mostram interessantes como tentativas de responder as críticas de Habermas, como, por exemplo, as formulações de Jürgen Ritsert, que procura desfazer a idéia de que a obra de Adorno e Horkheimer estaria envolvida em um paradoxo e expor como ela deveria ser entendida nos termos do desenvolvimento de um projeto baseado em uma dialética em sentido estrito. (Cf. RITSERT, 2009; RITSERT, KNOLL, 2006; RITSERT, 2005).



reflexão e crítica. Daí a imanência presente na relação entre sujeito e objeto e a dificuldade em se pensar no seu desenvolvimento histórico.

É tendo em vista essa problemática que se faz necessário para Horkheimer e Adorno pensar em um modelo que aborde a questão da racionalidade reflexivamente, evitando que a filosofia mantenha uma atitude meramente afirmadora de seu objeto. O texto de Horkheimer, de 1937, intitulado *Teoria tradicional e teoria crítica*, apresenta a tentativa de esboçar uma maneira alternativa de se lidar com o objeto da investigação filosófica de modo que o elemento de crítica esteja presente, mesmo que a racionalidade implícita no modelo científico se contraponha a tal possibilidade. A reflexão filosófica é, portanto, realizada duplamente, tanto no sentido de se deter naquele que é seu objeto quanto em, ao nele se reconhecer, perceber-se como o sujeito que sobre ele opera e, por isso, que também o determina.

O texto de Horkheimer, segundo Benhabib (1986, p. 149), marca uma segunda etapa na orientação do Instituto de Pesquisa Social em Frankfurt. Se a primeira fase, compreendida entre 1932 a 1937, foi caracterizada pela tentativa de se estabelecer o “materialismo interdisciplinar”, *Teoria tradicional e teoria crítica* estabelece a mudança de um paradigma da “teoria crítica” (1937-1940) para a fase da “crítica à razão instrumental”, que irá se desenvolver entre os anos de 1940 a 1945. A mudança da segunda fase para a terceira, de acordo com a autora, “ocorre quando essa clivagem crescente entre teoria e prática, entre os sujeitos e os potenciais destinatários da teoria, leva a um questionamento fundamental da própria crítica da economia política” (BENHABIB, 1986, p. 158).

A crítica da economia política feita por Marx revela-se insuficiente para a análise da sociedade naquele momento. Assim, embora alguns de seus conceitos sejam conservados, como, por exemplo, o de fetichismo, alienação, entre outros, a Teoria Crítica se depara com a necessidade de buscar explicações para mecanismos que se desenvolvem na sociedade capitalista e que já não podem ser reduzidas a uma análise da economia política, uma vez que

em primeiro lugar, com o desaparecimento do mercado autônomo sobre o controle direto do estado, a distribuição social do bem-estar, o poder e a autoridade se tornam “politizados”. A distribuição não é mais uma consequência das leis do mercado, mas de diretivas políticas. A fim de analisar a estrutura do estado capitalista, é

necessária não uma economia política, mas uma sociologia política. Em segundo lugar, com a “politização” do mercado uma vez autônomo, os ideais normativos e os fundamentos ideológicos do capitalismo liberal também se transformam. As formas de legitimação no estado capitalista precisam ser analisadas de uma nova maneira: com o declínio do mercado autônomo, a “regra da lei” também declina; o liberalismo é transformado em autoritarismo político e, eventualmente, em totalitarismo (BENHABIB, 1986, p. 160).

É nesse sentido que a teoria esboçada por Lukács em *História e consciência de classe*, texto datado de 1923, será de fundamental importância para os frankfurtianos. Baseado na crítica de Marx à forma mercadoria e ao processo de alienação ela ocasionado,<sup>21</sup> Lukács mostra que o modo de produção capitalista engendra a alienação do sujeito em relação tanto ao processo quanto ao produto de seu trabalho. Desse modo, diz Lukács, o indivíduo “é incorporado como parte mecanizada num sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e a cujas leis ele deve se submeter” (2003, p. 203). Em decorrência dessa atividade, o processo do trabalho, assim como as leis que operam na sociedade são estranhas ao sujeito, o qual é incapaz de se perceber como parte integrante do mecanismo de produção de capital. Para Lukács,

a reificação é, portanto, a realidade imediata e necessária para todo homem que vive no capitalismo, e só pode ser superada por *um esforço constante e sempre renovado para romper na prática a estrutura reificada da existência, mediante uma referência concreta às contradições que se manifestam concretamente no desenvolvimento global, e com a conscientização do sentido imanente dessas contradições para a totalidade do desenvolvimento* (2003, p. 391).<sup>22</sup>

<sup>21</sup> A forma-mercadoria modela a relação entre o homem e a natureza, assim como entre os homens, ocultando o caráter social existente na materialização de trabalho do sistema capitalista. A própria mercadoria não é percebida pelos indivíduos que a produziram como resultado das suas atividades, mas, ao contrário, como uma coisa acabada e portadora de um valor, sem conexão com o tempo de trabalho socialmente necessário para a produção que, na verdade, é o elemento que confere o valor dela. (Cf. MARX, 1971).

<sup>22</sup> Segundo Jay, a idéia de reificação em Lukács não corresponde, nos mesmos termos, à concepção adotada por Horkheimer e Adorno, pois, para estes, o “pecado original” do trabalho

Lukács reconheceu um potencial no proletariado em quebrar esse mecanismo de reificação da sociedade capitalista pela consciência de seu papel na história. Horkheimer, por outro lado, considera a importância da crítica à teoria tradicional como via para uma mudança no modo de organização econômica e social. Assim, propõe um conceito de teoria crítica em contraposição à teoria tradicional, sendo essa distinção fundamental para se compreender a denúncia feita anos depois ao predomínio da racionalidade instrumental. Ainda que comentadores como Benhabib e Dubiel (Cf. DUBIEL, 1978) defendam a quebra na orientação do programa na passagem do ano de 1937 para 1940, defende-se, aqui, que ela não altera substancialmente o modo como a crítica é feita. Ao contrário, a própria distinção entre teoria tradicional e teoria crítica poderia ser vista como a divisão entre os diferentes modos de se pensar, um que reproduz a dominação e outro que tenta se relacionar com a sociedade de modo reflexivo, apontando para os limites da própria racionalidade instrumental.<sup>23</sup>

Horkheimer, primeiramente, descreve o modo de operação da teoria tradicional a fim de levantar questões sobre as implicações que ela tem no sentido de sua relação com a realidade para, em seguida, contrapor um modelo alternativo de teoria que seja essencialmente crítico. O texto apresentado na forma de um ensaio possui um tom de manifesto e começa do seguinte modo:

a questão – o que é a teoria – parece não oferecer maiores dificuldades dentro do quadro atual da ciência. No sentido usual da pesquisa, teoria equivale a uma sinopse de proposições de um campo especializado, ligadas de tal modo entre si que se poderiam deduzir de algumas dessas teorias todas as demais. Quanto menor for o número dos princípios mais elevados, em relação às conclusões, tanto mais perfeita será a teoria (*ITTC*, p. 125).<sup>24</sup>

---

alienado residiria na divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual. (Cf. JAY, 1988, p. 63).

<sup>23</sup> De acordo com Stirk, “na década de 1930 [Horkheimer] diferenciou a teoria tradicional da crítica como duas formas de raciocínio apropriadas, respectivamente, à dominação da natureza e à compreensão da sociedade. E, novamente, na década de 1940, ele apresentaria o que ele chamou, por um lado, de razão subjetiva ou instrumental e, por outro, de razão objetiva” (STIRK, 1992, p. 158).

<sup>24</sup> “Die Frage, was Theorie sei, scheint nach dem heutigen Stand der Wissenschaft keine großen Schwierigkeiten zu bieten. Theorie gilt in der gebräuchlichen Forschung als ein Inbegriff von Sätzen über ein Sachgebiet, die so miteinander verbunden sind, daß aus einigen

Horkheimer utiliza um conceito de teoria essencialmente moderno que se baseia, sobretudo, em um modo classificatório de operar: a partir de proposições gerais, outras podem ser deduzidas e validadas pela comparação com o estado de coisas que pretende descrever. Nesse sentido, a teoria se constitui em uma dinâmica de operações lógicas formais capazes de apreender a natureza e classificá-la segundo seus padrões, excluindo ao máximo a subjetividade daquele que realiza tais operações. São fundamentais a ela as regras de dedução, o domínio de um sistema simbólico, bem como de um método de comparação com a realidade capaz de validar as proposições afirmadas. Tal modelo, segundo Horkheimer, não está presente apenas nas ciências naturais, mas também nas ciências sociais. Segundo o autor,

as ciências do homem e da sociedade têm procurado seguir o modelo (*Vorbild*) das bem sucedidas ciências naturais. A diferença entre as escolas da ciência social, que se dedicam mais à pesquisa de fatos, e outras que visam mais os princípios, não tem nada a ver com o conceito de teoria enquanto tal (*TTTC*, p. 127).<sup>25</sup>

Ainda que operem com diferentes objetos, elas compartilham uma mesma estrutura de pensamento que não se limita a uma operação de dedução, mas se desenvolve, nos mesmos modos de formalização, por meio do método indutivo e até fenomenológico. Tal conceito de teoria, seja no seu caráter científico voltado para a natureza ou para a explicação da realidade social e econômica cairia em um movimento de circularidade, pois tanto os fatos são a base do saber que emerge da ciência, quanto este próprio saber se dirige, depois, aos fatos. Segundo Chiarello (2001, p. 42), a idéia originariamente formulada por Lukács exerce influência no pensamento de Horkheimer no que diz respeito ao modo em que concebe a ciência, pois “no conceito de ‘fato’ do pensamento burguês, e também nas leis que ordenam os fatos, manifesta-se a tendência fixista e estática do pensamento reificado”. Paradoxalmente, essa dinâmica envolvida na prática científica nos

---

von ihnen die übrigen abgeleitet werden können. Je geringer die Zahl der höchsten Prinzipien im Verhältnis zu den Konsequenzen, desto vollkommener ist die Theorie” (*TkT*, p. 205).

<sup>25</sup> “Die Wissenschaft von Mensch und Gesellschaft sind bestrebt, dem Vorbild der erfolgreichen Naturwissenschaften nachzufolgen. Der Unterschied zwischen den Schulen der Gesellschaftswissenschaft, die mehr auf Tatsachenforschung und denen, die mehr auf Prinzipien eingestellt sind, hat unmittelbar mit der Begriff der Theorie als solcher nichts zu tun”. (*TkT*, p. 207).

moldes tradicionais é inseparável do progresso técnico característico da época burguesa. Para Horkheimer,

não há dúvidas de que tal elaboração representa um momento de revolução e desenvolvimento constantes da base material desta sociedade. Na medida em que o conceito da teoria é independentizado, como que saindo da essência interna da gnose (*Erkenntnis*), ou possuindo uma fundamentação a-histórica, ele se transforma em uma categoria coisificada (*verdinglichte*) e, por isso, ideológica (*TTTC*, p. 129).<sup>26</sup>

A crítica de Horkheimer se dirige, principalmente, à formalização do procedimento científico e de sua ligação com o tratamento de seus objetos, pois a redução do método a operações lógicas esconde que a própria atividade científica está ligada a fenômenos sociais e econômicos. É essa compreensão da ciência a partir de uma perspectiva de independência da realidade que torna o conceito de teoria a ela subjacente ideológico. As revoluções que ocorrem no campo da ciência, nesse sentido, não podem ser vistas como consequência de um desenvolvimento da lógica inerente à atividade, antes, dependem de um contexto social que influencia a prática científica. A ascensão da teoria copernicana, para Horkheimer, não é resultado ou uma exigência interna do sistema, mas se situa, sobretudo, em uma experiência histórica determinada. Segundo ele, “o modo pelo qual o sistema de Copérnico, que era pouco mencionado durante o século XVI, tornou-se um poder revolucionário, constitui uma parte do processo social, no qual o pensamento mecânico passa a ser dominante” (*TTTC*, p. 130).<sup>27</sup> Assim se origina a crítica ao positivismo e ao pragmatismo, os quais consideram a ciência “supra-social”, as decisões e práticas científicas uma questão relacionada apenas ao sujeito da investigação, que se distancia da própria realidade em que está inserido, assim como o faz

---

<sup>26</sup> “Es besteht kein Zweifel, daß solche Arbeit ein Moment der fortwährenden Umwälzung und Entwicklung der materiellen Grundlagen dieser Gesellschaft darstellt. Soweit der Begriff der Theorie jedoch verselbständig wird, als ob er etwa aus dem inneren Wesen der Erkenntnis oder sonstwie unhistorisch zu begründen sei, verwandelt er sich in eine verdinglichte, ideologische Kategorie” (*TkT*, p. 211).

<sup>27</sup> “Wie das im sechzehnten Jahrhundert kaum erwähnte kopernikanische System dazu kam, zu einer revolutionären Macht zu werden, bildet einen Teil des geschichtlichen Prozesses, in dem das mechanistische Denken zur Herrschaft gelangt” (*TkT*, p. 212).

também em relação ao seu objeto.<sup>28</sup> Para o conceito tradicional de teoria, o cientista social e o sujeito social são elementos diferentes na pesquisa, separados pela necessidade que a própria estrutura da teoria impõe, qual seja, de objetividade, classificação, relação entre as proposições gerais e os fatos observados. Essa espécie de alienação presente na concepção tradicional de teoria está relacionada, segundo Horkheimer, à divisão do trabalho na sociedade, cuja separação das diferentes áreas cria a ilusão de uma independência entre elas, impedindo que sejam compreendidas em suas relações recíprocas. De acordo com Horkheimer,

a representação tradicional de teoria é abstraída do funcionamento da ciência, tal como este ocorre a um nível dado da divisão de trabalho. Ela corresponde à atividade científica tal como é executada ao lado de todas as demais atividades sociais, sem que a conexão entre as atividades individuais se torne imediatamente transparente. Nesta representação surge, portanto, não a função real da ciência nem o que a teoria significa para a existência humana, mas apenas o que significa na esfera isolada em que é feita sob as condições históricas (*TTTC*, p. 131).<sup>29</sup>

Na divisão do trabalho, a interdependência das relações é oculta, inclusive no que diz respeito à ciência com suas especializações e divisões, as quais conferem a ela um aspecto isolado, cuja origem se localizaria em uma lógica peculiar com que opera e descreve a realidade. Contudo, diz Horkheimer, há na própria atividade do cientista algo que permite a superação dessa unilateralidade contida em sua

<sup>28</sup> Aqui é importante destacar que com o conceito de “teoria tradicional” Horkheimer engloba diferentes correntes e teorias filosóficas. Como afirma Chambers (2004, p. 220), “para Horkheimer a teoria tradicional engloba várias escolas de pensamento diferentes, desde o idealismo e a fenomenologia ao positivismo e pragmatismo. De acordo com Horkheimer, todas essas abordagens teóricas cometem o erro fatal ao separar o assunto em discussão do processo de formação do conhecimento. (...) Ainda que o idealismo e a fenomenologia tenham sido atacados, o alvo real de Horkheimer era a ciência social positivista (...)”.

<sup>29</sup> “Die traditionelle Vorstellung der Theorie ist aus dem wissenschaftlichen Betrieb abstrahiert, wie er sich innerhalb der Arbeitsteilung auf einer gegebenen Stufen vollzieht. Sie entspricht der Tätigkeit des Gelehrten, wie sie neben allen übrigen Tätigkeiten in der Gesellschaft verrichtet wird, ohne daß der Zusammenhang zwischen den einzelnen Tätigkeiten unmittelbar durchsichtig wird. In dieser Vorstellung erscheint daher nicht die reale gesellschaftliche Funktion der Wissenschaft, nicht was Theorie in der menschlichen Existenz, sondern nur, was sie in der abgelösten Sphäre bedeutet, worin sie unter den historischen Bedingungen erzeugt wird” (*TKT*, p. 214).

prática e que repousa na relação entre os fatos e os conceitos ou, de forma correspondente, na relação entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Para Horkheimer, tal ligação se desenvolve a partir de duas perspectivas: a do indivíduo e a da sociedade. Por um lado, o mundo pode ser aceito pelo indivíduo como facticidade, por outro lado, a realidade é concebida como produto de uma práxis social.<sup>30</sup> Assim, o indivíduo aceita-a passivamente, mas sua percepção traz as marcas da socialização. Segundo Horkheimer,

os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo. Nem um nem outro são meramente naturais, mas enformados pela atividade humana, sendo que o indivíduo se autopercebe, no momento da percepção, como perceptivo e passivo (*TTTC*, p. 133).<sup>31</sup>

Desse modo, ao perceber a realidade, o indivíduo já está pré-formado social e historicamente. Para ele, o sujeito ativo é a sociedade, pois sua relação com ela constitui-se na forma de uma dependência. Entretanto, as noções de passividade e atividade são relativas às perspectivas do indivíduo e da sociedade, pois também o inverso é válido, ou seja, na economia burguesa, a atividade pertence ao indivíduo, enquanto a sociedade passa a ser um agente passivo, uma vez que sua ação é cega e concreta e a do indivíduo abstrata e consciente. Assim, sustenta Horkheimer, “esta diferença na existência do homem e da sociedade é uma expressão da cisão que no passado e no presente tem sido própria às formas sociais da vida social” (*TTTC*, p. 133).<sup>32</sup>

A questão da percepção humana em relação à realidade que ela apreende é importante para Horkheimer na medida em que tal relação se

---

<sup>30</sup> Segundo Benhabib (1986, p. 156), “por ‘práxis social’ Horkheimer entende, em primeiro lugar, o processo de trabalho (*labor*) por meio do qual a espécie reproduz sua existência transformando a natureza externa. Em segundo lugar, ele define ‘práxis social’ como a ‘atividade humana crítica’ correspondente à atitude reflexiva-moral do intelectual que vê a sociedade como um ‘objeto possível de decisão e determinação de fins racionais’”.

<sup>31</sup> “Die Tatsachen, welche die Sinne uns zuführen, sind in doppelter Weise gesellschaftlich präformiert: durch den geschichtlichen Charakter des wahrgenommenen Gegenstands und den geschichtlichen Charakter des wahrnehmenden Organs. Beide sind nicht nur natürlich, sondern durch menschliche Aktivität geformt; das Individuum jedoch erfährt sich selbst bei der Wahrnehmung als aufnehmend und passiv” (*TKT*, p. 217).

<sup>32</sup> “Dieser Unterschied in der Existenz Von Mensch und Gesellschaft ist ein Ausdruck der Zerspaltenheit, die den geschichtlichen Formen des gesellschaftlichen Lebens bisher Eigen war” (*TKT*, p. 217).

apresenta na atividade científica assim como nas teorias filosóficas. Do mesmo modo que os órgãos sensoriais dos homens se ajustam ao longo do tempo para perceber o mundo e serem capazes de compreendê-lo, também os experimentos científicos buscam analisar o objeto de pesquisa objetivamente. Nesse sentido, afirma Horkheimer, “poder-se-ia inverter a frase: as ferramentas são prolongamentos dos órgãos humanos, na frase: os órgãos são também prolongamentos das ferramentas” (*TTTC*, p. 134).<sup>33</sup> O movimento é duplo: o aparato sensorial determina o objeto, mas também sofre a influência da vida social. Por isso, a pretensa naturalidade com que o cientista, por meio de seus instrumentos técnicos, investiga um fenômeno é apenas ilusória. Não apenas a prática se revela, assim, entrelaçada com um contexto social, como também o próprio fato a ser observado não é algo estático, natural, mas resultado de forças sociais e da ação humana, o que não pode ser ignorado por uma teoria que busca compreender a realidade. Nesse sentido, Horkheimer afirma que

o indivíduo registra a realidade efetiva sensível como mera seqüência de fatos nas ordens conceituais. Sem dúvida, estas também se desenvolveram em conexão recíproca com o processo vital da sociedade. Quando ocorre por isso a classificação nos sistemas do entendimento, o julgamento dos objetos, o que se dá em geral com grande evidência e em apreciável concordância entre os membros da sociedade dada, essa harmonia entre a percepção e o pensamento tradicional, como também entre as mônadas, isto é, entre os sujeitos cognoscentes individuais, não é um fato metafísico acidental. O poder do bom senso, do *commom sense*, para o qual não existe segredos, mais que isto, a validade geral das intuições em campos que não estão diretamente relacionados com as lutas sociais, como é o caso das ciências naturais, é condicionado pelo fato de que o mundo-objeto (*Gegenstandswelt*) a ser julgado advém em grande medida de uma atividade determinada pelos mesmos pensamentos, graças à qual o poder é

---

<sup>33</sup> “ließe sich der Satz, die Werkzeuge seien Verlängerungen der menschlichen Organe, so umdrehen, daß die Organe auch Verlängerungen der Instrument sind” (*TkT*, p. 218).



reconhecido e compreendido no indivíduo (*TTTC*, p. 134).<sup>34</sup>

Daí a crítica de Horkheimer a Kant, já que este estabelece uma harmonia entre um entendimento ativo e uma sensibilidade passiva no que diz respeito à apreensão dos objetos. Assim, o sujeito transcendental seria capaz, por uma espontaneidade própria, obscura até para Kant, de subsumir os objetos do mundo por meio das categorias do entendimento. Para Horkheimer, Kant foi incapaz de considerar o mundo como produto do trabalho, atribuindo ao sujeito uma força espiritual que realiza a síntese responsável pela produção do conhecimento. De acordo com Benhabib (1986, p. 157), “Horkheimer transforma o conceito kantiano da constituição dos nossos objetos da experiência por meio de uma atividade epistêmica em uma doutrina marxista da constituição histórica de nosso mundo social partilhado por meio da atividade do trabalho”. No lugar da atividade social, então, está o sujeito transcendental, uma subjetividade que estabelece a relação de unidade entre o entendimento e os objetos do mundo. De acordo com Horkheimer,

o duplo caráter destes conceitos kantianos, que mostram por um lado a máxima unidade e orientação, e, por outro lado, algo de obscuro, de inconsciente, de intransparente, define exatamente a forma contraditória da atividade humana nos últimos tempos. A ação conjunta dos homens na sociedade é o modo de existência de sua razão; assim utilizam suas forças e confirmam sua essência. Ao mesmo tempo este processo, com seus resultados, é estranho a eles próprios; parece-

---

<sup>34</sup> “Das Individuum nimmt jedoch die sinnliche Wirklichkeit als bloße Folge von Tatsachen in die begrifflichen Ordnungen auf. Auch diese haben sich, freilich in wechselndem Zusammenhang, mit dem Lebensprozeß der Gesellschaft entwickelt. Wenn daher das Einordnen in die Systeme des Verstandes, die Beurteilung der Gegenstände, in der Regel mit großer Selbstverständlichkeit und bemerkenswerter Übereinstimmung unter den Mitgliedern der gegebenen Gesellschaft vor sich geht, so ist diese Harmonie sowohl zwischen Wahrnehmung und traditionellem Denken wie zwischen den Monaden, das heißt den individuellen Erkenntnissubjekten, kein metaphysischer Zufall. Die Macht des gesunden Menschverstandes, des *common sense*, für den es keine Geheimnisse gibt, ferner die allgemeine Geltung von Ansichten auf den Gebieten, die nicht unmittelbar mit den gesellschaftlichen Kämpfen zusammenhängen, wie etwa den Naturwissenschaften, ist dadurch bedingt, daß sie zu beurteilende Gegenstandswelt in hohem Maß aus einer Tätigkeit hervorgeht, die von denselben Gedanken bestimmt ist, mittels deren sie im Individuum wiedererkannt und begriffen wird” (*TkT*, p. 219).

lhes, com todo o seu desperdício de força de trabalho e vida humana, com seus estados de guerra e toda a miséria absurda, força imutável da natureza, um destino sobre-humano. Esta contradição é mantida na filosofia teórica de Kant, na sua análise da gnose (*TTTC*, p. 135).<sup>35</sup>

Essa crítica será retomada nos mesmos termos por Horkheimer e Adorno na *Dialética do esclarecimento*. Os autores criticam o “duplo caráter” dos conceitos kantianos na medida em que a razão do sujeito transcendental é capaz de postular uma idéia reguladora para a liberdade dos homens e, por outro lado, ela é vista como um órgão de organização da realidade que serve à autoconservação do indivíduo. Em *Teoria tradicional e teoria crítica*, a ênfase de Horkheimer está voltada para o modo como o conhecimento é possível no sistema de Kant, pois o sujeito transcendental opera uma síntese entre as categorias existentes a priori e o material da experiência.<sup>36</sup> Essa síntese, no entanto, é obscura para o sujeito empírico. Daí se segue a duplicidade dos conceitos que Kant utiliza, pois, ao mesmo tempo em que estabelece um esquema transcendental a partir do qual o conhecimento é possível, esse processo é algo alheio ao indivíduo inserido na realidade, incapaz de perceber como ela se orienta para fins objetivos não determinados pelo próprio sujeito. É em relação a esse aspecto que, para Horkheimer, Hegel teria visto o espírito absoluto no lugar do sujeito transcendental, fazendo da realidade um momento idêntico à racionalidade astuciosa que a determina. Contudo, tal identificação surge como afirmação da realidade contra todas as contradições nela existentes, reconciliando o conceito com o seu objeto, ignorando, portanto, que tal assimilação é impossível. De acordo com Horkheimer, “a classificação de fatos em sistemas conceituais já prontos e a revisão destes através de simplificação ou

<sup>35</sup> “Der Doppelcharakter dieser Kantischen Begriffe, die einerseits die höchste Einheit und Zielrichtung, andererseits etwas Dunkles, Bewußtloses, Undurchsichtiges bezeichnen, trifft genau die widerspruchsvolle Form der menschlichen Aktivität in der neueren Zeit. Das Zusammenwirken der Menschen in der Gesellschaft ist die Existenzweise ihrer Vernunft, so wenden sie ihre Kräfte an und bestätigen ihr Wesen. Zugleich jedoch ist dieser Prozeß mitsamt seinen Resultaten ihnen selbst entfremdet, erscheint ihnen mit all seiner Verschwendung von Arbeitskraft und Menschenleben, mit seinen Kriegszuständen und dem ganzen sinnlosen Elend als unabänderliche Naturgewalt, als übermenschliches Schicksal. In Kants theoretischer Philosophie, in seiner Analyse der Erkenntnis, ist dieser Widerspruch aufbewahrt” (*TKT*, p. 220).

<sup>36</sup> Para Stirik (1992, p. 108), a crítica à epistemologia kantiana é ao mesmo tempo um reconhecimento de um novo potencial em Kant que beneficiará Horkheimer no refinamento de sua interpretação materialista de epistemologia, assim como para a visão do potencial de sociabilidade do homem em uma sociedade planificada.

eliminação de contradições é, como foi exposto, uma parte da *práxis social geral*” (*TTTC*, p. 136).<sup>37</sup>

Nesse sentido, os sistemas filosóficos se posicionam diante da *práxis* e mantêm uma relação determinada com o grupo social a que se identificam. A ciência, segundo Horkheimer, nasceu na sociedade burguesa; cumpre uma função social e atende uma demanda, incorporando em sua atividade valores sociais, ainda que se realize sob uma aparência de autonomia. Contudo, é possível que a teoria coloque em questão essa vinculação a partir de uma perspectiva crítica. De acordo com Horkheimer,

existe um comportamento humano que tem a própria sociedade como seu objeto. Ele não tem apenas a intenção de remediar quaisquer inconvenientes; ao contrário, estes lhe parecem ligados necessariamente a toda ordem estrutural da sociedade. Mesmo que este comportamento provenha de estrutura social, não é nem a sua intenção consciente nem a sua importância objetiva que faz com que alguma coisa funcione melhor nessa estrutura. As categorias do melhor, útil, conveniente, produtivo, valioso, tais como são aceitas nesta ordem social, são para ele suspeitas e não são de forma alguma premissas extra-científicas que dispensem a sua atenção crítica (*TTTC*, p. 138).<sup>38</sup>

É desse modo que Horkheimer introduz a idéia de uma teoria crítica, a qual se opõe à teoria “tradicional” principalmente no que diz respeito à sua postura diante da sociedade. O “comportamento crítico” questiona as funções sociais, assim como as orientações que dela surgem para a vida dos indivíduos. A própria separação entre estes e a

---

<sup>37</sup> “Das Einordnen der Tatsachen in bereitligende Begriffssysteme und deres Revision durch Vereinfachung oder Bereinigung von Widersprüchen ist, wie ausgeführt, ein Teil der allgemeinen gessellschaftlichen Praxis” (*TkT*, p. 221).

<sup>38</sup> “Es gibt nun ein menschliches Verhalten, das die Gesellschaft selbst zu seinem Gegenstand hat. Es ist nicht nur darauf gerichtet, irgendwelche Mißstände abzustellen, diese erscheinen ihm vielmehr als notwendig mit der ganzen Einrichtung des Gesellschaftsbaus verknüpft. Wenngleich es aus der gesellschaftlichen Struktur hervorgeht, so ist es doch weder seiner bewußten Absicht noch seiner objektiven Bedeutung nach darauf bezogen, daß irgend etwas in dieser Struktur besser funktioniere. Die Kategorien des Besseren, Nützlichen, Zweckmäßigen, Produktiven, Wertvollen, wie sie in dieser Ordnung gelten, sind ihm vielmehr selbst verdächtig und keineswegs außerwissenschaftliche Voraussetzungen, mit denen es nichts zu schaffen hat” (*TkT*, p. 223).

sociedade é tomada de forma relativa, pois não é compreendida como uma simples dicotomia, antes como produto de forças sociais que devem ser consideradas em seu caráter dialético. É este, sobretudo, o marco de uma teoria que se assume como crítica. Em nota de rodapé, Horkheimer esclarece o sentido atribuído ao que ele está designando como “crítico”: “é 'crítico' não tanto no sentido da crítica idealista da razão pura como no sentido da crítica dialética da economia política. Este termo indica uma propriedade essencial da teoria dialética da sociedade”.<sup>39</sup>

A teoria crítica, ao considerar a contraditoriedade dos conceitos, compromete-se também com a negação de categorias condicionadas socialmente. É essa atitude que diferencia o teórico crítico do teórico tradicional, pois, embora ambos possuam a sociedade como objeto, para o último ela é vista de modo exterior à sua própria prática e como algo dado, enquanto para o teórico crítico ela é produto social do trabalho humano.<sup>40</sup> Segundo Horkheimer,

o especialista “enquanto” cientista vê a realidade social e seus produtos como algo exterior e “enquanto” cidadão mostra o seu interesse por essa realidade através de escritos políticos, de filiações a organizações partidárias ou beneficentes e participação em eleições, sem unir ambas as coisas e algumas outras formas suas de comportamento, a não ser por meio de interpretação ideológica. Ao contrário, o pensamento crítico é motivado pela tentativa de superar realmente a tensão, de eliminar a oposição entre a consciência dos objetivos, espontaneidade e racionalidade, inerentes ao indivíduo, de um lado, e as relações do processo de trabalho, básicas para a sociedade, de outro. O pensamento crítico contém um conceito do homem que contraria a si enquanto não ocorrer esta identidade. Se é próprio do homem que seu agir seja determinado pela razão, a *práxis* social dada, que dá forma ao modo de ser (*Dasein*), é

---

<sup>39</sup> “Das Wort wird hier weniger im Sinn der idealistischen Kritik der reinen Vernunft als in dem der dialektischen Kritik der politischen Ökonomie verstanden. Es bezeichnet eine wesentliche Eigenschaft der dialektischen Theorie der Gesellschaft” (*TKT*, p. 223).

<sup>40</sup> De acordo com Horkheimer, “a estrutura do comportamento crítico, cujas intenções ultrapassaram as da *práxis* social dominante, não está certamente mais próxima destas disciplinas sociais do que das ciências naturais. Sua oposição ao conceito tradicional de teoria não surge nem da diversidade dos objetos nem da diversidade dos sujeitos” (*TTTC*, p. 139).

desumana, e essa desumanidade repercute sobre tudo o que ocorre na sociedade (*TTTC*, p. 45).<sup>41</sup>

Na passagem acima citada, Horkheimer apresenta categorias fundamentais à concepção de teoria crítica, como, por exemplo, as relações entre racional e irracional, natureza e sociedade, natureza e razão. Tais dualismos não se deixam reduzir a simples oposições. Antes, são considerados em seu caráter dialético, a partir da relação imanente que possuem entre si e que permite chegar à verdade dos conceitos. Tal é a herança de Hegel no pensamento de Horkheimer, embora este assuma, mas também rejeite aspectos da filosofia hegeliana. Por um lado, Horkheimer parte de alguns pressupostos do historicismo hegeliano para elaborar a concepção de teoria crítica. Segundo Rush, Horkheimer adota tanto uma linha epistêmica quanto semântica. A primeira se dá em razão do elemento historicista presente no pensamento hegeliano em relação às noções de verdade e de conhecimento, o qual Horkheimer tenta preservar na medida em que as categorias conceituais com que a Teoria Crítica aborda seu objeto são relativas a uma circunstância histórica. O aspecto semântico, por outro lado, se relaciona ao progresso das formas da consciência que, para Hegel, em cada estágio alcançam parcialmente a verdade à qual elas almejam em sua forma absoluta. Na leitura de Rush,

Horkheimer rejeita o essencialismo de Hegel como um resto de metafísica ultrapassada e, com ela, a idéia de que há um fim para a dialética (*BPSS* 115, 239–40; *KT* i, 13, 145). Isso significa que Horkheimer deve, em um veio kantiano, rejeitar a proposição de Hegel de que sujeito e objeto podem ser conhecidos por serem idênticos (cf. *CT* 27–8; *KT* ii, 48–9). Somente se essa “tese

---

<sup>41</sup> “Während der Fachlehrte ‘als’ Wissenschaftler die gesellschaftliche Realität mitsamt ihren Produkten für äußerliche ansieht und ,als’ Staatsbürger sein Interesse an ihr durch politische Artikel, Mitgliedschaft bei Parteien oder Wohltätigkeitsorganisationen und Beteiligung an den Wahlen wahrnimmt, ohne diese beiden und einige weitere Verhaltensweisen seiner Person anders als höchstens durch psychologische Interpretation zusammenzubringen, ist das kritische Denken heute durch den Versuch motiviert, über die Spannung real hinauszugelangen, den Gegensatz zwischen der im Individuum angelegten Zielbewußtheit, Spontaneität, Vernünftigkeit und der für die Gesellschaft grundlegenden Beziehungen des Arbeitsprozesses aufzuheben. Das kritische Theorie enthält einen Begriff des Menschen, der sich selbst widerstreitet, solange diese Identität nicht hergestellt ist. Wenn von Vernunft bestimmtes Handeln zum Menschen gehört, ist die gegebene gesellschaftliche Praxis, welche das Dasein bis in die Einzelheiten formt, unmenschlich, und diese Unmenschlichkeit wirkt auf alles zurück, was sich in der Gesellschaft vollzieht” (*Tkt*, p. 226).

da identidade” é negada, Horkheimer pode esperar motivar a idéia de uma dialética eterna, uma vez que o que torna possível a transição dialética é a tentativa falha de uma forma de consciência em atingir uma compreensão fixa da relação pensamento-objeto (2004, p. 18).

Para Horkheimer, nenhum conceito pode ser idêntico ao seu objeto; não há um final para a dialética, uma vez que existe um abismo separando o conceito de sua realização. O idealismo hegeliano é negado e em seu lugar é assumida a idéia de uma dialética que deve reconhecer a contradição e insistir nela para chegar à verdade. De acordo com Chiarello (2001, p. 186), “não obstante Horkheimer entenda que o esforço do pensamento careça de sentido se a contradição se reconcilia, é precisamente no que diz respeito à certeza dessa reconciliação, a seu caráter logicamente necessário, que a Teoria Crítica guarda distância”.

É interessante notar como a relação entre Hegel e Horkheimer se dá em diferentes níveis e se dispõe tanto a convergências quanto a divergências. Honneth, por exemplo, irá caracterizar a Teoria Crítica, de modo mais geral, em sua relação com a idéia hegeliana de atualização da razão. De Horkheimer a Habermas, Honneth sustenta que há algo comum a todos os frankfurtianos, a saber, que “o passado histórico deveria ser compreendido de um ponto de vista prático, como um processo de desenvolvimento cujas deformações patológicas causadas pelo capitalismo podem ser superadas apenas pelo início de um processo de esclarecimento entre os envolvidos” (HONNETH, 2004, p. 337). Além disso, Honneth atribui a eles a aceitação de que a crise da sociedade tem sua causa em uma “patologia da razão”<sup>42</sup> que não é mais capaz de realizar um fim universal. Assim como Hegel, que acreditava serem as patologias sociais originadas na incapacidade da sociedade realizar a racionalidade de suas instituições, os frankfurtianos identificariam as “patologias sociais” como a incapacidade da razão

---

<sup>42</sup> De acordo com Honneth, “em todas essas abordagens da Teoria Crítica, a mesma idéia hegeliana – a saber, que um universal racional é sempre requerido para a possibilidade de satisfazer a auto-realização (*self-actualization*) dentro da sociedade – é continuamente incorporada, somente em diferentes caracterizações da práxis humana original da ação. (...) É com referência a tal autoridade da práxis racional que os teóricos críticos podem analisar a sociedade de acordo com uma teoria da razão *qua* diagnóstico das patologias sociais. Desvios do ideal que deveria ser atingido com a realização (*actualization*) social do universal racional podem ser descritas como patologias sociais, já que elas devem acompanhar uma perda lamentável dos prospectos de uma auto-realização (*self-actualization*) intersubjetiva” (2004, p. 341).

guiar os indivíduos na busca de um interesse que lhes seja comum.<sup>43</sup>  
Segundo Honneth,

os representantes da Teoria Crítica, sustentam, com Hegel, a convicção de que a auto-realização (*self-actualization*) do indivíduo somente é sucedida quando ela entrelaça em seus fins – por meio de princípios ou fins geralmente aceitos – a auto-realização de todos os membros da sociedade. De fato, pode-se pretender que a idéia de uma sociedade racional deva ser acordada racionalmente a fim de ser capaz de relacionar suas liberdades individuais cooperativamente umas às outras (2004, p. 342).

Tal é a crítica que aparecerá em escritos de Horkheimer como *O fim da razão e Eclipse da razão*, nos quais se discute o modo pelo qual o conceito unitário de razão se dissolveu ao longo da história, tornando a conciliação entre o interesse individual e o coletivo uma ilusão. Diferentemente de Hegel, contudo, a impossibilidade da reconciliação na perspectiva de Horkheimer exige que em uma teoria de caráter crítico, sujeito e objeto se relacionem de uma forma diferente, pensados a partir da dialeticidade que os constitui. Ao mesmo tempo em que não são idênticos, tampouco podem ser tratados de forma isolada. É por isso que Horkheimer afirma que “no pensamento sobre o homem, sujeito e objeto divergem um do outro; sua identidade se encontra no futuro e não no presente” (*TTTC*, p. 141).<sup>44</sup> Os conceitos de sujeito e objeto são em si mesmos dialéticos e por essa razão não são redutíveis a um dos lados desse dualismo, pois a tensão existente entre eles os constitui, mesmo que em última instância ela traga à luz a contradição neles contida. Esta, então, revelará a contradição também situada socialmente, a qual se transfere para a relação entre a teoria e a realidade. E é por essas categorias constituírem uma unidade dinâmica e dialética que a forma como a teoria alcança a sociedade tampouco pode ser a mesma ao longo do processo histórico. O próprio conceito de teoria crítica formulado por

---

<sup>43</sup> É importante lembrar que no prefácio da obra *Minima Moralia* de Adorno há uma referência à “doutrina da vida reta” que se perdeu e que impossibilita, na sociedade moderna, uma concepção de vida boa em termos aristotélicos. A discussão sobre os desdobramentos para uma teoria moral em sua aproximação com o comunitarismo ou com a ética de virtudes é discutida de forma detalhada no texto de Menke (2005) intitulado *Tugend und Reflexion. Die 'Antinomien der moralphilosophie'*.

<sup>44</sup> “Im Denken über den Menschen klaffen Subjekt und Objekt auseinander; ihre Identität liegt in der Zukunft und nicht in der Gegenwart” (*TkT*, p. 227).

Horkheimer aparece como expressão histórica de uma sociedade que reclama para si a compreensão sobre as causas da dominação nela presente. Mas, diferentemente de Marx e Lukács que alimentavam a expectativa de que o proletariado realizasse o processo dialético e se libertasse da exploração através da consciência de classe, Horkheimer nega que o teórico crítico possa ter uma atitude otimista e hipostasiar um grupo social como possibilidade de emancipação da sociedade. Para ele,

nesta sociedade tampouco a situação do proletariado constitui garantia de para a gnose correta. Por mais que sofra na própria carne o absurdo da continuação da miséria e do aumento, da injustiça, a diferenciação de sua estrutura social estimulada de cima, e a oposição dos interesses pessoal e de classe, superadas apenas em momentos excepcionais, impede que o proletariado adquira imediatamente consciência disso. Ao contrário, também para o proletariado o mundo aparece na superfície de uma ou outra forma. Uma atitude que não estivesse em condições de opor ao próprio proletariado os seus verdadeiros interesses e com isso também os interesses da sociedade como um todo, e, ao invés disso, retirasse sua diretriz dos pensamentos e tendências da massa, cairia numa dependência escrava da situação vigente (*ITTC*, p. 142).<sup>45</sup>

Um tal otimismo, diante do fracasso, se transformaria em niilismo e, desse modo, a teoria perderia seu elemento crítico e seu potencial liberador. Antes, sustenta Horkheimer, o intelectual que melhor enxerga seu próprio tempo corre o risco de nadar contra a corrente e percorrer um caminho solitário. Por isso, a teoria crítica não se compromete com uma classe social em sua investigação sobre a

---

<sup>45</sup> “Aber auch die Situation des Proletariats bildet in dieser Gesellschaft keine Garantie der richtigen Erkenntnis. Wie sehr es die Sinnlosigkeit als Fortbestehen und Vergrößerung der Not und des Unrechts an sich selbst erfährt, so verhindert doch die von oben noch geförderte Differenzierung seiner sozialen Struktur und die nur in ausgezeichneten Augenblicken durchbrochene Gegensätzlichkeit von persönlichem und klassenmäßigem Interesse, daß dieses Bewußtsein sich unmittelbar Geltung verschaffe. An der Oberfläche sieht vielmehr die Welt auch für das Proletariat anders aus. Eine Haltung, welche seine wahren Interessen und damit auch die Gesellschaft im ganzen nicht auch ihm selbst entgegensetzen imstande wäre, sondern ihre Richtschnur von Gedanken und Stimmungen der Massen bezöge, geriete selbst in sklavische Abhängigkeit vom Bestehenden” (*TkT*, p. 230).



sociedade; não se coloca como representante de interesses de um determinado grupo, uma vez que, neste caso, “haveria uma descrição de conteúdos psíquicos, típicos para um grupo determinado da sociedade, ou seja, tratar-se-ia de psicologia social” (*TTTC*, p. 143).<sup>46</sup> A teoria crítica, como já foi dito anteriormente, não se distingue da teoria tradicional pelo seu objeto. A diferença reside em seu sujeito e no modo ele interpreta seu objeto. Não se trata, dessa maneira, de descrever uma classe sistematicamente, pois não é tomando o proletariado ou a burguesia como objeto que a teoria se tornará crítica. Ela precisa buscar as contradições inerentes ao seu objeto e refletir sobre a atividade do teórico crítico, o qual faz parte da mesma realidade social que procura compreender. De acordo com Horkheimer,

a função da teoria crítica torna-se clara se o teórico e a sua atividade específica são considerados em unidade dinâmica com a classe dominada, de tal modo que a exposição das contradições sociais não seja meramente uma expressão da situação histórica concreta, mas também um fato que estimula e que transforma (*TTTC*, p. 144).<sup>47</sup>

O teórico crítico se compromete com a exposição das contradições da sociedade; atua como crítico da realidade, assim como das teorias que procuram explicá-la sem mostrar seus elementos fundamentais. Para Horkheimer, “isso se torna evidente na pessoa do teórico; sua crítica é agressiva não apenas frente aos apologetas conscientes da situação vigente, como também frente a tendências desviacionistas, conformistas ou utópicas nas suas próprias fileiras” (*TTTC*, p. 144).<sup>48</sup> Diferentemente da teoria tradicional, a teoria crítica questiona seu próprio posicionamento na sociedade. Aquela, aceita seu papel dentro da divisão do trabalho como algo dado, necessário ou útil

---

<sup>46</sup> “Es handelte sich dabei um die Beschreibung psychischer Inhalte, die für bestimmte Gruppen der Gesellschaft typisch sind, um Sozialpsychologie” (*TkT*, p. 231).

<sup>47</sup> “Wird jedoch der Theoretiker und seine ihm spezifische Aktivität mit der beherrschten Klasse als dynamische Einheit gesehen, so daß seine Darstellung der gesellschaftlichen Widersprüche nicht allein als ein Ausdruck der konkreten historischen Situation, sondern ebenso sehr als stimulierender, verändernder Faktor in ihr erscheint, dann tritt seine Funktion hervor” (*TkT*, p. 232).

<sup>48</sup> “In der Person des Theoretikers tritt das deutlich zutage; seine Kritik ist aggressiv nicht nur gegenüber den bewußten Apologeten des Bestehenden, sondern ebenso sehr gegenüber ablenkenden, konformistischen oder utopistischen Tendenzen in eigenen Reihen” (*TkT*, p. 233).

para a vida dos indivíduos. Já a teoria crítica coloca tais pressupostos da ciência especializada em questão, assim como todo o processo social que a sustenta. De acordo com Horkheimer, “a meta que este [o pensamento crítico] quer alcançar, isto é, a realização do estado racional, sem dúvida, tem suas raízes na miséria do presente. Contudo, o modo de ser dessa miséria não oferece a imagem de sua superação. A teoria que projeta essa imagem não trabalha a serviço da realidade existente; ela exprime apenas seu segredo” (*TTTC*, p. 145).<sup>49</sup>

Também a lógica subjacente à teoria crítica é diferente da lógica com a qual a teoria tradicional opera. Para esta, os objetos são classificados a partir de conceitos universais e abstratos, os quais visam abranger os fatos do mundo. Mesmo para a ciência social, pode-se aplicar essa lógica, por exemplo, para o positivismo, que ignora a dinâmica imanente aos objetos do mundo, assim como aos conceitos e, por isso, toma a realidade como um complexo de fatos isolados, cujas variações são entendidas como novos fatos e não como momentos integrados de um processo social. Até mesmo a identidade do homem se torna uma idéia não capturada por essa lógica. Como afirmar Horkheimer, “segundo o positivismo, não permanece absolutamente nada idêntico; ao contrário, primeiro existe uma criança, depois um adulto, ambos constituem complexos de fatos diferentes. Esta lógica não está em condições de compreender que o homem se transforma e apesar disso permanece idêntico a si mesmo” (*TTTC*, p. 150).<sup>50</sup> O que diferencia a teoria crítica, nesse sentido, não é o uso de tais conceitos, mas o modo como eles se relacionam com a realidade. Ela não estabelece simplesmente uma relação de correspondência ou mesmo uma conexão direta entre os conceitos e fatos, mas tenta olhar pelo avesso dessa relação. Para ela, os conceitos são compreendidos a partir de seu desenvolvimento histórico concreto e do papel que desempenham em um determinado contexto social. Desse modo, são considerados não de forma isolada, mas como parte de uma realidade que eles não apenas pretendem explicar, mas da qual são também dependentes. Na concepção defendida por Horkheimer, “todo passo teórico faz parte do conhecimento do homem e da natureza que se encontra à disposição nas

<sup>49</sup> “Das Ziel, das es erreichen will, der vernünftige Zustand, gründet zwar in der Not der Gegenwart. Mit dieser Not ist jedoch das Bild ihrer Beseitigung nicht schon gegeben. Die Theorie, die es entwirft, arbeitet nicht im Dienst einer schon vorhandenen Realität; sie spricht nur ihr Geheimnis aus” (*TKT*, p. 233).

<sup>50</sup> “Nach dem Positivismus bleibt überhaupt nichts identisch, sondern zuerst ist ein Kind da, später ein Erwachsener, beides sind zwei verschiedene Tatsachenkomplexe. Daß der Mensch sich ändert und doch mit sich identisch bleibt, vermag diese Logik nicht zu fassen” (*TKT*, p. 241).

ciências e na experiência histórica” (*TTTC*, p. 151).<sup>51</sup> A teoria crítica parte de conceitos já formulados e de resultados já obtidos pela ciência, mas em seu uso, eles são integrados ao processo histórico e, proporcionam, por essa razão, o desvelamento de uma realidade que a simples descrição não alcança, pois falta a ela um pensamento capaz de entender dialeticamente os conceitos e os objetos com os quais ele se entrelaça. Nesse sentido, exemplifica Horkheimer, “a tese de que, sob determinadas condições, as camadas mais baixas da sociedade são as que têm mais crianças desempenha um papel importante como prova de que a sociedade burguesa baseada na troca leva necessariamente ao capitalismo com exército de reserva e crises” (*TTTC*, p. 151).<sup>52</sup> Além disso, a teoria crítica se distingue pelos juízos que emite em relação à sociedade. Enquanto a teoria tradicional trabalha principalmente com juízos categórico-hipotéticos e ocasionalmente com juízos de existência, a teoria crítica possui um único, a saber,

que a forma básica da economia de mercadorias, historicamente dada e sobre a qual repousa a história mais recente, encerra em si as oposições internas e externas dessa época, e se renova continuamente de uma forma mais aguda e, depois de um período de crescimento, de desenvolvimento das forças humanas, de emancipação do indivíduo, depois de uma enorme expansão do poder humano sobre a natureza, acaba emperrando a continuidade do desenvolvimento e leva a humanidade a uma nova barbárie (*TTTC*, p. 152).<sup>53</sup>

A necessidade de estabelecer uma nova forma de reflexão sobre a realidade é consequência de uma consciência crítica que vê no processo histórico o predomínio de forças que se perpetuam justamente porque são encobertas pelo modo tradicional do pensamento teórico, cujo

---

<sup>51</sup> “Vielmehr gehört zu jedem Schritt die Kenntnis über Menschen und Natur, die in den Wissenschaft und in der geschichtlichen Erfahrung vorliegt” (*TkT*, p. 242).

<sup>52</sup> “der Satz, daß die untersten Schichten der Gesellschaft unter bestimmten Bedingungen auch die meisten Kinder haben, spielt beim Nachweis, wie die bürgerliche Tauschgesellschaft notwendig zum Kapitalismus mit industrieller Reservearmee und Krisen führt, eine wichtige Rolle” (*TkT*, p. 243).

<sup>53</sup> “daß die Grundform der historisch gegebenen Warenwirtschaft, auf der die neuere Geschichte beruht, die inneren und äußeren Gegensätze der Epoche in sich schließt, in verschärfter Form stets aufs neue zeitigt und nach einer Periode des Aufstiegs, der Entfaltung menschlicher Kräfte, der Emanzipation des Individuums, nach einer ungeheuren Ausbreitung der menschlichen Macht über die Natur schließlich die weitere Entwicklung hemmt und die Menschheit einer neuen Barbarei zutreibt” (*TkT*, p. 244).

objetivo é descrever a sociedade sem com isso esclarecer seus mecanismos de dominação. Nesse sentido, também um conceito de necessidade está envolvido na atividade da teoria crítica. Ela diz respeito não somente a uma necessidade lógica, mas, sobretudo, concreta. Como diz Horkheimer,

a afirmação do biólogo de que uma planta tem que fenecer devido a processos imanentes, e de que certos processos inerentes ao organismo humano o conduzem necessariamente à sua morte, não deixa claro, se uma interferência qualquer pode influenciar o caráter desses processos ou modificá-los totalmente (*TTTC*, p. 153).<sup>54</sup>

Assim, a teoria crítica se diferencia da teoria tradicional em outro aspecto fundamental, a saber, que seus resultados agem sobre a própria teoria. Um pensamento que se pretenda fiel a si mesmo na medida em que busca a origem e desenvolvimento de processos sociais não pode ignorar que sua própria atividade interfere sobre o conteúdo de seu pensamento e, também, de forma reflexiva, sobre si mesma, pois ela se realiza de acordo com uma exigência imanente ao desenvolvimento histórico da sociedade.<sup>55</sup> Seu comportamento perante a realidade consiste em uma tensão necessária entre reconhecer-se como envolvido nos processos sociais sem que a consciência seja determinada por eles. Daí se segue que a teoria crítica, ao identificar no mecanismo social as forças que atuam no sentido da dominação do homem, assim como da natureza, é obrigada a recusá-las, não de modo passivo, mas com vistas à transformação dessa realidade. De acordo com Horkheimer,

o comportamento crítico consciente faz parte do desenvolvimento da sociedade. A construção do desenrolar histórico, como produto necessário de

<sup>54</sup> “die Aussage des Biologen, daß eine Pflanze auf Grund immanenter Prozesse verwelken muß oder daß gewisse zum menschlichen Organismus gehörige Vorgänge notwendig zu seinem Untergang führen, läßt es dahingestellt, ob irgendwelche Einwirkungen diese Verläufe in ihrem Charakter beeinflussen oder total verändern können” (*TkT*, p. 245).

<sup>55</sup> Conforme Horkheimer, “o desenvolvimento intelectual se encontra, como foi mostrado acima, numa relação possível de comprovar, se bem que não paralela, com o desenvolvimento histórico. A relação essencial da teoria com o tempo não se baseia na correspondência das partes isoladas da construção teórica com o período histórico – um ensinamento em que coincidem *Fenomenologia do Espírito* e *Lógica* de Hegel com o *Capital* de Marx, como testemunhos de um mesmo método -, mas na transformação permanente do juízo existencial teórico sobre a sociedade, uma transformação que está condicionada pela sua consciente com a práxis histórica” (*TTTC*, p. 156).

um mecanismo econômico, contém o protesto contra esta ordem inerente ao próprio mecanismo, e, ao mesmo tempo, a idéia de autodeterminação do gênero humano, isto é, a idéia de um estado onde as ações dos homens não partem mais de um mecanismo, mas de suas próprias decisões. O juízo sobre a necessidade histórica passada e presente implica na luta para a transformação da necessidade cega em uma necessidade que tenha sentido. O fato de se aceitar um objeto separado da teoria significa falsificar a imagem, e conduz ao quietismo e ao conformismo. Todas as suas partes pressupõem a existência da crítica e da luta contra o estabelecido, dentro da linha traçada por ela mesma (*TTTC*, p. 153).<sup>56</sup>

Para a teoria crítica, diz Horkheimer, o próprio conceito de necessidade é crítico.<sup>57</sup> Ele indica, por um lado, uma exigência de questionar a necessidade dos fatos, o que obriga a teoria ultrapassar a formalidade e a abstração dos conceitos e relacioná-los ao desenvolvimento histórico da sociedade. Por outro lado, refere-se à tensão entre a natureza e os indivíduos, pois na medida em que estes se esforçam para dominá-la, impondo sua racionalidade à necessidade com que ela se apresenta, o resultado deveria ser a liberação dos homens da dominação. O problema com que a teoria crítica se depara é entender, justamente, porque o progressivo domínio sobre a natureza não proporciona a liberdade esperada. Daí se segue que enquanto essa situação se fizer presente na vida dos homens, a teoria crítica estará comprometida com a expressão das contradições sociais. Por isso, mesmo que a sociedade sofra mudanças, caso estas não sejam estruturais e não alterem significativamente o modo como os homens

---

<sup>56</sup> “Zur Entwicklung der Gesellschaft gehört aber das bewußt kritische Verhalten. Die Konstruktion des Geschichtsverlaufs als des notwendigen Produkts eines ökonomischen Mechanismus enthält zugleich den selbst aus ihm hervorgehenden Protest gegen diese Ordnung und die Idee der Selbstbestimmung des menschliches Geschlechts, das heißt eines Zustands, in dem seine Taten nicht mehr aus einem Mechanismus, sondern aus seinen Entscheidungen fließen. Das Urteil über die Notwendigkeit des bisherigen Geschehens impliziert hier den Kampf um ihre Verwandlung aus einer blinden in eine sinnvolle Notwendigkeit. Den Gegenstand der Theorie von ihr getrennt zu denken, verfälscht das Bild und führt zum Quietismus oder Konformismus. Jeder ihrer Teile setzt die Kritik und den Kampf gegen das Bestehende in der von ihr selbst bestimmten Richtung voraus” (*TkT*, p. 246).

<sup>57</sup> “Der Begriff der Notwendigkeit ist in der kritischen Theorie selbst ein kritischer; er setzt den der Freiheit voraus, wenn auch nicht als einer existierenden” (*TkT*, p. 247). “O conceito da necessidade na teoria crítica é, ele mesmo, crítico; ele pressupõe o conceito de liberdade ainda que não seja o de uma liberdade existente” (*TTTC*, p. 154, tradução nossa).

experimentam a liberdade, a teoria crítica terá um mesmo objeto. De acordo com Horkheimer,

a teoria não tem hoje um conteúdo e amanhã outro. As suas alterações não exigem não exigem que ela se transforme em uma concepção totalmente nova enquanto não mudar o período histórico. A consciência da teoria crítica se baseia no fato de que, apesar das mudanças da sociedade, permanece a sua estrutura econômica fundamental – a relação de classe na sua figura mais simples – e com isso a idéia de supressão dessa sociedade permanece idêntica (*ITTC*, p. 157).<sup>58</sup>

O fim da teoria crítica, portanto, consiste na realização do ideal de liberdade enquanto desaparecimento da dominação e da injustiça social. Seu interesse nesse sentido é negativo, como expressão de uma exigência não só do pensamento, mas também da realidade de opressão em que os homens vivem. Tal relação é de imanência, na medida em que o pensar, enquanto atividade crítica voltada para a clarificação dos mecanismos de dominação social que suportam o funcionamento da sociedade tanto em sua dimensão econômica, quanto, até mesmo, de desenvolvimento técnico e científico, traz consigo a consciência de que tal realidade deve ser transformada de modo que a razão em sua realização histórica se reflita em uma sociedade humana e justa.

É nesse sentido que os escritos de Horkheimer dedicados à crítica da racionalidade que estrutura a sociedade darão continuidade ao projeto crítico-dialético apresentado em *Teoria tradicional e teoria crítica*. Na próxima seção, o conceito de razão será examinado a fim de se compreender a dialeticidade nele presente e que permite compreender o motivo da desproporção entre o avanço técnico de uma sociedade cada vez mais esclarecida e a situação de desumanidade que os indivíduos continuam vivenciando.

---

<sup>58</sup> “Die kritische Theorie hat nicht heute den und morgen einen anderen Lehrgehalt. Ihre Änderungen bedingen keinen Umschlag in eine völlig neue Anschauung, solange die Epoche sich nicht ändert. Die Festigkeit der Theorie rührt daher, daß bei allem Wandel der Gesellschaft doch ihre ökonomisch grundlegende Struktur, das Klassenverhältnis in seiner einfachsten Gestalt, und damit auch die Idee seiner Aufhebung identisch bleibt” (*TkT*, p. 251).

### 1.3 O desenvolvimento do conceito de razão nos escritos de Horkheimer

Em um artigo dedicado à discussão sobre o conceito de razão na obra de Adorno, entre outros autores, Guzzoni (1997) aborda o tema da possibilidade de uma razão alternativa ao conceito de racionalidade ou mesmo de algo diferente do que se costuma denominar por “razão”. A presente seção não versará sobre a proposta da autora, mas pretende resgatar um questionamento feito em seu artigo e que se torna pertinente ao exame sobre o conceito de razão na obra de Adorno e Horkheimer, a saber: a crítica dos frankfurtianos seria dirigida à razão (*Vernunft*) ou à racionalidade (*Rationalität*)? Para Guzzoni, há uma diferença relevante entre o uso dos dois termos que deve ser observada quando se examina a crítica à razão de modo mais aprofundado. Segundo a autora,

a razão essencialmente percebe o unitário e o unido, enquanto a racionalidade articula e analisa seu objeto em suas partes e elementos constituintes. (...) A razão percebe o que é original e originário; a racionalidade deduz de princípios por meio de argumentos – “racional” é sinônimo de “justificado” e “bem-fundamentado”. A razão, analogamente à sensualidade, é determinada e afetada por seu objeto e assim permite que ele seja e aconteça tal como ela quer; a razão é passiva e receptiva. Pelo contrário, a racionalidade define e determina, processa e domina seu objeto; ela controla e domina, regula e ordena a sensualidade (GUZZONI, 1997, p. 28).

A diferença no emprego dos termos determinaria em última instância o objeto da crítica feita por Adorno e Horkheimer e mostraria de que modo as considerações feitas por Habermas poderiam ser ponderadas em relação às conseqüências que impõe ao desenvolvimento do pensamento dos autores. A presente seção terá como objetivo examinar, além das relações internas presentes no conceito de razão, se a posição de Adorno e Horkheimer se dirige contra a idéia de uma razão (*Vernunft*) ou de uma racionalidade (*Rationalität*). Assim, serão objeto de estudo dois textos escritos por Horkheimer: *O fim da razão* publicado em 1941 e *Eclipse da razão* de 1947, os quais foram escolhidos devido à proximidade que possuem em relação à *Dialética do esclarecimento*, obra que parte das considerações feitas por Horkheimer em seus escritos

individuais. A seção subsequente, que tratará da crítica à razão na obra conjunta de Adorno e Horkheimer, retomará a discussão sobre a eventual pertinência da distinção entre uma crítica que se dirige à razão ou à racionalidade.

### 1.3.1 O conceito de razão em *O fim da razão (The end of reason)*

O texto de Horkheimer intitulado *O fim da razão (The End of Reason)* foi publicado no volume IX/1941 da revista *Estudos em Filosofia e em Ciência Social (Studies in Philosophy and Social Science)* do Instituto de Pesquisa Social. Uma versão em língua alemã também foi lançada na Alemanha, porém, no ano seguinte e intitulada como *Razão e autoconservação (Vernunft und Selbsterhaltung)*. O texto em alemão é uma versão do original inglês e embora apresente algumas diferenças, tais como acréscimos e omissões de algumas frases, não contém alterações substanciais. As considerações que serão feitas no presente trabalho observam as duas versões do texto, mas serão citadas apenas as passagens da versão em inglês, escolhida por ter sido publicada primeiramente.

Em *O fim da razão* Horkheimer identifica na história da civilização a razão como um princípio predominante e orientador das ações. De modo correspondente, tal princípio se manifestou nas correntes filosóficas, embora de diferentes modos, como conceito fundamental a partir do qual outras categorias puderam ser derivadas, tais como as idéias de liberdade, justiça ou verdade. Para Horkheimer, “a era da razão é o título de honra reclamado pelo mundo esclarecimento” (*TER*, p. 366).<sup>59</sup> Horkheimer vê na história da filosofia um movimento de esvaziamento da razão, sinônimo da formalização que ela sofreu. Tendências filosóficas como o ceticismo teriam contribuído para retirar do conceito de razão seu conteúdo e condená-la a uma abstração sem sentido ligada aos usos lingüísticos cotidianos. De acordo com Horkheimer, “o nome de tal razão é tomado como um símbolo sem sentido, uma figura alegórica carente de função, e todas as idéias que transcendem a realidade dada são forçadas a partilhar sua desgraça” (*TER*, p. 367).<sup>60</sup> Contudo, tal formalização não ocasionou a desapareição da razão, apenas a reduziu de forma radical ao seu sentido instrumental.

<sup>59</sup> “The era of reason is the title of honor claimed by the enlightenment world”.

<sup>60</sup> “The name of such reason is held to be a meaningless symbol, an allegorical figure without a function, and all ideas that transcend the given reality are forced to share its disgrace”.



Ela aparece, então, como coordenação entre meios e fins vinculada a uma idéia de eficiência. De acordo com Horkheimer,

o vínculo tão estreito entre razão e eficiência tal como se revela aqui, na verdade sempre existiu. As causas da inter-relação repousam dentro da própria estrutura básica da sociedade. O ser humano pode satisfazer suas necessidades naturais somente por meio de instâncias sociais. A utilidade é uma categoria social e a razão segue-a em todas as fases da sociedade de classes; por meio da razão o indivíduo se afirma nessa sociedade ou se adapta a ela, de forma a seguir seu caminho. Ela induz o indivíduo a subordinar-se à sociedade sempre que ele não seja forte o suficiente para transformá-la em seu próprio interesse (*TER*, p. 368).<sup>61</sup>

Nessa passagem, aparecem alguns elementos fundamentais para a definição do conceito de razão. Em primeiro lugar, o autor defende a existência de uma relação necessária entre razão e eficiência, a qual não é interna, mas mediada socialmente, pois as estruturas básicas servem aos indivíduos como meios para satisfazer suas necessidades naturais. Com a redução da razão a sua dimensão instrumental, há o domínio na sociedade de uma concepção de utilidade que se transforma em critério para a eficiência das ações, respondendo a uma expectativa maior ou menor da necessidade dos indivíduos se adaptarem socialmente. Assim, eles se subordinam à sociedade na medida em que seu comportamento se orienta por uma racionalidade meramente instrumental, sem referência a um bem comum. De acordo com Horkheimer, a sociedade grega tinha como característica a idéia de uma totalidade, na qual o bem do indivíduo estava em harmonia com o bem da comunidade. Já na Idade Média e para as doutrinas políticas emergentes nesse período, tal harmonia era atribuída à obediência dos cidadãos às leis da cidade. Assim, o fim individual se mostrava menos relevante que o da totalidade. Até mesmo nos ideais da Revolução

---

<sup>61</sup> “As close as the bond between reason and efficiency is here revealed to be, in reality so has it always been. The causes of interconnection lie within the basic structure of society self. The human being can fulfill his natural wants only through social channels. Use is a social category, and reason follows it up in all phases of competitive society; through reason the individual asserts or adapts himself and gets along in society. It induces the individual to subordinate himself to society whenever he is not powerful enough to pattern society upon his own interests”.

Francesa está implícita a prioridade da sociedade em relação ao indivíduo, como, por exemplo, na posição defendida pelo contra-revolucionário De Maistre, segundo o qual, o patriotismo seria a abnegação do indivíduo em nome da razão da nação (Cf. *TER*, p. 369).

Haveria, assim, um movimento imanente à razão, segundo o qual os indivíduos devem renunciar aos seus impulsos para que os seus interesses mais naturais sejam satisfeitos. Ao mesmo tempo em que há implícita uma promessa de recompensa para essa repressão, a qual seria efetivada com o progresso da civilização, a situação material da vida da maioria dos indivíduos mostra que a “troca” realizada não foi justa.<sup>62</sup> A razão, desse modo, não consegue satisfazer um ideal de totalidade no qual o interesse individual e o universal encontram uma harmonia, justamente porque a divisão da sociedade em classes opera com a diversidade dos interesses e a concordância fica relegada, portanto, à abstração.<sup>63</sup> Percebe-se, dessa maneira, que a crítica ao conceito de razão é, sobretudo, uma crítica à sociedade, dando continuidade ao projeto esboçado pelo autor já na década de 1930.

O argumento de Horkheimer, ainda que em grande parte se baseie nos pressupostos da teoria psicanalítica, vai além destes, mostrando como o mecanismo de repressão dos impulsos que está na base da organização da sociedade se entrelaça com o movimento pelo qual passa o conceito de razão e que se configura de um modo especial no contexto da sociedade burguesa, como função para a autopreservação ou autoconservação.<sup>64</sup> Há que se ressaltar que tais objetivos acompanham o homem desde tempos imemoriais. A formação da própria individualidade, que Horkheimer e Adorno desenvolvem na *Dialética do esclarecimento*, baseia-se na idéia de um fim voltado para a autoconservação, o qual sempre esteve relacionado à razão. Desde a

---

<sup>62</sup> Na base do argumento de Horkheimer está pressuposta a teoria pulsional freudiana, a qual fundamenta a defesa de que com o progresso da civilização é necessário que os seres humanos reprimam suas pulsões a fim de que a vida em sociedade seja possível. Contudo, essa repressão nunca é adequadamente gratificada, gerando um mal-estar no indivíduo que se volta contra a própria civilização (Cf. FREUD, 2002).

<sup>63</sup> Segundo Horkheimer, “as dificuldades de uma filosofia racionalista se originam no fato de que a universalidade da razão não pode ser senão o acordo entre os interesses de todos os indivíduos, enquanto na realidade a sociedade foi dividida em grupos com interesses conflitantes. Devido a essa contradição, o apelo à universalidade da razão assume o caráter do espúrio e ilusório” (*TER*, p. 370).

<sup>64</sup> Para Stirk, “ele [Horkheimer] usou ‘autopreservação’ mais ou menos intercambiável com ‘auto-interesse’, que pode ser visto como o termo mais natural. A escolha por ‘autopreservação’ é explicável em termos da pressão sobre os indivíduos para abandonar os constrangimentos tradicionais normais nas sociedades totalitárias contemporâneas de seu tempo. Ela também aponta diretamente para o papel da idéia de autopreservação na *Dialética do esclarecimento*” (1992, p. 167).

constituição da subjetividade, ele guia as ações humanas impondo limitações a fim de que a vida possa ser garantida. É assim, por exemplo, que as teorias contratualistas explicam a formação da sociedade civil por meio da renúncia a uma parcela da liberdade individual em troca da segurança na vida em comunidade. A razão exige dos indivíduos o ajustamento às regulações sociais como condição para a formação da civilização, ou seja, exige uma espécie de renúncia. Para Horkheimer, “essa autopreservação pode exigir até mesmo a morte do indivíduo que deveria ser preservado” (*TER*, p. 372).<sup>65</sup>

Apesar de ser necessário em termos sociais, tal mecanismo se torna na sociedade moderna o principal objetivo racional a ser buscado pelos indivíduos. Assim, a preservação da vida que era o conteúdo dessa razão coordenadora entre meios e fins é substituída por uma autopreservação do indivíduo. Como a sociedade capitalista está organizada em torno da competitividade de interesses, é mais racional a ação que for mais eficiente para realizá-los. Há, portanto, uma redução da razão a um caráter meramente instrumental na perseguição de interesses individuais, uma vez que aquela dimensão de totalidade já não existe. Na base desse mecanismo, localiza-se a idéia do sacrifício. Para Horkheimer, “a idéia de razão, mesmo em sua forma nominalista e purificada, sempre justificou o sacrifício” (*TER*, p. 372).<sup>66</sup> Esse tema é retomado posteriormente na *Dialética do esclarecimento* com ênfase para o aspecto racional que os atos sacrificiais contêm e que mostram o entrelaçamento entre mito e esclarecimento. Em *O fim da razão*, Horkheimer concebe o sacrifício nos termos de uma relação com a propriedade privada. Submeter-se ao Estado torna-se racional quando é ele quem vai garantir o patrimônio do indivíduo mesmo após sua morte. Assim, ao reconhecer as leis que preservam a propriedade, o indivíduo age a favor de si, ainda que tenha que se submeter e entregar sua vida ao Estado (Cf. *TER*, p. 372). O sacrifício, assim, é justificado racionalmente mesmo quando implica a auto-afirmação total do indivíduo perante a coletividade. O mecanismo sacrificial é o mesmo que permite aos homens a convivência social, já que a condição para ela é a renúncia dos impulsos. Entretanto, diz Horkheimer, essa forma de renúncia não foi suficiente para garantir o interesse da coletividade, daí a necessidade do sacrifício estar vinculado à preservação da propriedade, como fica claro, por exemplo, nas teorias contratualistas.

<sup>65</sup> “This self-preservation may even call for the death of the individual which is to be preserved”.

<sup>66</sup> “The idea of reason, even in its nominalistic and purified form, has always justified sacrifice”.

É quando Horkheimer fala da função social que o sacrifício possui na constituição e organização da sociedade que ele emprega, pela primeira vez no texto, o termo “racionalidade” (*Rationalität*), ao falar em uma “racionalidade do sacrifício e da auto-renúncia” (*TER*, p. 373).<sup>67</sup> Em seguida, se refere também a uma “racionalidade da autopreservação” (*TER*, p. 373), expressão que não aparece na versão em alemão. É interessante notar que mesmo na tradução em espanhol do texto há o uso do termo “racionalidade”, embora na versão alemã o termo utilizado seja razão (*Vernunft*).

Tentar elaborar uma espécie de tipologia dos usos do conceito de razão em *O fim da razão* parece uma tarefa inócua, uma vez que Horkheimer está tratando do conceito de razão (*Vernunft*) e de seu processo de esvaziamento. Nas raras vezes em que o termo “racionalidade” (*Rationalität*) aparece, é empregado no sentido de uma qualidade racional que já não corresponde à razão (*Vernunft*) enquanto totalidade, mas que de algum modo se afirma como racional. Assim, quando Horkheimer se refere à “racionalidade do sacrifício e da renúncia” ele mostra que existe um sentido de cálculo ou raciocínio em uma ação que não é estritamente racional, embora atenda àquele critério de eficiência ligado à racionalidade instrumental. Entretanto, é difícil afirmar que haja aqui uma forte distinção entre os usos dos termos. Se for levada em consideração a argumentação que Horkheimer desenvolve ao longo do texto, é possível constatar que se trata, sobretudo, de uma crítica ao processo de formalização da razão (*Vernunft*) que aos poucos a torna cindida, deixando de representar um princípio objetivo e passando a se afirmar como um princípio de autoconservação que, em função da estrutura social, seja econômica ou religiosa, é capaz justificar até mesmo a auto-afirmação total do indivíduo a uma ordem externa, o qual sucumbe juntamente com a pretensão de universalidade da razão que foi desmentida ao longo da história. De acordo com Horkheimer,

o atual desprezo da razão não se aplica ao comportamento conforme a fins. O termo mente, na medida em que designa uma faculdade intelectual ou um princípio objetivo, aparece como uma palavra sem sentido a menos que se refira à coordenação entre meios e fins. A destruição do dogmatismo racionalista por meio da autocrítica da razão, realizada pelas sempre

---

<sup>67</sup> “(...) rationality of sacrifice and self-renunciation” ou, em alemão, “(...) die *Rationalität von Opfer und Triebverzicht*” (*VS*, p. 281).

renovadas tendências nominalistas na filosofia, tem sido agora ratificadas pela realidade histórica. A substância do próprio indivíduo, ao qual a idéia de autonomia se ligava, não sobreviveu ao processo de industrialização. A razão se degenerou porque ela foi a projeção ideológica de uma falsa universalidade que agora mostra ter sido a autonomia do sujeito uma ilusão. O colapso da razão e o colapso do indivíduo são um e o mesmo (*TER*, p. 376).<sup>68</sup>

Ao processo de formalização da razão corresponde uma alteração no próprio sentido da conservação: ela deixa de ser uma referência nos termos da formação humana e é reduzida a uma função de satisfação de necessidades naturais. Além disso, se o indivíduo reconhecia sua identidade por meio da razão e se essa forma de mediação foi perdida, então, falta a ele a referência ao fim racional de sua ação, de tal modo que suas ações se realizam a partir de uma lógica fundada na racionalidade instrumental, sem conexão com o estabelecimento de fins objetivos. Segundo Horkheimer,

a unidade da vida individual tem sido social, mais do que natural. Quando os mecanismos sociais que tornam possível essa unidade são enfraquecidos como o são atualmente, altera-se o sentido do cuidado do indivíduo por sua autopreservação. O que antes servia para promover o desenvolvimento dos homens, a alegria do conhecimento, a vida como resultado da memória e previsão, o prazer em si mesmo e nos outros, o narcisismo assim como o amor, está perdendo seu conteúdo (*TER*, p. 376).<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> “Present day contempt of reason does not extend to purposive behavior. The term mind, insofar as it designates an intellectual faculty or an objective principle, appears as a meaningless word unless it refers to a coordination of ends and means. The destruction of rationalistic dogmatism through the self-criticism of reason, carried out by the ever renewed nominalistic tendencies in philosophy, has now been ratified by historical reality. The substance of individuality itself, to which the idea of autonomy was bound, did not survive the process of industrialization. Reason has degenerated because it was the ideological projection of a false universality which now shows the autonomy of the subject to have been an illusion. The collapse of reason and the collapse of individuality are one and the same”.

<sup>69</sup> “The unity of individual life has been a social rather than natural one. When the social mechanisms which made for this unity are weakened as they are today, the individual’s concern for his self-preservation changes its meaning. What previously served to promote

Com a redução da razão à forma instrumental e a perda da referência a fins objetivos, a pretensão de universalidade que nela estava presente se enfraquece, principalmente porque uma vez formalizada, pode servir a interesses que lhe são externos. Assim, a racionalidade passa a operar segundo forças externas associadas à idéia de autoconservação, a qual, por sua vez, já não se conecta aos interesses objetivos dos seres humanos, mas a formas de poder. O fascismo, por exemplo, manifesta essa tendência, pois o totalitarismo se apresenta como sistema que se torna irracional em função da fragmentação da razão. Nele, o indivíduo só existe porque se entrega completamente, contrariando seu próprio interesse em função de uma totalidade que se realiza sem qualquer justificação racional (Cf. *TER*, p. 386).

Considerando a crítica feita por Horkheimer à razão em *O fim da razão*, não é possível afirmar que haja uma diferenciação entre os termos “*Vernunft*” e “*Rationalität*”, primeiro, porque ele raramente emprega o termo “racionalidade”. Depois, porque o próprio conceito de razão é considerado de forma unitária. Será somente poucos anos mais tarde que se poderá falar de diferentes tipos de razão ou de racionalidades na obra de Horkheimer, especialmente, no texto *Eclipse da razão*, em que começa a emergir a distinção entre os processos que caracterizam o movimento da razão ao longo da história. Como afirma Chiarello, a dicotomia entre uma razão objetiva e outra subjetiva que tem lugar em *Eclipse da razão* “não encontra correspondente no ensaio ‘Razão e autoconservação’”, pois neste “o que prevalece é a constatação de que a razão, definitivamente comprometida com a dominação, reduz-se a mera função de autoconservação” (2001, p. 244). Nesse sentido, a próxima seção irá investigar de modo específico como o conceito de razão é definido por Horkheimer em *Eclipse da razão*, procurando analisar, também, se é pertinente a diferenciação entre um conceito de “razão” e outro de “racionalidade”.

### 1.3.2 O conceito de razão em *Eclipse of reason* (*Eclipse da razão*)

O texto *Eclipse da razão* reúne cinco conferências que Horkheimer proferiu nos Estados Unidos no ano de 1944. Originalmente produzido em inglês, o texto foi publicado em 1947 e apenas em 1967 foi lançada sua versão em língua alemã sob o título *Zur Kritik der*

---

man’s development, the joy in knowledge, living through memory and foresight, pleasure in oneself and others, narcissism as well as love, are losing their content”.

*instrumentellen Vernunft* (*Sobre a crítica da razão instrumental*). Nessa mesma época, Horkheimer escrevia juntamente com Adorno a *Dialética do esclarecimento*, obra em que as aporias da crítica à razão se revelariam em toda sua radicalidade.

Em *Eclipse da razão*, Horkheimer diferencia dois sentidos do termo razão (*Vernunft*): um que designa “a faculdade de classificação, inferência e dedução, não importando qual o conteúdo específico dessas ações: ou seja, o funcionamento abstrato do mecanismo de pensamento” (*ER*, p. 13),<sup>70</sup> a qual ele nomeia como razão subjetiva. Essa forma racional coordena os meios em relação aos fins, os quais correspondem ao interesse de autopreservação do indivíduo ou da comunidade na qual ele se insere. Não se trata, portanto, de determinar os fins das ações, nem de questionar sua racionalidade, mas de direcioná-las para a realização de objetivos em benefício do sujeito. De acordo com Horkheimer,

a idéia de que um objetivo possa ser racional por si mesmo – fundamentada nas qualidades que se podem discernir dentro dele – sem referência a qualquer espécie de lucro ou vantagem para o sujeito, é inteiramente alheia à razão subjetiva, mesmo quando esta se ergue acima da consideração de valores utilitários imediatos e se dedica a reflexões sobre a ordem social como um todo (*ER*, p. 14).<sup>71</sup>

A razão objetiva, por outro lado, é entendida por Horkheimer como a dimensão capaz de definir os fins das ações. Historicamente, essa idéia esteve no centro de uma concepção segundo a qual à razão objetiva caberia a determinação de fins intimamente relacionados com uma totalidade. Tal concepção, diz Horkheimer, “afirmava a existência da razão não só como força da mente individual, mas também do mundo objetivo: nas relações entre os seres humanos e entre classes sociais, nas

---

<sup>70</sup> “But the force that ultimately makes reasonable actions possible is the faculty of classification, inference, and deduction, no matter what the specific content – the abstract functioning of the thinking mechanism. This type of reason may be called subjective reason” (*EO*R, p. 3).

<sup>71</sup> “The idea that an aim can be reasonable for its own sake – on the basis of virtues that insight reveals it to have in itself – without reference to some kind of subjective gain or advantage, is utterly alien to subjective reason, even where it rises above the consideration of immediate utilitarian values and devotes itself to reflections about the social order as a whole” (*EO*R, p. 4).

instituições sociais, e na natureza e suas manifestações” (*ER*, p. 14).<sup>72</sup> Foi a partir desse conceito que a própria filosofia foi possível enquanto um sistema que procurou organizar e hierarquizar seres, coisas e ações de acordo com a noção de uma totalidade. Assim, afirma Horkheimer,

o grau de racionalidade de uma vida humana podia ser determinado segundo a sua harmonização com essa totalidade. A sua estrutura objetiva, e não apenas o homem e os seus propósitos, era o que determinava a avaliação dos pensamentos e das ações individuais. Esse conceito de razão jamais exclui a razão subjetiva, mas simplesmente considerou-a como a expressão parcial e limitada de uma racionalidade universal, da qual se derivavam os critérios de medida de todos os seres e coisas. A ênfase era colocada mais nos fins do que nos meios. O supremo esforço dessa espécie de pensamento foi conciliar a ordem subjetiva do “racional”, tal como a filosofia o concebia, com a existência humana, incluindo o interesse por si mesmo e a autopreservação (*ER*, p. 14).<sup>73</sup>

O conceito de razão objetiva relaciona-se, portanto, à determinação dos fins às quais as ações se orientam. Na Grécia Antiga, por exemplo, a razão objetiva apontava para o conceito de bem supremo que orientaria os homens na busca por uma vida feliz. Nesse sentido, a Grécia seria um modelo de uma sociedade organizada racionalmente. Segundo Wolin (1987, p. 36), Horkheimer faz referência à filosofia grega por duas razões: primeiro porque ela é um modelo essencialmente racionalista e segundo, pelo fato de que suas questões metafísicas estão relacionadas aos problemas éticos e políticos. Assim, o modelo grego

---

<sup>72</sup> “This view asserted the existence of reason as a force not only in the individual mind but also in the objective world – in relations among human beings and between social classes, in social institutions, and in nature and its manifestations” (*EoR*, p. 4).

<sup>73</sup> “The degree of reasonableness of a man’s life could be determined according to its harmony with this totality. Its objective structure, and not just man and his purposes, was to be the measuring rod for individual thoughts and actions. This concept of reason never precluded subjective reason, but regarded the latter as only a partial, limited expression of a rationality from which criteria for all things and beings were derived. The emphasis was on ends rather than on means. The supreme endeavor of this kind of thinking was to reconcile the objective order of the ‘reasonable’, as philosophy conceived it, with human existence, including self-interest and self-preservation” (*EoR*, p. 4).



serviria como paradigma de uma sociedade que se organiza em torno de fins definidos por uma razão objetiva.

Para Horkheimer, “quando se concebeu a idéia de razão, o que se pretendia alcançar era mais que a simples regulação da relação entre meios e fins: pensava-se nela como o instrumento para compreender os fins, para determiná-los” (*ER*, p. 19).<sup>74</sup> Tal era a razão objetiva, portadora da capacidade de dizer qual era o fim a que as ações visavam. Ela aparece como estrutura da sociedade, ou seja, como razão que se concretiza na prática ao ser incorporada pelos homens e no modo como compreendem a finalidade de sua existência e de suas ações. Há, no entanto, outro nível em que a razão objetiva pode ser compreendida, definido pelo próprio Horkheimer:

assim, por um lado o termo razão objetiva denota como essência uma estrutura inerente à realidade que por si mesma exige um modo específico de comportamento em cada caso, seja uma atitude prática ou seja teórica. (...) Por outro lado, o termo razão objetiva pode também designar o próprio esforço e capacidade de refletir tal ordem objetiva (*ER*, p. 20).<sup>75</sup>

Dessa forma, pode-se estabelecer duas dimensões em que o conceito de razão objetiva se manifesta: 1) como estrutura operante na sociedade, a qual determina sistemas de crenças e fundamenta a ação dos indivíduos na medida em que determina os fins que elas devem atingir; 2) como modo de pensar essa estrutura, mais precisamente, como um sistema filosófico que sustenta a possibilidade de uma verdade objetiva e acessível aos indivíduos, refletindo aquela estrutura já presente na realidade.

Enquanto à razão objetiva cabe a preocupação com a formulação de conceitos de base ética e política, a coordenação das ações que terão como objetivo realizá-los seria tarefa da razão subjetiva. Esta, na medida em que se refere apenas à adequação entre meios e fins, pode ser

<sup>74</sup> “When the idea of reason was conceived, it was intended to achieve more than the mere regulation of the relation between means and ends: it was regarded as the instrument for understanding the ends, for *determining them*” (*EO*R, p. 7).

<sup>75</sup> “The term objective reason thus on the one hand denotes as its essence a structure inherent in reality that by itself calls for a specific mode of behavior in each specific case, be it a practical or a theoretical attitude. This structure is accessible to him who takes upon himself the effort of dialectical thinking or, identically, who is capable of *eros*. On the other hand, the term objective reason may also designate this very effort and ability to reflect such an objective order” (*EO*R, p. 8).

considerada, portanto, uma dimensão a serviço da razão objetiva. No texto *O fim da razão*, a coordenação entre meios e fins era uma atividade da razão, embora naquele momento ainda não houvesse a separação entre aquelas duas dimensões. A razão continha o elemento de autoconservação, mas não se restringia a ele.

A distinção que surge posteriormente mostra que, diferentemente daquilo que se anunciava com o título da versão anterior, ou seja, “o fim da razão”, não é a razão em sua totalidade que desaparece, apenas algo dela é “eclipsado”. A relação, portanto, não é de exclusão de um ou outro conceito. De acordo com Horkheimer, “a relação entre esses dois conceitos não é simplesmente de oposição. Historicamente, ambos os aspectos subjetivo e objetivo da razão estiveram presentes desde o princípio, e a predominância do primeiro sobre o último se realizou no decorrer de um longo processo” (*ER*, p. 16).<sup>76</sup> Horkheimer procura sustentar o argumento de que a razão, já em sua origem como “logos”, continha qualidades subjetivas, como, por exemplo, o “dizer”. Contudo, elas foram eliminadas pela própria crítica racional em nome de uma objetividade absoluta. Ao longo da história do pensamento e da civilização, surgiram as dificuldades em sustentar tal objetividade, o que acabou por revelar que tal tarefa ou era impossível ou a própria objetividade era ilusória. Desse modo, a razão sofreu um processo de formalização e, aos poucos, perdeu seu conteúdo objetivo, o que significa, em outros termos, a independência conquistada pela sua forma subjetiva (Cf. *ER*, p. 17).

Uma das causas que Horkheimer associa ao enfraquecimento da razão objetiva como estrutura inerente à realidade reside na luta entre a filosofia e a religião. De acordo com Horkheimer, “os sistemas filosóficos da razão objetiva implicam a convicção de que se pode descobrir uma estrutura fundamental ou totalmente abrangente do ser e de que disso se pode derivar uma concepção do destino humano” (*ER*, p. 21).<sup>77</sup> Assim, para que se afirmassem, era preciso combater as mitologias e as crenças alimentadas pela religião e sustentar uma verdade objetiva a partir de fundamentos racionais. Nesse sentido é que a razão continha em sua própria origem a crítica como mecanismo para

---

<sup>76</sup> “The relation between these two concepts of reason is not merely one of opposition. Historically, both the subjective and the objective aspect of reason have been present from the outset, and the predominance of the former over the latter was achieved in the course of a long process” (*EoR*, p. 5).

<sup>77</sup> “The philosophical systems of objective reason implied the conviction that an all-embracing or fundamental structure of being could be discovered and a conception of human destination derived from it” (*EoR*, p. 9).

sua realização. Contudo, diz Horkheimer, no século XVI, “a razão adquiriu uma nova conotação, que encontrou a mais alta expressão na literatura francesa e certo modo ainda é preservada no moderno uso popular. Tomou o significado de uma atitude conciliatória” (*ER*, p. 22)<sup>78</sup> que, embora seja até mais humana, mostra-se, porém, vulnerável aos interesses econômicos da sociedade. Com isso, seu esforço em defender uma verdade objetiva se enfraquece e ela se abre ao relativismo, colocando-se não contra a religião, mas ao lado dela, como uma instância dentre outras que coexistem na sociedade.

Da atitude conciliatória, passou-se, no iluminismo, à separação total entre razão e religião, de tal modo que o resultado foi o enfraquecimento da religião como autoridade responsável pela expressão da verdade suprema, e também da razão, que sucumbe frente a sua formalização levada a cabo pelo racionalismo. Para Horkheimer, “os filósofos do iluminismo atacaram a religião em nome da razão; e afinal o que eles mataram não foi a Igreja, mas a metafísica e o próprio conceito de razão objetiva, a fonte de poder de todos os seus esforços” (*ER*, p. 26).<sup>79</sup> O efeito colateral dessa tarefa mal-sucedida da filosofia afeta também a religião, pois lhe foi negada, assim como à razão, a possibilidade de tratar do absoluto, restando-lhe conceitos substitutos e formais. Sem partilharem a pretensão à verdade objetiva, podem ser vistas como esferas culturais distintas. Inseparável, porém, é o relativismo que se alia a essa nova forma de conceber a razão. Em consequência do enfraquecimento da razão em sua tarefa de fundamentar e sustentar conteúdos objetivos, ela se tornou um instrumento:

no aspecto formalista da razão subjetiva, sublinhado pelo positivismo, enfatiza-se a sua não-referência a um conteúdo objetivo; em seu aspecto instrumental, sublinhado pelo pragmatismo, enfatiza-se a sua submissão a conteúdos heterônomos. A razão tornou-se algo inteiramente aproveitado no processo social. Seu valor operacional, seu papel no domínio dos

---

<sup>78</sup> “At that time [sixteenth-century] however, reason acquired a new connotation, which found its highest expression in French literature and in some degree is still preserved in modern popular usage. It came to signify a conciliatory attitude” (*EoR*, p. 9).

<sup>79</sup> “The philosophers of the Enlightenment attacked religion in the name of reason; in the end what they killed was not the church but metaphysics and the objective concept of reason itself, the source of power of their own efforts” (*EoR*, p. 12).

homens e da natureza tornou-se o único critério para avaliá-la (ER, p. 29).<sup>80</sup>

Tal movimento se assemelha ao descrito por Horkheimer em *O fim da razão*, ainda que neste não seja feita a distinção referente às duas dimensões da razão. Embora sutil, há na passagem acima citada uma ligeira diferença entre, por um lado, a formalização da razão, e por outro, sua instrumentalização. Se a razão subjetiva é indissociável da razão objetiva, o é apenas no primeiro sentido, o qual se revela como a parcialidade da razão em relação aos fins que conduzem a vida. A dimensão voltada para a autoconservação é inerente à razão, mas subordinada a objetivos definidos pela razão objetiva. Assim, a razão subjetiva preocupa-se com a coordenação das ações para que eles sejam realizados. Se ao longo da história, torna-se impossível à razão definir tais fins, sobressai-se, então, sua dimensão subjetiva. Nestes termos, é possível recusar a leitura feita por Stirk, segundo a qual,

esses dois tipos de razão não são vistas como coexistentes e até complementares, mas como competidoras, alternativas. De fato, ele acreditou que uma teria deslocado a outra. A razão instrumental, subjetiva, foi triunfante, não apenas como um acesso a nossa manipulação do mundo natural, mas sem limites ou restrições. Ela foi, ou melhor, se tornou, razão sem qualificação (STIRK, 1992, p. 159).

Contudo, não se trata exatamente de formas alternativas e excludentes, pois a razão objetiva só poderia existir a partir da vinculação com a racionalidade subjetiva, na medida em que esta coordenava os meios necessários para se atingir os fins racionais. O predomínio do caráter instrumental enfraquece a razão objetiva, reduzindo-a a uma operação formal. A essa redução corresponderia àquela impotência frente à sustentação de verdades absolutas, as quais impedem a formulação de conceitos com validade inquestionável e fundamentos racionais. A razão vê-se, desse modo, privada daquele fim último a que as ações deveriam se dirigir, mas sobrevive através de seu caráter subjetivo, como capacidade de ainda estabelecer a ligação entre

---

<sup>80</sup> “In the formalistic aspect of subjective reason, stressed by positivism, its unrelatedness to objective content is emphasized; in its instrumental aspect, stressed by pragmatism, its surrender to heteronomous contents is emphasized. Its operational value, its role in the domination of men and nature, has been made the sole criterion” (EoR, p. 14).

meios e fins, mecanismo que é essencial à autoconservação dos homens, ainda que o próprio conceito de autoconservação tenha se diluído junto com a objetividade perdida.

Em um sentido diferente é entendida a instrumentalização da razão. Ela não é senão a identificação da razão com um instrumento para a realização de fins. Há, portanto, uma diferença importante no modo de entender o movimento pelo qual passa o conceito, pois não se trata, então, do simples predomínio da razão subjetiva, mas, fundamentalmente, da redução desse mecanismo de coordenação entre meios e fins ligados à vida humana a uma adequação de meios em relação a *quaisquer* fins, sejam eles em benefício ou não do indivíduo ou de sua comunidade. É nesse sentido que a instrumentalização da razão pode ser inclusive irracional, já que está totalmente desligada de um princípio de autoconservação da vida humana, ao qual também a razão objetiva se dirigia. É por essa instrumentalização da razão servir a quaisquer propósitos e interesses que ela se desvincula radicalmente de conteúdos objetivos e se torna reificada. Sujeita-se, assim, não apenas ao relativismo, mas à sua própria transformação em objeto manipulável, suscetível de servir ora a uma ora a outra finalidade. Para Horkheimer,

toda a idéia filosófica, ética e política – tendo sido cortado o cordão umbilical que ligava essas idéias a suas origens históricas – tende a tornar-se o núcleo de uma nova mitologia, e esta é uma das razões por que o avanço do iluminismo tende a reverter, até certo ponto, para a superstição e a paranóia (ER, p. 38).<sup>81</sup>

A passagem citada traz a idéia que estará presente na *Dialética do esclarecimento*, ou seja, o entrelaçamento entre o esclarecimento e a mitologia, tema da próxima seção deste capítulo. A razão, ao hipostasiar noções universais sem que essa sua pretensão seja sustentada, tende a tornar-se mitológica. A crítica pode ainda existir, pois também ela pertence à razão subjetiva, mas sem um fundamento objetivo, é meramente formal, o que a torna vazia de qualquer conteúdo. Assim, sem critérios para a verdade, a crítica da razão subjetiva conduz ao relativismo e à existência pacífica entre concepções diversas e

---

<sup>81</sup> “Every philosophical, ethical, and political idea – its lifeline connecting it with its historical origins having been severed – has a tendency to become the nucleus of a new mythology, and this is one of the reasons why the advance of enlightenment tends at certain points to revert to superstition and paranoia” (EoR, p. 21).

incompatíveis entre si. O único critério que passa a valer é a operacionalidade dos mecanismos, medidos pela sua “racionalidade”, a qual, por sua vez, é avaliada em termos de interesses individuais fomentados pelo sistema econômico. Diferentemente da idéia de autoconservação que estava na origem da razão, não há mais preocupação com uma formação do homem. Sobrevive apenas o interesse imediato de sobreviver em um mundo que, a fim de ele próprio subsistir, consome os indivíduos de forma integral. Para Horkheimer, essa redução da razão a uma forma instrumental altera até mesmo o seu caráter de instrumento, pois

a neutralização da razão, que a despoja de qualquer relação com o conteúdo objetivo e de seu poder de julgar este último, e que a reduz ao papel de uma agência executiva mais preocupada com o como do que com o porquê, transforma-a cada vez mais num simples mecanismo enfadonho de registrar os fatos. A razão subjetiva perde toda espontaneidade, produtividade e poder para descobrir e afirmar novas espécies de conteúdo – perde a própria subjetividade (*ER*, p. 62).<sup>82</sup>

Assim, a razão subjetiva se mostra impotente frente a um poder criativo, servindo à reprodução da sociedade e de sua estrutura. Também em relação à filosofia há o predomínio dessa concepção, efetivando-se em teorias como o positivismo e o pragmatismo. Não se trata aqui de desenvolver de modo detalhado como Horkheimer compreende a filosofia da razão subjetiva, mas apenas destacar que, do mesmo modo como na antiguidade havia a tentativa por parte da razão objetiva de criar um sistema capaz de englobar todos os seres segundo uma hierarquia, à razão subjetiva correspondem novas formas de pensamento liberadas da fundamentação de verdades absolutas e que concebem a razão como uma atividade de cálculo, registro e classificação, incapaz, portanto, de elaborar e definir fins universais para a vida humana.

A diferenciação feita por Horkheimer entre o conceito de razão objetiva e subjetiva é criticada, contudo, por ser insuficiente no que diz respeito às filosofias que se desenvolveram na modernidade, como, por

---

<sup>82</sup> “The neutralization of reason that deprives it of any relation to objective content and of its power of judging the latter, and that degrades it to an executive agency concerned with the how rather than with the what, transforms it to an ever-increasing extent into a mere dull apparatus for registering facts. Subjective reason loses all spontaneity, productivity, power to discover and assert new kinds of content – it loses its very subjectivity” (*EO*R, p. 38).

exemplo, as discursivas, as quais ainda seriam capazes de preservar a autonomia de uma comunidade intersubjetiva (Cf. WOLIN, 1987, p. 144). Para este autor,

Horkheimer é incapaz de chegar a tais conclusões por uma razão *sistemática*, não contingente, na medida em que ambas as noções de razão “subjetiva” e “objetiva” são elas próprias insuficientemente diferenciadas. Ou seja, presumivelmente, uma teoria discursiva da verdade, em que esta não é objetivamente “enraizada no ser”, seria para Horkheimer indistinguível de outras variantes da razão subjetiva. Pareceria ser o caso de que essa categoria “razão subjetiva”, em última instância, permanece incapaz de distinguir entre, por exemplo, o giro copernicano de Kant e teorias da razão instrumental de Bacon ao positivismo; uma suspeita confirmada pela crítica da Dialética do Esclarecimento a Kant, na qual a primeira Crítica é interpretada exclusivamente como uma santificação da física newtoniana (WOLIN, 1987, p. 144).

Ainda que a distinção realizada por Horkheimer não seja feita de forma tão explícita, é possível caracterizar, no entanto, diferentes dimensões do conceito de razão. Retomando as considerações feitas até o momento, pode-se, inicialmente, estabelecer a diferença mais geral entre uma razão objetiva e uma razão subjetiva. A primeira se expressa em duas formas: uma que é atuante na sociedade como estrutura que coordena a vida dos indivíduos em relação a um fim último definido racionalmente e outra que se reflete no pensamento ou na filosofia como modo de compreender essa estrutura presente na realidade. A razão subjetiva, por sua vez, é essencialmente uma coordenação entre meios e fins, os quais são definidos pela razão objetiva. Tal era o conceito total de razão que ainda defendia a existência de verdades objetivas capazes de guiar as ações dos homens. Contudo, a mudança que ocorre nesse conceito de razão leva ao obscurecimento daquela dimensão objetiva e uma alteração no modo como a razão subjetiva é compreendida. Assim, essa última passa a ser tratada, já sem a determinação dos fins últimos, como mero mecanismo de adequação entre meios e objetivos fundados em interesses particulares, correspondendo a um modo de operar

presente na realidade que se reduz a um caráter puramente instrumental e encontrando expressão no pensamento filosófico meio de concepções que justificam o funcionamento dessa razão como cálculo.

Os desdobramentos do conceito de razão acima assinalados permitem retomar a crítica de Guzzoni mencionada anteriormente. Para a autora, a crítica que Adorno e Horkheimer fazem estaria direcionada não para a razão enquanto unidade, antes, à racionalidade, entendida como um modo de pensar que se constitui, fundamentalmente, na dominação da natureza (Cf. GUZZONI, 1997, p. 28). Contudo, a grande dificuldade das críticas contemporâneas à racionalidade, segundo Guzzoni, é que não se fala mais em uma “razão unitária”, aquela razão objetiva que orientaria os fins das ações humanas, como diz Horkheimer. Nas discussões pós-modernas, tal conceito de razão foi abandonado e se passou a tratar, apenas, de “racionalidade”, inclusive, de várias formas de racionalidades existentes concomitantemente. De fato, ao defender a idéia de uma razão objetiva, Horkheimer dirigiria sua crítica não à razão (*Vernunft*), mas à racionalidade (*Rationalität*). Aqui, contudo, é preciso fazer a ressalva de que embora Horkheimer enfatize que o problema reside na existência de uma concepção instrumental da razão, ele não assume que essa última dissolveria completamente a razão objetiva. Como se pretende mostrar neste trabalho, a racionalidade estética, ao se apresentar como forma de conhecimento que ainda sustenta uma pretensão à verdade, seria uma alternativa à racionalidade instrumental, aspirar às qualidades objetivas da razão.

Antes de se passar para a próxima seção, é preciso, ainda, discutir alguns aspectos presentes em *Eclipse da razão* que serão retomados na *Dialética do esclarecimento*. Eles dizem respeito, sobretudo, às implicações do conceito de racionalidade instrumental para o indivíduo. Nesse sentido, as considerações feitas por Horkheimer envolvem certas posições sustentadas no contexto da teoria psicanalítica freudiana. A obra *O mal-estar na civilização*, escrita por Freud em 1929, é o ponto de partida para a idéia de que a afirmação do sujeito por meio de um processo racional exige dele a repressão de suas pulsões, o que acarreta a própria destruição da subjetividade. Tal idéia será também central na *Dialética do esclarecimento*.

A importância da psicanálise na argumentação sustentada por Horkheimer em *Eclipse da razão* reside no fato de que os mecanismos pertencentes ao desenvolvimento da civilização, tal como Horkheimer os indica – e que são retomados na *Dialética do esclarecimento* – são semelhantes àqueles formulados por Freud no que se refere à idéia de renúncia. Freud mostrou que no desenvolvimento da civilização é



necessário ocorrer modificações na própria natureza humana principalmente na sua vida pulsional, a qual deve ser deslocada para outros meios de satisfação que não a pura e imediata gratificação, ou seja, necessita ser sublimada para que o homem possa se dedicar às atividades psíquicas superiores, artísticas, entre outras. Assim, o processo civilizatório acaba por corresponder ao desenvolvimento libidinal do próprio indivíduo, pressupondo a não-satisfação de suas necessidades e, por isso, gerando uma frustração cultural responsável pela hostilidade contra a civilização. Embora tal idéia esteja intimamente ligada ao desenvolvimento da civilização, ela não parte de um princípio histórico. Como afirma Schorske,

poder-se-ia esperar que, ao indicar um ponto tão histórico em sua essência, Freud teria conseguido propor um esquema da marcha da civilização em direção à organização da natureza e ao desenvolvimento coletivo do superego. Mas tal não é o método de Freud. Ele trata seu problema não historicamente, mas analogicamente, procedendo de uma análise da psique do indivíduo, sua estrutura e experiência, ao funcionamento e futuro da sociedade (SCHORSKE, 2006, p. 8).

O que Freud faz é explicar como uma determinada estrutura psíquica a-histórica se constitui por meio de suas relações com a realidade e com as demandas sociais, o que acaba por provocar uma modificação na subjetividade, mas não na própria estrutura da mente do indivíduo. O que é importante destacar, pelo menos em relação ao texto *Eclipse da razão*, é que a dinâmica de dominação da vida pulsional necessária à formação da subjetividade e à própria constituição da civilização é similar ao processo de racionalização. Aqui se percebe que a teoria de reificação de Lukács dá lugar a uma análise sobre a racionalidade instrumental em conjunção com as idéias sustentadas pela psicanálise, resultando em considerações que irão se aproximar daquelas defendidas na *Dialética do esclarecimento*.

Em *Eclipse da razão*, mais especificamente, nos capítulos “A revolta da natureza” e “Ascensão e declínio do indivíduo”, Horkheimer faz inúmeras afirmações a partir da idéia de que a racionalidade instrumental se transforma em meio não só para a dominação da natureza externa, mas também do homem, que na busca pela autoconservação é levado a entregar-se à sociedade. Como diz

Horkheimer, “a história dos esforços humanos para subjugar a natureza é também a história da subjugação do homem pelo homem. O desenvolvimento do conceito de ego reflete essa dupla história” (*ER*, p. 109).<sup>83</sup>

A razão subjetiva, na ausência da determinação dos fins que deveriam orientar sua realização, transforma-se em uma racionalidade instrumental e serve, na sociedade capitalista, estruturada em uma lógica de produção, à dominação da natureza. Contudo, na medida em que a própria sociedade se organiza a partir desse mecanismo de meios orientados para fins, sendo estes definidos pela necessidade de produção de capital, e se constitui como sociedade racionalizada, também o indivíduo é obrigado a se adaptar, tendo que se moldar de acordo com as demandas externas a ele. Desse modo, a dominação exercida pela racionalidade instrumental não diz respeito somente à natureza externa, mas, sobretudo, aos indivíduos. Para Horkheimer,

exatamente porque toda a vida de hoje tende cada vez mais a ser submetida à racionalização e ao planejamento, também a vida de cada indivíduo, incluindo-se os seus impulsos mais ocultos, que outrora constituíam o seu domínio privado, deve agora levar em conta as exigências de racionalização e planejamento: a autopreservação do indivíduo pressupõe o seu ajustamento às exigências do sistema (*ER*, p. 100).<sup>84</sup>

O problema que Horkheimer identifica nesse processo se remete também à submissão dos indivíduos à tendência de instrumentalização, perante a qual eles se tornam passivos, sem reagir à dissolução de sua subjetividade. Ao mesmo tempo em que se pode considerar que houve um aumento nas liberdades individuais, por outro lado, houve uma mudança qualitativa em tal conceito: a liberdade já não pode ser atribuída ao sujeito como autônomo e emancipado, mas a um indivíduo cuja natureza é “desnaturada”, substrato da dominação. Embora Horkheimer pareça pessimista, há indicações no texto de que essa

---

<sup>83</sup> “The history of man's efforts to subjugate nature is also the history of man's subjugation by man. The development of the concept of the ego reflects this twofold history” (*EoR*, p. 72).

<sup>84</sup> “Just as all life today tends increasingly to be subjected to rationalization and planning, so the life of each individual, including his most hidden impulses, which formerly constituted his private domain, must now take the demands of rationalization and planning into account: the individual's self-preservation presupposes his adjustment to the requirements for the preservation of the system” (*EoR*, p. 65).

situação seria reversível, principalmente, com o auxílio da psicanálise, capaz de contribuir para a formação de um ego forte e resistente à dominação. Essa possibilidade estaria contemplada, por exemplo, na seguinte passagem:

o indivíduo resistente se oporá a qualquer tentativa pragmática de conciliar as exigências da verdade e as irracionalidades da existência. Em vez de sacrificar a verdade pela conformidade com os padrões dominantes, ele insistirá em expressar em sua vida tanta verdade quando possa, tanto na teoria quando na prática. Terá uma vida conflituosa; deverá estar pronto para correr o risco de uma extrema solidão. A hostilidade irracional que o inclinaria a projetar suas dificuldades interiores sobre o mundo é superada pela paixão de realizar aquilo que o pai representava para ele na sua imaginação infantil, a saber, a verdade. Esse tipo de jovem – se é que se trata de um tipo – leva a sério aquilo que lhe foi ensinado. Não desiste de confrontar persistentemente a realidade com a verdade, de revelar o antagonismo entre os ideais e as realidades. A sua própria crítica, teórica e prática, é uma reafirmação negativa da fé positiva que teve enquanto criança. (...) A verdadeira razão para a sua atitude é a sua compreensão de que a realidade é “inverídica”, uma compreensão a que ele chega ao comparar seus pais com os ideais que eles pretendem representar (*ER*, p. 116).<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> “The resistant individual will oppose any pragmatic attempt to reconcile the demands of truth and the irrationalities of existence. Rather than to sacrifice truth by conforming to prevailing standards, he will insist on expressing in his life as much truth as he can, both in theory and in practice. His will be a life of conflict; he must be ready to run the risk of utter loneliness. The irrational hostility that would incline him to project his inner difficulties upon the world is overcome by a passion to realize what his father represented in his childish imagination, namely, truth. This type of youth—if it is a type—takes seriously what he has been taught. He at least is successful in the process of internalization to the extent of turning against outside authority and the blind cult of so-called reality. He does not shrink from persistently confronting reality with truth, from unveiling the antagonism between ideals and actualities. His criticism itself, theoretical and practical, is a negative reassertion of the positive faith he had as a child. (...)The real reason for his attitude is his realization that reality is ‘untrue,’ a realization he achieves by comparing his parents with the ideals that they claim to represent” (*EoR*, p. 76).

A questão colocada por Horkheimer retoma algo já discutido anteriormente, ou seja, a importância da família como autoridade contra a qual o ego se forma. A teoria psicanalítica, nesse contexto, fornece os elementos para se pensar um processo de constituição da subjetividade que se realizaria de maneira apropriada, tendo como resultado um sujeito resistente à manipulação e à autoridade externa e, principalmente, que não desenvolva uma tendência narcisista. Para isso, o papel dos pais é fundamental na educação das crianças, pois eles serão as primeiras figuras de autoridade a exercerem a função de superego que mais tarde será internalizada pela criança. Em *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Freud aponta para o processo de formação do ego por meio da tensão com a figura externa, a qual se revela, em última instância, como uma tensão entre o mundo externo e o mundo interno do indivíduo. O conflito, contudo, tem um aspecto positivo, pois sem ele não há um balanço entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, fazendo com que o indivíduo seja suscetível à influência de autoridades externas como a religião ou, como é discutido na *Dialética do esclarecimento*, aos mecanismos da indústria cultural.

Desse modo, Horkheimer considera que a constituição de um ego fraco é uma possibilidade para os mecanismos sociais penetrarem mais profundamente na subjetividade dos indivíduos, tornando-os, conseqüentemente, ainda mais fracos para enfrentar a dominação. A causa do processo de enfraquecimento da subjetividade reside, precisamente, na estrutura objetiva da própria sociedade e não em uma suposta atitude individual passiva. Como afirma Horkheimer,

não é a tecnologia nem a autopreservação que devem ser responsabilizadas em si mesmas pelo declínio do indivíduo; não é a produção *per se*, mas as formas que assume – isto é, as inter-relações dos seres humanos dentro do quadro específico do industrialismo. (...) O declínio do indivíduo deve ser atribuído não às realizações técnicas do homem e nem mesmo no próprio homem – as pessoas são geralmente melhores do que pensam, dizem ou fazem – mas sim à atual estrutura e conteúdo da “mente objetiva”, o espírito que penetra a vida social em todos os seus setores (ER, p. 154).<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> “It is not technology or the motive of self-preservation that in itself accounts for the decline of the individual; it is not production *per se*, but the forms in which it takes place—the interrelationships of human beings within the specific framework of industrialism. (...)The

É interessante notar que Horkheimer não considera a autopreservação como causa do declínio do indivíduo, já que a busca pela conservação é algo inerente à razão e fundamenta sua própria atividade. A crítica se dirige, antes, às formas pelas quais tal interesse se manifesta. Há uma racionalidade no modo de organização industrial que se sobrepõe ao interesse do indivíduo, fazendo com que persigam um objetivo que é causa de sua própria reificação. Ao apontar para a inversão de finalidade da autoconservação e ao modo como ela pode ser usada como justificativa para o domínio sobre a natureza e sobre os homens, assumindo uma aparência “racional”, é que a crítica da razão se mostra positiva na superação do estado de reificação. Como diz Horkheimer, “a denúncia daquilo que atualmente se chama de razão é o maior serviço que a razão pode prestar” (*ER*, p. 187).<sup>87</sup>

Na próxima seção, será discutido o modo como esse conceito de razão subjacente à modernidade é compreendido especialmente a partir de uma reflexão sobre a dialética que o constitui. Será investigada a sua conexão inerente com o esclarecimento, com a mitologia e os diferentes níveis em que tais relações se manifestam. O próprio projeto iluminista precisa ser explicado em consonância com a perda de objetividade da razão e de seu potencial crítico emancipador. Além disso, a existência de uma filosofia que não se reduz à tarefa negativa de crítica, superando os limites impostos ao pensamento pela racionalidade instrumental, é um desafio que se coloca ao desenvolvimento do projeto dialético de Horkheimer, assim como de Adorno, tal como mostrou Habermas.

#### **1.4 *Dialética do Esclarecimento* e a crítica à racionalidade instrumental**

A *Dialética do Esclarecimento* exibe um movimento no pensamento de Horkheimer e Adorno que não pode ser concebido nem como início da crítica à razão, tampouco como conclusão assumida a partir dela. Antes, o texto se apresenta como um momento do pensamento dos autores voltado para uma reflexão mais profunda sobre a sociedade quando outras categorias conceituais já não puderam ser

---

decline of the individual must be charged not to the technical achievements of man or even to man himself—people are usually much better than what they think or say or do—but rather to the present structure and content of the 'objective mind/ the spirit that pervades social life in all its branches" (*EO*R, p. 103).

<sup>87</sup> “denunciation of what is currently called reason is the greatest service reason can render (*EO*R, p. 126).

exitosas para explicar o porquê de um estado em que a barbárie se mostra ainda possível. A confiança depositada na Teoria Crítica como uma ciência interdisciplinar apoiada na tradição marxista, a idéia inicial do projeto da Escola de Frankfurt, vê-se confrontada com a difícil tarefa de sustentar uma perspectiva capaz de romper os limites impostos pelos conceitos até então utilizados. Já no prefácio da *Dialética do Esclarecimento*, os autores afirmam:

o que nos propuséramos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie. (...) Embora tivéssemos observado há muitos anos que, na atividade científica moderna, o preço das grandes invenções é a ruína progressiva da cultura teórica, acreditávamos de qualquer modo que podíamos nos dedicar a ela na medida em que fosse possível limitar nosso desempenho à crítica ou ao desenvolvimento de temáticas especializadas. (...) Os fragmentos que aqui reunimos mostram, contudo, que tivemos que abandonar aquela confiança (*DE*, p. 11).<sup>88</sup>

A dificuldade de levar a cabo a tarefa pretendida não se deve apenas à impotência conceitual com que Horkheimer e Adorno se confrontaram. O problema não residia somente na limitação das categorias empregadas: a reflexão sobre a sociedade levou à descoberta de um momento imanente entre o pensamento e a realidade. Nesse instante, a teoria e seu objeto entram em choque, exigindo, pela própria imanência dessa relação, a radicalidade do pensamento. A linguagem também se mostra insuficiente na medida em que faz parte de uma realidade que a torna mero instrumento de nomeação. Presa em sua própria condição, ela é obrigada, assim como o pensamento, a se voltar contra si mesma. É nesse sentido que os autores afirmam:

---

<sup>88</sup> “Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt (...).Hatten wir auch seit vielen Jahren bemerkt, daß im modernen Wissenschaftsbetrieb die großen Erfindungen mit wachsendem Zerfall theoretischer Bildung bezahlt werden, so glaubten wir immerhin dem Betrieb so weit folgen zu dürfen, daß sich unsere Leistung vornehmlich auf Kritik oder Fortführung fachlicher Lehren beschränkte (...).Die Fragmente, die wir hier vereinigt haben, zeigen jedoch, daß wir jenes Vertrauen aufgeben mußten” (*DA*, p. 11).

se se tratasse apenas dos obstáculos resultantes da instrumentação desmemoriada da ciência, o pensamento sobre questões sociais poderia, pelo menos, tomar como ponto de partida as tendências opostas à ciência oficial. Mas também estas são presas do processo global de produção. Elas não se modificaram menos do que a ideologia à qual se referiam. Com elas se passa o que sempre sucedeu ao pensamento triunfante (*DE*, p. 12).<sup>89</sup>

A oposição entre “teoria tradicional” e “teoria crítica” não perde totalmente o seu sentido, mas obriga a última a realizar uma reflexão ainda mais dura sobre sua própria prática. Ao proceder com o rigor que o pensamento crítico exige, ela acaba por identificar-se a um movimento que, paradoxalmente, é-lhe tanto externo quanto interno. Por um lado, a teoria crítica toma como seu objeto o desenrolar histórico de uma racionalidade associada aos problemas que ela, por suas próprias características, ocasiona. Por outro lado, esse mesmo pensamento está inserido nessa racionalidade e amarrado às suas determinações. O pensamento é também produto dessa razão e a teoria crítica, ainda que se esforce por empregar conceitos que de alguma forma incorporam a dialética presente na relação entre a teoria e a realidade, trabalha dentro dos limites que aquela racionalidade impõe. Como afirmam os autores,

ao tomar consciência de sua própria culpa, o pensamento se vê por isso privado não só do uso afirmativo da linguagem conceitual científica e quotidiana, mas igualmente da linguagem da oposição. Não há mais nenhuma expressão que não tenda a concordar com as direções dominantes do pensamento, e o que a linguagem desgastada não faz espontaneamente é suprido com precisão pelos mecanismos sociais (*DE*, p. 12).<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> “Wären es nur die Hindernisse, die sich aus der selbstvergessenen Instrumentalisierung der Wissenschaft ergeben, so könnte das Denken über gesellschaftliche Fragen wenigstens an die Richtungen anknüpfen, die zur offiziellen Wissenschaft oppositionell sich verhalten. Aber auch diese sind von dem Gesamtprozeß der Produktion ergriffen. Sie haben sich nicht weniger verändert als die Ideologie, der sie galten” (*DA*, p. 12).

<sup>90</sup> “Bei der Selbstbesinnung über seine eigene Schuld sieht sich Denken daher nicht bloß des zustimmenden Gebrauchs der wissenschaftlichen und alltäglichen, sondern ebensowohl jener oppositionellen Begriffssprache beraubt. Kein Ausdruck bietet sich mehr an, der nicht zum Einverständnis mit herrschenden Denkrichtungen hinstrebte, und was die abgegriffene Sprache

A teoria crítica, embora desde o começo já se constituísse como uma auto-reflexão sobre a prática científica, agora se torna a autoconsciência de que ela, por mais que se proponha a ir contra e além dos limites da teoria tradicional, está inserida no contexto de uma racionalidade instrumental que não se restringe a uma configuração social específica de um tempo histórico. A crítica dos autores mostra como a dominação está presente na origem do esclarecimento e é o princípio sobre o qual o pensamento identificante se apóia. A situação, portanto, é, sem dúvida, aporética, mas nem por isso paralisante, como Habermas havia indicado. É justamente porque há a compreensão de que o pensamento se vê limitado por aquilo que ele próprio deseja combater que é preciso se debruçar sobre tal impotência, entender suas causas e as conseqüências que decorrem dessa situação para, em um momento seguinte, formular alternativas para ele. Tal é a preocupação expressa pelos autores:

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

---

nicht selbsttätig leistet, wird von den gesellschaftlichen Maschinerien präzis nachgeholt" (DA, p. 12).



fraqueza do poder de compreensão do pensamento teórico atual.<sup>91</sup>

A relação interna entre o esclarecimento e a regressão exige que o pensamento se volte sobre si mesmo, ainda que de forma aporética, para iniciar um movimento em direção à superação desse momento. Tal tentativa tem em si uma aposta: a de que ao pensar o próprio pensamento em seu caráter regressivo seja possível se desembaraçar da dominação. Nesse primeiro momento, a auto-reflexão crítica permitirá compreender as formas em que a racionalidade instrumental se manifesta para, em um momento posterior, pensar as possibilidades de se opor a ela.

A proposta dos autores está associada às duas principais teses defendidas no texto: de que “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (DE, p. 15).<sup>92</sup> É na forma de mitologias que a regressão imanente ao esclarecimento se reproduz na sociedade. É por isso que, segundo Adorno e Horkheimer, se deve compreender o “entrelaçamento da racionalidade e da realidade social, bem como o entrelaçamento, inseparável do primeiro, da natureza e da dominação da natureza. A crítica aí feita ao esclarecimento deve preparar um conceito positivo de esclarecimento, que o solte do emaranhado, que o prende a uma dominação cega” (DE, p. 15).<sup>93</sup>

A grande dificuldade dos autores é elaborar tal conceito em sua positividade, já que o principal método com que o pensamento crítico e auto-reflexivo necessita operar é negativo, tal como Adorno irá mostrar na *Dialética Negativa*. Na *Dialética do Esclarecimento* essa idéia já está

---

<sup>91</sup> “Die Aporie, der wir uns bei unserer Arbeit gegenüber fanden, erwies sich somit als der erste Gegenstand, den wir zu untersuchen hatten: die Selbstzerstörung der Aufklärung. Wir hegen keinen Zweifel - und darin liegt unsere *petitio principii* -, daß die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist. Jedoch glauben wir, genauso deutlich erkannt zu haben, daß der Begriff eben dieses Denkens, nicht weniger als die konkreten historischen Formen, die Institutionen der Gesellschaft, in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute überall sich ereignet. Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht in sich auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal. Indem die Besinnung auf das Destruktive des Fortschritts seinen Feinden überlassen bleibt, verliert das blindlings pragmatisierte Denken seinen aufhebenden Charakter, und darum auch die Beziehung auf Wahrheit. An der rätselhaften Bereitschaft der technologisch erzeugten Massen, in den Bann eines jeglichen Despotismus zu geraten, an ihrer selbstzerstörerischen Affinität zur völkischen Paranoia, an all dem unbegriffenen Widersinn wird die Schwäche des gegenwärtigen theoretischen Verständnisses offenbar” (DA, p. 13).

<sup>92</sup> “schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück” (DA, p. 16).

<sup>93</sup> “Die erste Abhandlung, die theoretische Grundlage der folgenden, sucht die Verflechtung von Rationalität und gesellschaftlicher Wirklichkeit, ebenso wie die davon untrennbare von Natur und Naturbeherrschung, dem Verständnis näherzubringen” (DA, p. 16).

colocada, não como tema central com o qual o pensamento deve se ocupar, mas como uma necessidade reconhecida pela própria natureza da crítica que ali é feita. A denúncia de que esclarecimento e mito estão entrelaçados levará Adorno a dar continuidade ao projeto da obra conjunta com Horkheimer buscando uma forma de crítica que tente se libertar da linguagem como mero instrumento de identidade. Na *Dialética do Esclarecimento* estão colocadas as bases da crítica que exigirá essa busca pela reconciliação do pensamento com a realidade, ainda que neste momento, tal reconciliação apareça apenas como ideal a ser alcançado. É na *Teoria estética* que Adorno conseguirá elaborar um conceito de racionalidade vinculada a uma dimensão mimética que dará origem a uma configuração artística capaz de expressar verdades e realizar a crítica sem se submeter ao funcionamento da racionalidade instrumental.

Como um primeiro momento dessa busca por uma racionalidade alternativa à instrumental, trata-se, na *Dialética do esclarecimento*, de traçar o desenvolvimento do conceito de esclarecimento e, com ele, o movimento realizado pela razão tanto no interior de teorias filosóficas como na sua própria concretização histórica. Tal será o objeto da quarta seção deste primeiro capítulo, que tratará do conceito de razão nos moldes em que ela se apresenta a partir da crítica ao esclarecimento feita por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*.

### **1.4.1 As implicações dialéticas entre mito e esclarecimento**

As teses centrais da *Dialética do esclarecimento* expressam um processo racional que, por um lado, se remete à constituição da subjetividade e da civilização e, por outro, ao movimento do pensamento ao longo da tradição filosófica. Embora aparentemente os conceitos de mito e esclarecimento se coloquem em uma relação de oposição, um mesmo princípio subjaz a eles: a dominação da natureza. Logo no início da *Dialética do esclarecimento* os autores afirmam que

no sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo.

Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (DE, p. 19).<sup>94</sup>

Para Adorno e Horkheimer, fundamental ao projeto do esclarecimento era a possibilidade de tornar os homens senhores da natureza. A dissolução do medo traria não apenas tranqüilidade e segurança, mas, sobretudo, liberdade. Isso porque a proposta do esclarecimento não é apenas dominar a natureza, mas superá-la por meio do uso da razão. Tal idéia aparece, por exemplo, em Kant, mais especificamente em seu texto *Resposta à pergunta: que é o Iluminismo?* de 1783, no qual a capacidade dos homens em se servirem de seu próprio entendimento é exaltada com vistas à autonomia tanto do pensamento quanto das ações. Para Kant,

*o Iluminismo é a saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Tal menoridade é por culpa própria se a sua causa não reside na falta de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo sem a orientação de outrem. Sapere aude! Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo (KANT, 2009, p. 11).*

De acordo com Kant, esclarecer-se é usar o próprio entendimento para pensar e agir sem se deixar guiar por algo externo. Sair da menoridade é ter a coragem de abandonar um estado de dependência das opiniões alheias, da força da autoridade ou de qualquer outra fonte externa que possa determinar o pensamento. O indivíduo não deve se entregar às crenças religiosas, nem à superstição, tampouco se deixar aprisionar pelo poder político e social. Deve, antes, agir segundo seu próprio entendimento, a partir de sua própria razão, a qual é capaz de fornecer a partir de si mesma as regras necessárias a um pensamento apropriado, assim como ao agir moralmente correto. O texto de Kant apresenta um apelo à busca da liberdade e da autonomia, ideais

---

<sup>94</sup> “Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen” (DA, p.19).

característicos do período iluminista. Para ele, não seria a revolução capaz de operar tal transformação nos indivíduos, mas a liberdade tal como se manifesta no uso público da razão, distinguido do uso privado. O primeiro refere-se ao uso que o homem faz na sua condição de homem erudito para o grande público, ou seja, para o mundo. O uso privado da razão, por sua vez, é aquele que ocorre quando o homem sábio a utiliza na qualidade de funcionário de uma instituição ou enquanto possuidor de um cargo que lhe foi conferido, portanto, sujeito à restrição da sua liberdade. O uso público da razão, ao contrário, pode ser feito por qualquer indivíduo e por meio dele é possível esclarecer outros homens. Tal é a idéia do texto de Kant, convidar os homens para, no uso de seu entendimento, ser autônomos. Cabe ressaltar que

o esclarecimento é pensado por Kant não como um processo que recai apenas sobre a razão teórica, como se poderia inferir a partir da leitura da palavra de ordem do Esclarecimento “tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento (*Verstand*)”. Quando Kant usa o termo *Verstand*, ele não quer restringir o esclarecimento ao conceito de razão *strictu sensu*. (...). É de fundamental importância perceber que o esclarecimento não deve se restringir à razão teórica, mas abrange essencialmente a razão prática, e não apenas a razão técnico-pragmática, a atualmente chamada racionalidade técnico-instrumental (KLEIN, 2009, p. 219).

Para Adorno e Horkheimer, o que se destaca na idéia kantiana do esclarecimento é a crença no poder da razão como instrumento para a liberdade. Por meio dela, o indivíduo se libertaria de seus medos, teria coragem para dominar o desconhecido e se afirmaria, então, como sujeito livre. E aqui já se delinea a idéia que reforça a tese de que tanto o mito é esclarecimento como este reverte à mitologia, a saber, a de que o próprio conceito de esclarecimento possui uma dialética, pois por um lado, está voltado para a liberdade e autonomia alcançadas racionalmente, ao mesmo tempo em que tal processo ocorre por meio de uma dominação da natureza, dos medos que ela enquanto algo externo e desconhecido suscita nos indivíduos. Segundo os autores,

os conceitos kantianos são ambíguos. A razão contém enquanto ego transcendental supra-

individual a Idéia 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 empírica na solidariedade consciente do todo. A Idéia desse convívio representa a verdadeira universalidade, a Utopia. Mas ao mesmo tempo, a razão constitui a instância do pensamento calculador que prepara o mundo para os fins de autoconservação e não conhece nenhuma outra função senão a de preparar o objeto a partir de um mero material sensorial como material para a subjugação (*DE*, p. 83).<sup>95</sup>

Tal é o problema, segundo Adorno e Horkheimer, não apenas do pensamento kantiano, o qual serve como exemplo do conteúdo da crítica dos autores e revela em sua forma teórica a dificuldade em considerar seu próprio objeto, ou seja, o conceito de razão. A “ambigüidade” dos conceitos não é senão a expressão da forma em que a racionalidade se desenvolve na história. Por um lado, ela sempre carrega em si o fim da liberdade, por outro, seu modo de proceder e operar não pode ser dissociado da dominação. A razão iluminista pode ser interpretada, nesse sentido, a partir de duas perspectivas distintas, mas relacionadas. Por um lado, ela possui uma dimensão voltada para a autonomia do indivíduo, como fica claro na passagem acima citada de Kant. Por outro lado, se manifesta como um meio para a realização de fins, inclusive no que diz respeito ao objetivo da emancipação.<sup>96</sup> A crítica de Adorno e Horkheimer leva em consideração essa estrutura partida, a qual não deve ser entendida como uma simples dualidade, antes, como um processo dialético no qual ambas as dimensões da racionalidade se relacionam e se determinam. Tal movimento inerente ao conceito de razão será, no

---

<sup>95</sup> “Kants Begriffe sind doppelsinnig. Vernunft als das transzendente überindividuelle Ich enthält die Idee eines freien Zusammenlebens der Menschen, in dem sie zum allgemeinen Subjekt sich organisieren und den Widerstreit zwischen der reinen und empirischen Vernunft in der bewußten Solidarität des Ganzen aufheben. Es stellt die Idee der wahren Allgemeinheit dar, die Utopie. Zugleich jedoch bildet Vernunft die Instanz des kalkulierenden Denkens, das die Welt für die Zwecke der Selbsterhaltung zurechtet und keine anderen Funktionen kennt als die der Präparierung des Gegenstandes aus bloßem Sinnesmaterial zum Material der Unterjochung” (*DA*, p. 102).

<sup>96</sup> Convém, aqui, lembrar o comentário feito por Freitag: “(...) Mas o saber produzido pelo Iluminismo não conduzia à emancipação e sim à técnica e ciência moderna que mantêm com seu objeto uma relação ditatorial. Se Kant podia acreditar que a razão humana permitiria emancipar os homens de seus entraves, auxiliando-os a dominar e controlar a natureza externa e interna, temos de reconhecer que hoje essa razão iluminista foi abortada. A razão que hoje se manifesta na ciência e na técnica é uma razão instrumental, repressiva” (*FREITAG*, 1986, p. 35).

decorrer da *Dialética do esclarecimento*, acompanhado em seu desenvolvimento histórico e considerado até o limite de si mesmo, desencadeando uma crítica radical ao esclarecimento, segundo a qual foi preciso, para a concretização desse processo, não apenas a dominação da natureza externa, mas também, como seu momento correlato, a dominação da natureza interna, o que marcará a constituição da subjetividade de modo peculiar.

Adorno e Horkheimer retomam o ideal iluminista presente no texto de Kant e o interpretam como expressão do mesmo princípio inerente aos processos míticos. Cabe ressaltar, nesse sentido, que a crítica ao esclarecimento não se restringe ao período histórico conhecido como o “Século das Luzes”. Kant é utilizado como modelo teórico para uma tendência histórico-social que se desenvolve a partir de tempos imemoriais e de forma correlata ao “progresso” da própria civilização. O esclarecimento é considerado, portanto, como um processo que marca o desenrolar da racionalidade desde as primeiras manifestações mitológicas. Assim, estão ligados internamente os conceitos de esclarecimento, racionalidade e mito. Razão e mito constituem momentos distintos, embora mutuamente implicados, de um processo racional voltado para o conhecimento e dominação da natureza como meios de realização da liberdade individual. Central, por isso, é o conceito de dominação, o qual está vinculado tanto à mitologia, quanto à racionalidade. Como afirmam os autores,

o que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa. Sem a menor consideração consigo mesmo, o esclarecimento eliminou com seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência. Só o pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos (DE, p. 20).<sup>97</sup>

A passagem da *Dialética do esclarecimento* apresenta algumas questões importantes. Em primeiro lugar, enfatiza a relação entre esclarecimento e dominação da natureza, seja ela externa ou interna. Também aponta para a perda de seu elemento reflexivo, o qual decorre

---

<sup>97</sup> “Was die Menschen von der Natur lernen wollen, ist, sie anzuwenden, um sie und die Menschen vollends zu beherrschen. Nichts anderes gilt. Rücksichtslos gegen sich selbst hat die Aufklärung noch den letzten Rest ihres eigenen Selbstbewußtseins ausgebrannt. Nur solches Denken ist hart genug, die Mythen zu zerbrechen, das sich selbst Gewalt antut” (DA, p. 20).

da sua redução a um processo de cálculo que exclui a consideração sobre seus limites, seu modo de se realizar, uma vez que há o predomínio do caráter instrumental. Além disso, a última sentença expressa justamente a dimensão dialética do esclarecimento, pois a condição para que ele ocorra e alcance seu propósito em relação aos mitos é também a causa de sua redução a uma operação. A violência que permite sua afirmação contra a natureza também é a qualidade que acaba por destruí-lo e remetê-lo à mitologia. Assim, embora seja determinado por sua relação interna com a racionalidade, aproxima-se do irracional, isto é, do mito, e se desenvolve a partir dele, ao mesmo tempo também em que o nega. Da mesma forma, o mito é constituído pela irracionalidade, embora nele estejam presentes, igualmente, elementos racionais. Conseqüentemente, os conceitos de mito e esclarecimento não se contrapõem diretamente, antes, são pólos de uma relação dialética em que cada um está envolvido em uma relação interna e dialética com o outro.<sup>98</sup> Se o esclarecimento é um passo à frente da mitologia no que diz respeito ao modo de considerar e explicar o mundo, é também, no seu desenvolvimento, uma forma de regredir a ela na medida em que não se desvinculou do movimento inerente ao mito.

O que está em questão na argumentação da *Dialética do esclarecimento* não é apenas a forma como os conceitos são explorados, mas a mediação interna existente entre eles, antecipando, por isso, a idéia da *Dialética negativa*, a saber, suprimir a identidade conceitual, permitindo que os elementos não-conceituais sejam expressos. Justamente porque o não-conceitual não pode ser explicado discursivamente, deve emergir por meio de uma reflexão conjunta entre diferentes conceitos, ainda que aparentemente opostos. De acordo com Buck-Morss,

conceitos dialeticamente opostos são usados como ferramentas para desmistificar o mundo e abri-lo à compreensão crítica. (...) Dada a premissa de uma realidade essencialmente antagonica e contraditória, é claro porque Adorno sente que o conhecimento do presente demanda a justaposição

---

<sup>98</sup> A operação dialética entre os conceitos não é, porém, exclusividade do par “mito” e “esclarecimento”. Daí a necessidade de uma interpretação da filosofia de Adorno operar com categorias que se contêm mutuamente quando contrapostas. Da mesma forma que o mito se opõe, mas também contém o esclarecimento, e o contrário vale igualmente para o conceito de esclarecimento, é possível perceber o mesmo método dialético empregado na consideração, por exemplo, dos conceitos de história e natureza, como será visto adiante.

de conceitos contraditórios cujas tensões negativas mútuas não podem ser dissolvidas (BUCK-MORSS, 1977, p. 58).

É nesse sentido que a exposição sobre a relação entre mito e esclarecimento não pode ser feita de forma analítica. É preciso tratar os conceitos dialeticamente, em sua forma dupla, composta por elementos contrários que possuem uma implicação interna. Mito e esclarecimento estão entrelaçados por serem expressões de um mesmo princípio. Tanto as antigas mitologias quanto a moderna razão buscaram o desencantamento do mundo. Para os antigos, os mitos serviam como narrativas capazes de decifrar a realidade, ainda que de forma supersticiosa. A razão moderna, na tentativa de destruir os mitos com que se deparava, buscou seu poder através do conhecimento. Bacon, segundo Adorno e Horkheimer, “capturou bem a mentalidade da ciência que se fez depois dele. O casamento feliz entre o entendimento humano e a natureza das coisas que ele tem em mente é patriarcal: o entendimento que vence a superstição deve imperar sobre a natureza desencantada” (*DE*, p. 20).<sup>99</sup> Ela se desenvolveu procurando se desligar de qualquer elemento mítico, substituindo os deuses pelo método que a conduziria à verdade. A realidade, assim, não poderia ser mais explicada por uma força externa, antes, é descoberta pelo cálculo e pela técnica. O esclarecimento se desvencilha da mitologia no procedimento, mas não em seu princípio, pois assim como as mitologias buscavam por meio de suas explicações a ordenação da realidade, também ele exerce essa forma de dominação com o uso da razão. Esta deve ser capaz de capturar tudo, inclusive as formas não-rationais que a ela se contrapõem. Toda a oposição ao esclarecimento tem que ser vencida, pois ele, em sua pretensão totalizante, tem o poder de ordenar e conferir unidade à realidade de tal forma que sua linguagem se torna predominante e a única considerada verdadeira. Como afirmam Adorno e Horkheimer, “o esclarecimento é totalitário” (*DE*, p. 22)<sup>100</sup> e nada pode estar fora dele.

Porém, tal é uma característica presente igualmente na mitologia, que pretendia relatar a origem e as causas de tudo o que existia. Tanto os mitos quanto o esclarecimento seguem um mesmo princípio: o da

---

<sup>99</sup> “Trotz seiner Fremdheit zur Mathematik hat Bacon die Gesinnung der Wissenschaft, die auf ihn folgte, gut getroffen. Die glückliche Ehe zwischen dem menschlichen Verstand und der Natur der Dinge, die er im Sinne hat, ist patriarchal: der Verstand, der den Aberglauben besiegt, soll über die entzauberte Natur gebieten” (*DA*, p. 20).

<sup>100</sup> “Aufklärung ist totalitär” (*DA*, p. 22)



repetição. A narrativa mitológica constrói um sistema fechado em que cada nome e cada coisa são correlatos, cada evento pode ser explicado a partir de outros também ordenados dentro desse sistema. A ciência, do mesmo modo, segue esse princípio, baseando seus procedimentos no cálculo e submetendo a natureza ao modo de operar matemático e técnico. Refletir sobre o próprio pensamento é uma tarefa incompatível com essa atividade científica esclarecida, pois, como se afirma na *Dialética do esclarecimento*,

(...) o esclarecimento é totalitário como qualquer outro sistema. Sua inverdade não está naquilo que seus inimigos românticos sempre lhe censuraram: o método analítico, o retorno aos elementos, a decomposição pela reflexão, mas sim no fato de que para ele o processo está decidido de antemão. (...) Através da identificação antecipatória do mundo totalmente matematizado com a verdade, o esclarecimento acredita estar a salvo do retorno do mítico. (...) O pensar reifica-se num processo automático e autônomo, emulando a máquina que ele próprio produz para que ela possa finalmente substituí-lo. O esclarecimento pôs de lado a exigência clássica de pensar o pensamento (...) (DE, p. 37).<sup>101</sup>

A narrativa mítica se converte em sistema, cujo método busca comprovar uma hipótese e, conseqüentemente, explicar a realidade de forma justificada. Assim, tanto o mito quanto o esclarecimento realizam a idéia da repetição, um com base na superstição, o outro na comprovação científica, mas ambos, seguindo o princípio da imanência.<sup>102</sup> Nessa tarefa de expor a ordem estruturante da realidade,

<sup>101</sup> “Denn Aufklärung ist totalitär wie nur irgendein System. Nicht was ihre romantischen Feinde ihr seit je vorgeworfen haben, analytische Methode, Rückgang auf Elemente, Zersetzung durch Reflexion ist ihre Unwahrheit, sondern daß für sie der Prozeß von vornherein entschieden ist. (...) In der vorwegnehmenden Identifikation der zu Ende gedachten mathematisierten Welt mit der Wahrheit meint Aufklärung vor der Rückkehr des Mythischen sicher zu sein. (...) Denken verdinglicht sich zu einem selbsttätig ablaufenden, automatischen Prozeß, der Maschine nacheifernd, die er selber hervorbringt, damit sie ihn schließlich ersetzen kann” (DA, p. 41-42).

<sup>102</sup> Como afirmam Adorno e Horkheimer, “o princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito” (DE, p. 26). “Das Prinzip der Immanenz, der Erklärung jeden Geschehens als Wiederholung, das die Aufklärung wider die mythische Einbildungskraft vertritt, ist das des Mythos selber” (DA, p. 28).

torna-se claro que o mito já se constituía em uma forma de esclarecimento. Para Adorno e Horkheimer, “os mitos, como os encontraram os poetas trágicos, já se encontram sob o signo daquela disciplina e poder que Bacon enaltece como o objetivo a se alcançar” (DE, p. 23).<sup>103</sup>

Além disso, a relação entre o mito e esclarecimento comporta outra relação dialética: a relação entre sujeito e objeto. Ambos visam à dominação da natureza. Seu objetivo é, portanto, comum. O mito, assim como o esclarecimento, trata a natureza como um objeto a ser dominado. Aos deuses da mitologia, tanto a natureza quanto o homem deveriam se submeter. Tal espécie de poder também se faz presente no esclarecimento e na razão moderna, como afirmam Adorno e Horkheimer:

o mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu *em-si torna para-ele*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. Essa identidade constitui a unidade da natureza (DE, p. 24).<sup>104</sup>

Contudo, ainda que o mito considere a natureza como seu objeto, ele o faz de modo diferente daquele empregado pelo processo de esclarecimento. Este destitui o objeto da especificidade que o mito lhe atribuía. Já nos rituais mágicos, a introdução do sacrifício, embora ainda preserve a idéia da particularidade do objeto, expressou sutilmente o novo elemento que surgia: o sacrifício se colocando a serviço da

<sup>103</sup> “Die Mythen, wie sie die Tragiker vorfanden, stehen schon im Zeichen jener Disziplin und Macht, die Bacon als das Ziel verherrlicht” (DA, p. 24).

<sup>104</sup> “Der Mythos geht in die Aufklärung über und die Natur in bloße Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben. Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen. Er kennt sie, insofern er sie manipulieren kann. Der Mann der Wissenschaft kennt die Dinge, insofern er sie machen kann. Dadurch wird ihr An sich Für ihn. In der Verwandlung enthüllt sich das Wesen der Dinge immer als je dasselbe, als Substrat von Herrschaft. Diese Identität konstituiert die Einheit der Natur” (DA, p. 25).

racionalização. Ainda que a substitutividade seja específica, ela não deixa de conter a idéia de troca, revelando que o objeto, a despeito de sua unicidade, possui qualidades abstratas. O percurso da ciência concretiza tal idéia. Da singularidade do objeto se passa à matéria manipulável. A substitutividade específica que Adorno e Horkheimer reconhecem estar presente na mitologia é o que, segundo eles, perde-se na atividade científica. Segundo os autores, “nela não há nenhuma substitutividade específica: se ainda há animais sacrificiais, não há mais Deus. A substitutividade converte-se na fungibilidade universal” (*DE*, p. 25).<sup>105</sup> Da passagem do mito ao esclarecimento, portanto, a transformação que a concepção de objeto sofreu revela sua subordinação à subjetividade, justamente em função de ela representar a razão considerada superior à natureza.

O mito tenta explicar a natureza onipotente, à qual os homens se sujeitam e a razão, por sua vez, que astuciosamente foi capaz de lograr os deuses e deles se libertar, condena o objeto à sua própria tirania. Ela abstrai suas qualidades e o subjuga à lei da equivalência. Exerce a dominação não apenas no nível da linguagem,<sup>106</sup> pois na medida em que o pensamento esclarecido opera conceitualmente já está negando a existência concreta do próprio objeto. Assim, a dominação pela abstração se torna uma característica fundamental do esclarecimento e é contra ela que a filosofia de Adorno irá se opor.<sup>107</sup> Não é acidental que a idéia do fetichismo da mercadoria se aplique não apenas à crítica de Adorno à cultura, mas também ao pensamento identificante. Assim como a abstração do valor de troca da mercadoria na sua forma equivalente esconde a relação entre o trabalho necessário para sua produção e a ação humana, também a abstração conceitual, ao identificar conceito e objeto, quando na realidade aquele está necessariamente dissociado do objeto material a que se refere, torna-se

---

<sup>105</sup> “In ihr gibt es keine spezifische Vertretbarkeit: wenn schon Opfertiere so doch keinen Gott. Vertretbarkeit schlägt um in universale Fungibilität” (*DA*, p. 26).

<sup>106</sup> De acordo com Adorno e Horkheimer, “sujeito e objeto tornam-se ambos nulos. O eu abstrato, o título que dá o direito de protocolar e sistematizar, não tem diante de si outra coisa senão o material abstrato, que nenhuma outra propriedade possui além da de ser um substrato para semelhante posse. (...) O que aparece como triunfo da racionalidade objetiva, a submissão de todo ente ao formalismo lógico, tem por preço a subordinação obediente da razão ao imediatamente dado” (*DE*, p. 38).

<sup>107</sup> Segundo os autores, “a abstração, que é o instrumento do esclarecimento, comporta-se com seus objetos do mesmo modo que o destino, cujo conceito é por ele eliminado, ou seja, ela se comporta como um processo de liquidação. Sob o domínio nivelador do abstrato, que transforma todas as coisas na natureza em algo de reproduzível, e da indústria, para a qual esse domínio do abstrato prepara o reproduzível, os próprios liberados acabaram por se transformar naquele ‘destacamento’ que Hegel designou como o resultado do esclarecimento” (*DE*, p. 27).

reificante. É por isso que a crítica de Adorno buscará superar o pensamento identificante, resgatando, pelo recurso à mímesis, a origem material do objeto que é dissolvida pelo conceito.<sup>108</sup> Cabe ressaltar, como bem faz Rose, que com isso Adorno “*não* está dizendo que o objeto possa ser conhecido independentemente de nossos conceitos” (ROSE, 1978, p. 45), mas que aquilo que o faz ser um objeto, sua origem material, deve ser reconhecida e preservada pelo pensamento. Tal será a tarefa assumida por Adorno na *Dialética negativa*, mas que somente na *Teoria estética* alcançará sua realização, uma vez que o pensamento, sem se espelhar em uma racionalidade estética, continuará exercendo a dominação característica do conceito. Na *Dialética do esclarecimento*, porém, o primeiro passo nessa direção é dado, a saber, refletindo sobre o caráter da racionalidade instrumental implícita no projeto iluminista e no modo como ela constitui a civilização. Adorno e Horkheimer mostram que também no âmbito da constituição da subjetividade está presente a dominação da natureza da interna, a qual tem como consequência uma espécie de reificação, já que a repressão exercida sobre o sujeito acaba por resultar na sua própria alienação.

#### 1.4.2 Esclarecimento e subjetividade

O princípio de dominação que impulsiona o processo de esclarecimento se remete tanto à natureza externa quanto à constituição psíquica dos indivíduos. A idéia está intimamente relacionada com a função de autoconservação da própria racionalidade que, contraditoriamente, se dirige para a preservação do indivíduo, mas exige, ao mesmo tempo, a repressão da natureza pulsional, ou seja, uma espécie de “morte” da própria vida. Assim, os indivíduos se vêem confrontados com a necessidade de exercer uma violência sobre sua natureza a fim de que possam se afirmar como sujeitos, tendo ainda que assumir as consequências desse processo, uma vez que, segundo Adorno e Horkheimer, “o preço da dominação não é meramente a alienação dos homens em relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens fora enfeitizadas, inclusive as

---

<sup>108</sup> Sobre o conceito de reificação em Adorno, vale destacar as considerações feitas por Rose: “(...) o pensamento da identidade, que é nosso modo normal de pensar, implica que o conceito é racionalmente idêntico a seu objeto. Contudo, dado o estado presente da sociedade (o modo de produção capitalista), o conceito não pode identificar seu verdadeiro objeto. A consciência que percebe isso é o pensamento da não-identidade ou a dialética negativa” (ROSE, 1978, p. 44).

relações de cada indivíduo consigo mesmo” (*DE*, p. 40).<sup>109</sup> É por isso que se torna necessário compreender em que medida tal princípio atua na formação da subjetividade no sentido de observar o modo como o sujeito se relaciona com seu objeto. Assim, é possível também refletir sobre uma relação que não se estabeleça de forma violenta e busque alguma forma de reconciliação entre o espírito e a natureza.

No “Excurso I – Ulisses ou Mito e Esclarecimento” da *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer discutem a história da constituição da subjetividade por meio da reconstrução dos feitos de Ulisses em *A Odisséia*, os quais representam, segundo os autores, a idéia de que o esclarecimento, ao se desenvolver como um processo de dominação da natureza externa, de dissolução do medo frente ao desconhecido mundo externo, implica também uma forma de repressão da natureza interna. Segundo os autores,

(...) o medo da natureza não compreendida e ameaçadora – conseqüência da sua própria materialização e objetualização – era degradado em superstição animista, e a dominação da natureza interna e externa tornava-se o fim absoluto da vida. Quando afinal a autoconservação se automatiza, a razão é abandonada por aqueles que assumiram sua herança a título de organizadores da produção e agora a temem nos deserdados. A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram que escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu (*DE*, p. 43).<sup>110</sup>

Na interpretação de Adorno e Horkheimer está implícita uma concepção dialética em relação aos conceitos de história e natureza, fundamentais para se compreender o processo de afirmação da

<sup>109</sup> “Nicht bloÙ mit der Entfremdung der Menschen von den beherrschten Objekten wird für die Herrschaft bezahlt: mit der Versachlichung des Geistes wurden die Beziehungen der Menschen selber verhext, auch die jedes Einzelnen zu sich” (*DA*, p. 45).

<sup>110</sup> “An den Wendestellen der westlichen Zivilisation, (...) wurde die Furcht vor der unerfaÙten, drohenden Natur, Konsequenz von deren eigener Verstofflichung und Vergegenständlichung, zum animistischen Aberglauben herabgesetzt und die Beherrschung der Natur drinnen und drauÙen zum absoluten Lebenszweck gemacht. Ist am Ende Selbsterhaltung automatisiert, so wird Vernunft von denen entlassen, die als Lenker der Produktion ihr Erbe antraten und sie nun an den Enterbten fürchten. Das Wesen der Aufklärung ist die Alternative, deren Unausweichlichkeit die der Herrschaft ist. Die Menschen hatten immer zu wählen zwischen ihrer Unterwerfung unter Natur oder der Natur unter das Selbst” (*DA*, p. 49).

subjetividade. No texto de 1932 intitulado *A idéia de história natural*, Adorno posiciona-se contra as tentativas, especialmente a heideggeriana, de conferir ao ser um estatuto ontológico que é, por sua vez, identificado com a categoria de historicidade. Desse modo, crítica Adorno, a tensão entre os conceitos de natureza e história se desfaz, sendo preciso, contra essa tendência, resgatar a relação dialética existente entre eles. Adorno parte de uma concepção, que ele próprio adverte, não pode ser tomada como uma definição, mas tão somente um conceito vago, do que seria “natureza” e “história”. A natureza é entendida no sentido do mítico, “o que sempre esteve aí, o que porta a história humana como uma existência dada de antemão, submetida ao destino, nela aparece, o que nela é substancial” (PF, p. 356),<sup>111</sup> enquanto a história é justamente o novo, “é aquela forma de conduta humana, a conduta conservada, que é caracterizada, sobretudo, por nela aparecer algo qualitativamente novo, que ela é um movimento, que não se realiza numa identidade pura, na reprodução pura daquilo, que sempre existira” (...)” (PF, p. 346).<sup>112</sup> Os dois conceitos devem ser pensados em sua dialeticidade, pois um não pode ser apenas atributo do outro, já que se definem mutuamente. A contribuição de Adorno ao tema é colocar em questão a mediação interna entre os dois conceitos, mostrando a presença da natureza naquilo que se considera história assim como o caráter histórico do que se chama “natural”. Para o autor,

se a questão quanto à relação de natureza e história deve ser posta seriamente, ela apenas oferece uma expectativa de resposta caso consiga compreender o ser histórico como ser natural em sua determinação histórica extrema, ali, onde ele é o mais histórico possível, ou caso fosse possível compreender a natureza como um ser histórico ali, onde ela aparentemente permanece em si, do modo mais profundo, como natureza (PF, p. 354).<sup>113</sup>

<sup>111</sup> “was von je da ist, was als schicksalhaft gefügtes, vorgegebenes Sein die menschliche Geschichte trägt, in ihr erscheint, was substantiell ist in ihr”.

<sup>112</sup> “wobei Geschichte besagt jene Verhaltensweise der Menschen, jene tradierte Verhaltensweise, die charakterisiert wird vor allem dadurch, daß in ihr qualitativ Neues erscheint, daß sie eine Bewegung ist, die sich nicht abspielt in purer Identität, purer Reproduktion von solchem, was schon immer da war (...)”.

<sup>113</sup> “Wenn die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Geschichte ernsthaft gestellt werden soll, bietet sie nur dann Aussicht auf Beantwortung, wenn es gelingt, *das geschichtliche Sein in seiner äußersten geschichtlichen Bestimmtheit, da, wo es am geschichtlichsten ist, selber als*

Um exemplo de como ocorre essa inversão é dada por Adorno em uma de suas aulas na década de 1960. Na ocasião, ele comenta que quando se diz que alguém fala “naturalmente” é porque tal pessoa segue os padrões de linguagem adotados pela sociedade. Ao contrário, se o indivíduo estiver em desacordo com essas normas convencionadas, diz-se que ele fala “artificialmente” (Cf. *HF*, p. 121). Assim, Adorno introduz a idéia da segunda natureza, já formulada por Lukács em sua *Teoria do romance*, mas também, ainda antes, por Hegel em sua *Filosofia do direito*. A primeira natureza é aquela para a qual a ciência se dirige e se relaciona às necessidades humanas básicas. Já a segunda natureza se constitui nas qualidades que formam o mundo da convenção, produzido historicamente. Para Adorno, esse mundo é marcado pela reificação, pela alienação sobre a relação que há entre o natural e o histórico na constituição do próprio ser. O “mundo administrado”, como ele irá posteriormente se referir à realidade, consiste na forma em que essa segunda natureza se desenvolveu. Conforme Duarte, “Adorno vivenciou uma era em que a coisificação da segunda natureza tinha se desenvolvido numa verdadeira catástrofe” (DUARTE, 1993, p. 98). Por essa razão, também as reflexões de Benjamin sobre a história são importantes para Adorno, pois trazem a idéia da transitoriedade, de que “é no caráter daquilo que é passageiro – *transitório*, portanto –, que se estabelece o ponto de convergência mais profundo entre história e natureza” (BASSANI; VAZ, 2011, p. 26).<sup>114</sup> Assim, é no trânsito que a natureza se revela histórica, uma vez que se movimenta e deixa para trás seu caráter imutável, e que também a história se converte em natureza, pois fica paralisada no passado como natureza petrificada. Como Adorno afirma,

a natureza como criação é pensada por Benjamin como desenhada com a marca da transitoriedade. A natureza propriamente dita é transitória. Assim, porém, ela contém o elemento da história. Sempre que o histórico aparecer, remete ao natural que nele se esvai. Inversamente, sempre que aparecer uma “segunda natureza”, quando aquele mundo

---

*ein naturhaftes Sein zu begreifen, oder wenn es gelänge, die Natur da, wo sie als Natur scheinbar am tiefsten in sich verharrt, zu begreifen als ein geschichtliches Sein*”.

<sup>114</sup> Aqui cabe lembrar a influência das teses sobre o conceito de história na obra de Adorno. O anjo da história, baseado no quadro *Ángelus Novus* de Klee, contempla o passado como catástrofe, querendo resgatar aqueles que ficaram nas ruínas da história, mas condenado a seguir adiante, ele se dirige para um futuro que não passa de repetição do passado, do sempre igual (Cf. BENJAMIN, 1994b).

da convenção se aproxima de nós, ele se decifra na medida em que sua transitoriedade torna-se clara como seu significado. Em Benjamin isso é definido, primeiramente – e daqui se pode ir adiante – que há fenômenos fundamentais da proto-história, que originalmente ali estavam, que passaram e podem ser dotados de significado no alegórico, que retornam no alegórico, de modo literal. Mas não pode tratar-se de apenas mostrar que na própria história sempre retornam motivos da proto-história, mas, antes, que a proto-história tem em si própria, como transitoriedade, o motivo da história. A determinação fundamental da transitoriedade do mundano nada mais significa do que essa relação de natureza e história; que apreender todo o ser ou toda a existência apenas pode ocorrer como limitação da existência histórica e natural. Como transitoriedade a proto-história é onipresente (*PF*, p. 359).<sup>115</sup>

É nesse sentido que a reconstrução da proto-história do sujeito por meio de *A Odisséia* é central na *Dialética do esclarecimento*, especialmente porque a figura de Ulisses é utilizada como modelo para o movimento do esclarecimento próprio do indivíduo burguês. Como mostra Valls, embora Adorno e Horkheimer tenham sido criticados por incorrerem em um anacronismo, já que observam desde o começo da civilização a existência de um homem semelhante ao que viria a ser o indivíduo burguês, eles “falam do protótipo, mas têm de mostrar que de certo modo Ulisses já era proprietário de terras, de carneiros, bois, etc., casa com família e empregados ou servos, que trabalham para ele. A

---

<sup>115</sup> “Die Natur als Schöpfung ist von Benjamin selbst gedacht als gezeichnet mit dem Mal der Vergänglichkeit. Natur selbst ist vergänglich. So hat sie aber das Moment der Geschichte in sich. Wann immer Geschichtliches auftritt, weist das Geschichtliche zurück auf das Natürliche, das in ihm vergeht. Umgekehrt, wann immer »zweite Natur« erscheint, jene Welt der Konvention an uns herankommt, dechiffriert sie sich dadurch, daß als ihre Bedeutung klar wird eben ihre Vergänglichkeit. Bei Benjamin ist das zunächst so gefaßt - und hier ist weiter zu gehen -, daß es irgendwelche urgeschichtlichen Grundphänomene gibt, die ursprünglich da waren, die vergangen sind und im Allegorischen bedeutet werden, die im Allegorischen wiederkehren, als das Buchstabenhafte wiederkehren. Es kann sich nicht bloß darum handeln zu zeigen, daß in der Geschichte selbst urgeschichtliche Motive immer wieder vorkommen, sondern daß Urgeschichte selbst als Vergänglichkeit das Motiv der Geschichte in sich hat. Die Grundbestimmung der Vergänglichkeit des Irdischen bedeutet nichts anderes als ein solches Verhältnis von Natur und Geschichte; daß alles Sein oder alles Seiende zu fassen ist nur als Verschränkung von geschichtlichem und naturhaftem Sein. Als Vergänglichkeit ist Urgeschichte absolut präsent”.



idéia é que Ulisses reage prototipicamente como um burguês” (2009, p. 34). A interpretação feita por Adorno e Horkheimer também é criticada porque poderia pressupor uma espécie de regressão à metafísica, assumindo uma filosofia fundacionalista baseada na idéia de uma necessidade histórica.<sup>116</sup> Contudo, é justamente por eles adotarem um conceito dialético de história, o qual não pode ser compreendido de forma isolada do conceito de natureza, que essa proto-história do sujeito é possível sem que eles caiam em uma forma de metafísica, uma vez que essa trajetória traçada pelos autores é pensada em toda sua contraditoriedade, portanto, distingui-se de uma análise linear da formação da subjetividade, mais ainda da postulação de uma natureza humana que fora influenciada pela forma de dominação racional por eles criticada. Como afirma Zamora,

‘proto-história’ não é certamente o mesmo que pré-história, no sentido daquilo que aconteceu nos albos da história, mas uma interpretação alegórica da realidade que tenta desentranhar de modo monadológico e ao mesmo tempo universal os textos fundamentais do processo de civilização, situando-os em uma constelação com o presente catastrófico, para assim permitir uma compreensão da essência negativa desse presente. Desse modo, a proto-história assinala os momentos que contradizem a concepção da marcha da história como progresso (2004, p. 174).

Também no texto *Autoridade e família* que Horkheimer escreveu na década de 1930 é possível observar que o modo de compreender a história leva em consideração o movimento dialético que constitui não apenas o passado, mas que se reflete no presente. As teorias que não exprimem essa dinâmica incorrem em um equívoco, pois, segundo Horkheimer,

---

<sup>116</sup> “O problema aqui é que noções como ‘história do Ser’, *Geschichtlichkeit*, ou ‘história original’ pressupõe que haja alguma necessidade mais profunda na história que nunca pode ser influenciada pela ação social e que é a origem, fonte e força de toda mudança histórica contingente” (BRUNKHORST, 2000, p. 136). Para Brunkhorst, o argumento de Adorno e Horkheimer que sustenta a diferença entre uma história contingente e outra que seria a proto-história equivaleria à distinção heideggeriana entre *Geschichte* e *Geschichtlichkeit*. Convém lembrar que o próprio Adorno em seu texto *A idéia de história natural* se reporta contra Heidegger, criticando o modo como este transforma a história do ser em uma categoria ontológica, justamente, a historicidade.

todas as teorias filosóficas que acreditam na movimentação da sociedade e na vida do indivíduo a partir de uma unidade fundamental e, de mais a mais, não-histórica incorrem numa crítica justificada. Como reconhecer que no processo histórico se originam novas qualidades individuais e sociais lhes causa sérias dificuldades devido à sua metodologia dialética, elas pensam, como a teoria mecanicista da evolução, que todas as qualidades humanas que aflorarão mais tarde estariam originariamente contidas em germe ou, tanto quanto algumas tendências da antropologia filosófica, que elas teriam brotado de uma “causa” metafísica da existência (AF, p. 190).<sup>117</sup>

Nesse texto, fica explícita a concepção de que a família, ainda que possa ser considerada apenas uma instância particular da sociedade, reflete as determinações que ocorrem na esfera da totalidade, de onde deriva, então, a necessidade de se olhar para o todo a fim de compreendê-la. Não é por acaso que essa perspectiva será retomada por Adorno de modo bastante singular na sua obra *Minima moralia*. Resgatar o particular não deixa de ser uma forma de abordar a sociedade enquanto uma totalidade, constituindo-se, assim, em uma alternativa para se pensar a sociedade sob a racionalidade instrumental. Essa idéia, que se manifesta nos aforismos adornianos, mostra-se muito presente no texto de Horkheimer, principalmente na afirmação de que

a maneira de encarar a cultura, que, neste momento crítico, é a mais adequada à época atual e, em conexão com isso, também às épocas anteriores refere-se ao papel das esferas individuais de cultura e às suas condições estruturais mutáveis na manutenção ou dissolução do respectivo regime social. Se é verdade que as grandes unidades sociais e, especialmente, a atual

---

<sup>117</sup> “Alle philosophischen Lehren, welche die Bewegung der Gesellschaft oder das Leben des Individuums aus einer fundamentalen und dazu noch selbst ungeschichtlichen Einheit hervorgegangen glauben, verfallen berechtigter Kritik. Da ihnen die Erkenntnis, daß im geschichtlichen Prozeß neue individuelle und gesellschaftliche Qualitäten entstehen, auf Grund ihrer undialektischen Methodik besondere Schwierigkeiten bereitet, denken sie entweder wie die mechanistische Entwicklungslehre, alle später zutage tretenden menschliche Eigenschaften seien ursprünglich im Keim enthalten gewesen, oder wie manche Richtung der philosophischen Anthropologie, sie seien aus einem metaphysischen ‚Grunde‘ des Seins hervorgegangen” (AF, p. 143).

se desenvolvem com base numa dinâmica imanente, isto significa que, embora as forças nelas contidas tendem a conservar estas respectivas formas de vida pelas quais elas são de novo promovidas, elas podem, no entanto, atuar ao mesmo tempo uma contra a outra e contra estas formas e dinamitar a unidade toda. Mesmo que a direção e o andamento deste processo sejam determinados, em última instância, pelas normalidades do aparelho econômico da sociedade, o modo de agir dos homens, porém, num dado instante, não pode ser explicado somente pelos processos econômicos que ocorreram no momento anterior. Ao contrário, os diversos grupos sempre agem com base no caráter típico de seus membros, que se formou em conexão tanto com a evolução social anterior quanto com a atual. Este caráter origina-se da atuação da totalidade das instituições sociais que funcionam de maneira específica para cada camada social (AF, p. 180).<sup>118</sup>

Nesta passagem já se anuncia uma tese fundamental presente no decorrer da exposição de Horkheimer, a saber, que a estrutura psíquica dos indivíduos está em relação não apenas com a esfera econômica, no modo como os homens se relacionam com seu próprio trabalho, o que tanto Marx quanto Lukács explicaram como sendo o processo de reificação da consciência, como também se constitui pelo caráter formado no passado e no presente dentro de instituições como a família,

---

<sup>118</sup> “Die Betrachtungsart der Kultur, welche in diesem kritischen Augenblick für die gegenwärtige und im Zusammenhang damit auch für die früheren Epochen angemessen ist, betrifft die Rolle der einzelnen Kultursphären und ihre sich wandelnden Strukturverhältnisse bei der Aufrechterhaltung oder Auflösung der jeweiligen Gesellschaftlichen Einheiten und besonders die gegenwärtige sich auf Grund einer immanenten Dynamik entfalten, so heißt dies, daß die in ihnen zusammengefaßten Kräfte zwar dazu tendieren, diese jeweiligen Lebensformen zu erhalten, von denen sie wiederum gefördert werden, daß sie jedoch zugleich in Gegensatz zueinander und zu diesen Formen wirken und die ganze Einheit sprengen können. Werden auch Richtung und Tempo dieses Prozesses in letzter Instanz durch Gesetzmäßigkeiten des ökonomischen Apparats der Gesellschaft bestimmt, so läßt sich doch die Handlungsweise der Menschen in einem gegebenen Zeitpunkt nicht allein aus ökonomischen Vorgängen erklären, die sich im unmittelbar vorhergehenden Augenblick abgespielt haben. Vielmehr reagieren die einzelnen Gruppen jeweils auf Grund des typischen Charakters ihrer Mitglieder, der sich ebensoviele im Zusammenhang mit der früheren wie mit der gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklung herausgebildet hat. Dieser Charakter geht aus der Einwirkung der gesamtgesellschaftlichen Institutionen hervor, die für jede soziale Schicht in eigentümlicher Weise funktionieren” (AuF, p. 129).

a escola ou a igreja. O que há de comum nesses grupos sociais é aquilo que Horkheimer irá identificar como um princípio coordenador das ações, porém, mais do que isso, fundador de uma personalidade típica da sociedade burguesa. Não se pode deixar de mencionar aqui a influência que a psicanálise exerce sobre a teoria crítica e que se apresenta, especialmente nas considerações de Horkheimer em *Autoridade e família*, como a percepção de que os mecanismos sociais e os modelos neles presentes atuam sobre uma matriz psíquica que os reflete, ainda que inconscientemente. Recorrendo à teoria psicanalítica de Freud, segundo a qual a consciência necessita em sua formação da presença de uma autoridade, seja ela uma imagem paternal, seja outra criada pela própria sociedade, Horkheimer compartilha a idéia de que a constituição psíquica dos indivíduos traz consigo os resíduos de tudo aquilo que foi e que não foi assimilado. Portanto, ela solidifica, como defende a teoria freudiana, a autoridade que é internalizada e posteriormente convertida em um superego, instância de vigília e coação interna das ações, assim como a violência física a que foi submetida durante esse processo, extremamente necessária ao processo civilizatório que exige dos indivíduos a repressão de suas pulsões a fim de gerar um estado social ordenado e seguro. Cria-se, desse modo, uma espécie de “natureza social”, para a qual aqueles modelos presentes nas instituições sociais servem na tarefa de constituir a subjetividade.

Na *Dialética do esclarecimento*, a *Odisséia* é exemplo da dinâmica presente no processo de desencantamento do mundo diante da angústia mítica. O que marca a ação de Ulisses é a astúcia empregada na tentativa de vencer o mito e a natureza. Trata-se, portanto, de um instrumento do esclarecimento e também de dominação. O custo da dominação da natureza externa é a repressão da natureza interna. O modelo freudiano da constituição psíquica ampara a argumentação de Adorno e Horkheimer, para quem “o recurso do eu para sair vencedor das aventuras: perder-se para se conservar, é a astúcia” (*DE*, p. 57).<sup>119</sup> Esta é o instrumento utilizado por Ulisses e é, do mesmo modo, um instrumento do esclarecimento.

Em *A Odisséia*, Ulisses tenta retornar à Ítaca, mas, para isso, necessita sobreviver a uma série de provações. Ele as vence, mas somente na medida em que se perde enquanto sujeito. Utilizando-se do logro, ele dribla seu destino e os deuses. Contudo, essa forma astuciosa de superar os obstáculos que encontra é uma forma de sacrifício. Esta

---

<sup>119</sup> “Das Organ des Selbst, Abenteuer zu bestehen, sich wegzuzwerfen, um sich zu behalten, ist die List” (*DA*, p. 66).

idéia tem sua origem na leitura de Adorno da obra de Mauss, para quem “o sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa” (MAUSS, 1995, p. 19). Na *Dialética do esclarecimento* ele aparece como uma troca racional, em que algo se perde para que outra coisa possa ser conquistada. Fica claro que o elemento de troca representa a secularização do sacrifício, mas, por outro lado, é possível perceber, como dizem os autores, que “o próprio sacrifício já aparece como o esquema mágico de troca racional, uma cerimônia organizada pelos homens com o fim de dominar os deuses, que são derrubados exatamente pelo sistema de veneração de que são objetos” (DE, p. 57).<sup>120</sup>

A astúcia com a qual Ulisses logra os deuses é expressão de uma forma de anti-sacrifício, pois ele sabe calcular aquilo que perderá e com isso nega a autoridade à qual deveria se submeter. Se o sacrifício é uma tentativa de relacionar o humano com um ser superior, o processo de esclarecimento pode ser visto como o rompimento de tal ritual e a astúcia desempenha o papel de desmentir a pretensa verdade nele contida. É assim que Ulisses, ao agir astuciosamente, se subtrai à troca do sacrifício sem deixar de atingir seus objetivos e vencer seus obstáculos. Entretanto, há outro modo através do qual Ulisses se entrega e consiste na dominação sobre si mesmo, o que significa, em última instância, renunciar e perder-se, de tal modo que ele acaba ainda preso à estrutura do sacrifício.<sup>121</sup> O aspecto fundamental que a análise das aventuras de Ulisses revela é que a organização racional do sacrifício exemplifica o modo como a própria civilização se desenvolveu. Conforme os autores:

a história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Ou por outra, a história da renúncia. Quem pratica a renúncia dá mais de sua vida do que lhe é restituído, mais do que a vida que ele

<sup>120</sup> “selber schon wie das magische Schema rationalen Tausches, eine Veranstaltung der Menschen, die Götter zu beherrschen, die gestürzt werden gerade durch das System der ihnen widerfahrenden Ehrung” (DA, p. 67).

<sup>121</sup> É interessante observar a seguinte passagem da *Dialética do esclarecimento*, na qual os autores mostram como a racionalização do sacrifício não eliminou a estrutura a ele inerente: “Se, por causa de sua irracionalidade, o princípio do sacrifício se revela efêmero, ele perdura ao mesmo tempo em virtude de sua racionalidade. Essa se transformou, não desapareceu. O eu consegue escapar à dissolução na natureza cega, cuja pretensão o sacrifício não cessa de proclamar. Mas ao fazer isso ele permanece justamente preso ao contexto natural de um ser vivo que quer se afirmar contra um outro ser vivo. A substituição do sacrifício pela racionalidade autoconservadora não é menos troca do que o fora o sacrifício” (DE, p. 60).

defende. Isso fica evidente no contexto da falsa sociedade. Nela cada um é demais e se vê logrado. Mas é por uma necessidade social quem quer que se furte à troca universal, desigual e injusta, que não renuncie, mas agarre imediatamente o todo inteiro, por isso mesmo há de perder tudo, até mesmo o resto miserável que a autoconservação lhe concede. Todos esses sacrifícios supérfluos são necessários: contra o sacrifício. Uma vítima de um desses sacrifícios é o próprio Ulisses, o eu que está sempre a se refrear e assim deixa escapar a vida que salvou e que só recorda como uma viagem de erros (*DE*, p. 61).<sup>122</sup>

Os autores identificam em Ulisses uma tentativa de logro que acaba por ser a dissolução do próprio sujeito. Essa idéia é bem representada pela passagem da narrativa em que Ulisses, com o intuito se subtrair ao canto das sereias, é amarrado ao mastro por seus marinheiros, os quais têm seus ouvidos tampados com cera para não ouvir nem a canção que poderia enfeitiçá-los e nem o apelo de Ulisses para que fosse solto no momento em que se encontrasse dominado por elas. Adorno e Horkheimer identificam nessa passagem aquela que seria a condição do sujeito no processo do esclarecimento. O fato de Ulisses ter que passar pelas sereias e não ter como se furtar ao seu canto mortal, não significou ainda sua entrega, pois devido a sua astúcia, logrou-as na medida em que ele próprio se reprimiu. Ouviu o canto e quis se entregar, gritou aos marinheiros, mas eles não o escutaram e assim ele pôde fruir a beleza da canção porque, embora amarrado ao mastro, não pôde ir de encontro às sereias. Desse modo, “ele descobriu no contrato uma lacuna pela qual ele escapa às suas normas, cumprindo-as. (...) Ulisses

---

<sup>122</sup> “Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers. Mit anderen Worten: die Geschichte der Entsaugung. Jeder Entsagende gibt mehr von seinem Leben als ihm zurückgegeben wird, mehr als das Leben, das er verteidigt. Das entfaltet sich im Zusammenhang der falschen Gesellschaft. In ihr ist jeder zu viel und wird betrogen. Aber es ist die gesellschaftliche Not, daß der, welcher dem universalen, ungleichen und ungerechten Tausch sich entziehen, nicht entsagen, sogleich das ungeschmälerte Ganze ergreifen würde, eben damit alles verlöre, noch den kargen Rest, den Selbsterhaltung ihm gewährt. Es bedarf all der überflüssigen Opfer: gegen das Opfer. Auch Odysseus ist eines, das Selbst, das immerzu sich bezwingt<sup>12</sup> und darüber das Leben versäumt, das es rettet und bloß noch als Irrfahrt erinnert” (*DA*, p. 73).

reconhece a superioridade arcaica da canção deixando-se, tecnicamente esclarecido, amarrar” (DE, p. 64).<sup>123</sup>

O modo como Ulisses furtou-se ao destino mostra que o domínio sobre a natureza interna, sobre os próprios sentidos, foi necessário para que ele não se entregasse ao canto das sereias. A forma racional com que logrou o destino e garantiu sua vida exigiu como contraparte que por um momento ele renunciasse a si mesmo e ao poder sobre si. Assim, o eu que tem como objetivo a autoconservação deve se adaptar ao mundo exterior dissolvendo o limite entre si mesmo e o que lhe é externo. Ocorre um movimento de afirmação, mas também de enfraquecimento da subjetividade, pois é preciso um distanciamento<sup>124</sup> daquilo que se pretende dominar, negando-se, assim, uma integração entre o particular e o universal. O que resulta desse processo é uma dominação que se volta contra o próprio homem e o aprisiona nos mesmos moldes em que a natureza foi subjugada.

Subjacente a essa forma de dominação interna, mas não apenas restrita a ela, está um princípio mimético que torna o processo de afirmação do indivíduo, nos moldes dessa racionalidade subjetiva, um movimento forjado, pois para se concretizar, exige a renúncia da própria subjetividade. É nesse sentido que o princípio mimético presente na dominação da natureza age como adaptação do indivíduo à realidade. O processo de assimilação que a mimesis proporciona, por estar inserida no contexto de uma racionalidade instrumental baseada sobre um princípio de dominação, provoca a alienação do homem sobre si mesmo. Orientada pela autoconservação, ela auxilia o indivíduo em sua sobrevivência, mas se limita a uma função biológica, pois para que ele possa se manter vivo, necessita dominar sua natureza interna e, nesse sentido, mutilar a si mesmo. Como mostra Alves Júnior, a assimilação, tal como ocorre entre os animais – mimetismo, *freezing* e outros comportamentos – é usada por Adorno e Horkheimer para a compreensão dos processos civilizatórios. Conforme o autor, “trata-se de pensar a gênese *biológica* da razão. Ou, em outros termos, de pensar a razão como constituindo-se a partir do comportamento assimilativo mais rudimentar, natural” (2005, p. 276). Da mesma forma que um

---

<sup>123</sup> “Aber er hat eine Lücke im Vertrag aufgespürt, durch die er bei der Erfüllung der Satzung dieser entschlüpft. (...) Odysseus erkennt die archaische Übermacht des Liedes an, indem er, technisch aufgeklärt, sich fesseln läßt” (DA, p. 78).

<sup>124</sup> Esse processo de distanciamento, segundo Duarte, “teria como limite para sua ‘objetividade’ a transformação do ambiente exterior ao homem, da natureza em algo amorfo – simples matéria caótica -, sujeito a toda e qualquer forma de manipulação por seus exploradores” (DUARTE, 1997, p. 15).

animal a fim de se proteger de seus predadores é capaz de se assemelhar ao ambiente para se tornar imperceptível, também o homem converteu o impulso mimético em uma atitude racional para se adaptar e sobreviver na sociedade. Ao se limitar à função de preservação da espécie, a mimesis tem um caráter negativo, reprimindo a natureza que deveria proteger. A mimesis, entendida como assimilação, seria uma forma primária de adaptação à natureza, semelhante ao comportamento mágico. Para dominar a natureza, o ser se torna semelhante a ela e assim reduz a distância que os separam. Essa primeira forma de mimesis, quando recalcada, se torna violenta, pois exige do indivíduo a renúncia à própria subjetividade, tal como Adorno e Horkheimer apontam na figura de Ulisses. De acordo com Gagnebin,

Adorno e Horkheimer insistem com razão no preço pago pelo herói para escapar da simbiose mágica e constituir-se em sujeito autônomo. Esse preço é alto. Ele poderia ser descrito com a transformação da *mimesis* originária, prazerosa e ameaçadora ao mesmo tempo, numa *mimesis* perversa que reproduz, na insensibilidade e no enrijecimento do sujeito, a dureza do processo pelo qual teve que passar para se adaptar ao mundo real e, diríamos com Freud, deixar de ser criança para se tornar adulto. Essa segunda *mimesis* se constrói sobre o recalque da primeira: ela caracteriza o sujeito que conseguiu resistir à tentação da regressão mas que perdeu, nessa luta tão necessária quanto fatal, a plasticidade e a exuberância da vida originária, quando não perdeu a vida *tout court* (1997, p. 89).

Dessa forma, tem-se uma mimesis secundária, construída como recalque daquela originária. Tal comportamento mimético ocorre, então, sobre uma segunda natureza irreconciliada,<sup>125</sup> que é mimesis não da vida, mas de algo que já está morto, porque já foi dominado completamente. O que necessita ser controlado é justamente aquilo que constitui o sujeito, portanto, ao exercer a dominação sobre seu elemento vivo, ele se distancia de si próprio, realizando uma assimilação que tem

---

<sup>125</sup> Rodrigo Duarte em seu livro *Mimesis e racionalidade* debate a questão da segunda natureza enquanto catástrofe, situando a origem da idéia em Hegel, que a concebia como cristalização da eticidade humana, significando uma passagem da determinidade natural para que o homem se constituísse efetivamente como humano (Cf. DUARTE, 1993. p. 97).



por finalidade a autoconservação, mas que aniquila a subjetividade. Para Adorno,

o domínio do homem sobre si mesmo, em que se funda o seu ser, é sempre a destruição virtual do sujeito a serviço do qual ele ocorre; pois a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação, nada mais é senão o ser vivo, cujas funções configuram, elas tão-somente, as atividades de autoconservação, por conseguinte exatamente aquilo que na verdade devia ser conservado (*DE*, p. 61).<sup>126</sup>

Por isso, na *Dialética do esclarecimento* a mimesis é um elemento negativo da racionalidade subjetiva que fortalece seu caráter instrumental predominante da modernidade. A relação entre o sujeito e a natureza, mediada pelo princípio de autoconservação, é baseada em uma forma de dominação totalizante do objeto. Embora presente nessa forma de racionalidade, o impulso mimético está subjugado e atende de maneira integral ao processo de identificação necessário à afirmação do sujeito. Assim, o objeto, que pode ser tanto a natureza externa quanto a interna, é dissolvido em nome do sujeito. Na *Odisséia*, quando Ulisses em seu encontro com Polifemo se vê obrigado a se designar por ‘Oudeis’, termo que também significa ‘Ninguém’, utiliza a linguagem para modificar seu objeto e conseguir se salvar. Segundo Adorno, “ele faz profissão de si mesmo negando-se como Ninguém, ele salva a própria vida fazendo-se desaparecer” (*DE*, p. 65).<sup>127</sup> A astúcia que serve à autoconservação, por se realizar no contexto de uma troca racional, exige do sujeito sua anulação. Assim, ao mesmo tempo em que se configura como elemento racional da troca, tem um caráter irracional, o qual Adorno associa com a forma econômica tradicional, a troca ocasional entre economias domésticas fechadas. Diz ele que “essa irracionalidade da *ratio* sedimentou-se na astúcia enquanto assimilação da razão burguesa àquela irrazão que vem a seu encontro como um poder ainda maior. O solitário astucioso já é o *homo economicus*, ao

<sup>126</sup> “Die Herrschaft des Menschen über sich selbst, die sein Selbst begründet, ist virtuell allemal die Vernichtung des Subjekts, in dessen Dienst sie geschieht, denn die beherrschte, unterdrückte und durch Selbsterhaltung aufgelöste Substanz ist gar nichts anderes als das Lebendige, als dessen Funktion die Leistungen der Selbsterhaltung einzig sich bestimmen, eigentlich gerade das, was erhalten werden soll” (*DA*, p. 73).

<sup>127</sup> “Er bekennt sich zu sich selbst, indem er sich als Niemand verleugnet, er rettet sein Leben, indem er sich verschwinden macht” (*DA*, p. 79).

qual se assemelham todos os seres racionais (*DE*, p. 66).<sup>128</sup> A astúcia, porém, gera uma submissão do homem em relação à objetividade para além do auto-sacrifício que ela impõe ao indivíduo, pois torna o objetivo da autoconservação algo independente, que adquire sua própria objetividade. De acordo com Zamora,

a dominação da natureza e a troca, enquanto condições objetivas da autoconservação, se transformam em fins coisificadamente autônomos, aos quais o sujeito deve se submeter para subsistir. Por meio da troca e do domínio da natureza os homens criam uma objetividade que adquire prioridade sobre eles e se torna quase natural (2004, p. 172).

Assim, o esquema da troca e da renúncia se tornam justificados pelo motivo da autoconservação aos quais o indivíduo se submete cegamente, pois para se manter vivo é obrigado a se dominar de uma forma tão violenta que aniquila precisamente aquilo que deveria ser preservado, ou seja, sua natureza. Para Adorno,

com a negação da natureza no homem, não apenas o *telos* da dominação externa da natureza, mas também o *telos* da própria vida se torna confuso e opaco. No instante em que o homem elide a consciência de si mesmo como natureza, todos os fins para os quais ele se mantém vivo – o progresso social, o aumento das suas forças materiais e espirituais, até mesmo a própria consciência – tornam-se nulos, e a entronização do meio como fim, que assume no capitalismo tardio o caráter de um manifesto desvario, já é perceptível na proto-história da subjetividade (*DE*, p. 60).<sup>129</sup>

<sup>128</sup> “Diese Irrationalität der Ratio hat ihren Niederschlag in der List gefunden als der Angleichung der bürgerlichen Vernunft an jede Unvernunft, die ihr als noch größere Gewalt gegenübertritt. Der listige Einzelgänger ist schon der homo oeconomicus, dem einmal alle Vernünftigen gleichen” (*DA*, p. 80).

<sup>129</sup> “mit der Verleugnung der Natur im Menschen wird nicht bloß das Telos der auswendigen Naturbeherrschung sondern das Telos des eigenen Lebens ver wirrt und undurchsichtig. In dem Augenblick, in dem der Mensch das Bewußtsein seiner selbst als Natur sich abschneidet, werden alle die Zwecke, für die er sich am Leben erhält, der gesellschaftliche Fortschritt, die Steigerung aller materiellen und geistigen Kräfte, ja Bewußtsein selber, nichtig, und die Inthronisierung des Mittels als Zweck, die im späten Kapitalismus den Charakter des offenen

Além disso, a mímesis, convertida em ferramenta da dominação da natureza interna, pode ser compreendida como mecanismo social por meio do qual os indivíduos se identificam e se agrupam. Como impulso biológico que proporciona uma atitude de imitação, os homens aprendem a assemelhar-se ao ambiente, conquistando, assim, um espaço social no qual podem sobreviver. Em *Eclipse da razão*, Horkheimer defende essa idéia ao afirmar que o indivíduo

reage continuamente ao que percebe sobre si, não só conscientemente mas com o seu ser inteiro, imitando os traços e atitudes de todas as coletividades que o rodeiam – seu grupo de jogo, seus colegas de turma, seu time esportivo, e todos os outros grupos que, como já foi indicado, forçam um conformismo mais estrito, uma entrega radical à completa assimilação, do que qualquer pai ou professor poderia impor no século XIX. Através da repetição e imitação das circunstâncias que o rodeiam, da adaptação a todos os grupos poderosos a que eventualmente pertença, da transformação de si mesmo de um ser humano em um membro das organizações, do sacrifício de suas potencialidades em proveito da capacidade de adaptar-se e conquistar influência em tais organizações, ele consegue sobreviver. A sua sobrevivência se cumpre pelo mais antigo dos meios biológicos de sobrevivência, isto é, o mimetismo (*ER*, p. 143).<sup>130</sup>

Observa-se, desse modo, que o impulso mimético é racionalizado para que atenda a determinados objetivos. Ele é dirigido para a conservação do indivíduo não apenas em termos da repressão da natureza interna oposta às exigências da civilização, mas para o

---

Wahnsinns annimmt, ist schon in der Urgeschichte der Subjektivität wahrnehmbar” (*DA*, p. 73).

<sup>130</sup> “He continuously responds to what he perceives about him, not only consciously but with his whole being, emulating the traits and attitudes represented by all the collectivities that enmesh him— his play group, his classmates, his athletic team, and all the other groups that, as has been pointed out, enforce a more strict conformity, a more radical surrender through complete assimilation, than any father or teacher in the nineteenth century could impose. By echoing, repeating, imitating his surroundings, by adapting himself to all the powerful groups to which he eventually belongs, by transforming himself from a human being into a member of organizations, by sacrificing his potentialities for the sake of readiness and ability to conform to and gain influence in such organizations, he manages to survive. It is survival achieved by the oldest biological means of survival, namely, mimicry” (*EoR*, p. 96).

fortalecimento de instâncias sociais das quais depende a vida dos homens. A mimesis segunda, operando sobre o recalque da primeira, estabelece novas formas de comportamentos miméticos, permitindo a adaptação cada vez mais orientada pela autoconservação. Não somente os grupos e instituições sociais se beneficiam da racionalização dos impulsos miméticos, mas a própria ciência se desenvolve tendo como base esse pressuposto. O próprio Horkheimer afirma que “o progresso da ciência é a manifestação teórica dessa mudança: a fórmula suplanta a imagem, a máquina de calcular as danças rituais. Adaptar-se significa fazer-se igual ao mundo de objetos tendo em vista autopreservação” (*ER*, p. 118).<sup>131</sup>

O impulso mimético, convertido em instrumento de dominação, provoca a alienação do homem em relação a sua própria natureza e a sua subjetividade. A reificação associada a esse processo permite a expansão do princípio de dominação não apenas sobre a natureza interna e externa, mas sobre os próprios homens, também convertidos em objetos. Assim é que o anti-semitismo, por exemplo, é analisado por Adorno e Horkheimer como um fenômeno que se nutriu da repressão da natureza interna, a qual ressurgiu de forma violenta e se expressa por meio de um comportamento mimético negativo.<sup>132</sup> De acordo com os autores,

a energia psíquica mobilizada pelo anti-semitismo político é essa idiosincrasia racionalizada. Todos os pretextos combinados pelos chefes e seus seguidores servem para ceder à sedução mimética sem violar abertamente o princípio de realidade – por assim dizer, com todas as honras. Eles não suportam o judeu e imitam-no continuamente. Não há anti-semite que não seja levado instintivamente a imitar o que ele considera judeu. O que se considera judeu, aliás, são sempre cifras miméticas: o gesto da mão que argumenta; a

<sup>131</sup> “The progress of science is the theoretical manifestation of this change: the formula supplants the image, the calculating machine the ritual dances. To adapt oneself means to make oneself like the world of objects for the sake of self-preservation” (*ER*, p. 78). Na *Dialética do esclarecimento* também é possível encontrar a defesa de tal idéia: “a ciência é repetição, aprimorada como regularidade observada e conservada em estereótipos. A fórmula matemática é uma regressão conscientemente manipulada, como já o era o rito mágico; é a mais sublime forma de mimetismo. A técnica efetua a adaptação ao inanimado a serviço da autoconservação, não mais como a magia, através da imitação corporal da natureza externa, mas através da automação em processos cegos” (*DE*, p. 169).

<sup>132</sup> O tema do anti-semitismo não será abordado detalhadamente, uma vez que o objetivo da seção é destacar o papel negativo da mimesis no contexto de funcionamento da racionalidade instrumental em contraposição ao que será sua função positiva na racionalidade estética.

entonação cantante com que descreve, independentemente do sentido do juízo proferido, uma imagem animada das coisas e dos sentimentos (...) (DE, p. 171).<sup>133</sup>

Pode-se observar que a mimesis, quando dirigida de modo integral à autoconservação, tem conseqüências negativas não somente no âmbito subjetivo, mas social, pois auxilia os indivíduos em seus comportamentos violentos, expressão da revolta da natureza reprimida. O impulso mimético distorcido, objetivado pela racionalidade instrumental, se torna ferramenta de dominação e impede o indivíduo de experienciar a própria natureza que o constitui. Ela é condenada ao esquecimento e reprimida pela razão, impedindo que o prazer que ela poderia gerar seja alcançado. Torna-se, ao contrário, fonte de insatisfação e sofrimento, pois o indivíduo é obrigado a esquecer-se de seu corpo e de seus desejos em nome da moral e da ordem imposta pela sociedade. Segundo os autores, “a *ratio*, que recalca a mimese, não é simplesmente seu contrário. Ela própria é mimese: a mimese do que está morto. O espírito subjetivo que exclui a alma da natureza só domina essa natureza privada de alma imitando sua rigidez e excluindo-a de si mesmo como animista” (DE, p. 62).<sup>134</sup> É por isso que essa forma de mimesis se assemelha à morte, pois o controle racional exercido sobre a natureza só se realiza porque essa mesma natureza é destruída e faz do indivíduo alguém que sobrevive em função da alienação da própria subjetividade. Nesse sentido, a razão instrumental que se apropria do impulso mimético torna este apenas instrumento de controle e acomodação do indivíduo à objetividade social. Além disso, impõe aos indivíduos um sofrimento constante, resultado da natureza reprimida e esquecida. Como afirma Alves Júnior, “o sofrer é o que lembra mais imediatamente a afinidade mimética dos seres humanos com a natureza, de modo ameaçador para a unidade do sujeito da dominação. (...) O

---

<sup>133</sup> “Die seelische Energie, die der politische Antisemitismus einspannt, ist solche rationalisierte Idiosynkrasie. Alle die Vorwände, in denen Führer und Gefolgschaft sich verstehen, taugen dazu, daß man ohne offenkundige Verletzung des Realitätsprinzips, gleichsam in Ehren, der mimetischen Verlockung nachgeben kann. Sie können den Juden nicht leiden und imitieren ihn immerzu. Kein Antisemit, dem es nicht im Blute läge, nachzuzahlen, was ihm Jude heißt. Das sind immer selbst mimetische Chiffren: die argumentierende Handbewegung, der singende Tonfall, wie er unabhängig vom Urteilssinn ein bewegtes Bild von Sache und Gefühl malt (...)” (DA, p. 208).

<sup>134</sup> “Die Ratio, welche die Mimesis verdrängt, ist nicht bloß deren Gegenteil. Sie ist selber Mimesis: die ans Tote. Der subjektive Geist, der die Beseelung der Natur auflöst, bewältigt die entseelte nur, indem er ihre Starrheit imitiert und als animistisch sich selber auflöst” (DA, p. 75).

sofrer é a face passiva do sujeito, o outro inscrito na racionalidade” (2005, p. 278). Disso decorre a necessidade de não ignorar o sofrimento, pois ele representa em sua negatividade a natureza ainda existente no homem, embora silenciada pela razão. Por esse motivo, para que a sociedade consiga alcançar um estado livre de dominação e sofrimento, algo que continua sendo a utopia do pensamento de Adorno e Horkheimer, seria necessário alterar a forma como o homem se relaciona com a natureza e, portanto, modificar o papel que a mimesis ocupa na própria racionalidade, algo que será discutido por Adorno na *Teoria estética*. Nesta, a mimesis, ao se vincular a um princípio de construção racional, configurará na obra de arte um momento expressivo que altera a relação entre sujeito e objeto, servindo como modelo de reconciliação entre a natureza e o espírito.

### **1.5 A crítica ao esclarecimento e suas conseqüências para o pensamento filosófico**

A tarefa de buscar um modo pelo qual o sofrimento seja trazido à expressão mostra-se fundamental ao projeto crítico-dialético de Adorno e Horkheimer, principalmente em relação aos próprios fundamentos epistemológicos da filosofia, uma vez que a relação entre sujeito e objeto necessita ser tematizada e repensada a partir do conceito de mimesis. Assim, seria possível promover uma relação alternativa entre sujeito e objeto, de tal modo que a natureza possa estar presente de modo reconciliado com o espírito. Já em *Eclipse da razão*, Horkheimer anunciava a necessidade de se insistir em um conceito objetivo de razão para que o ideal de uma sociedade emancipada pudesse ainda se realizar. Para ele,

a idéia de autopreservação, o princípio que está conduzindo a razão subjetiva à loucura, é a própria idéia que pode salvar a razão objetiva do mesmo destino. Aplicada à realidade concreta, isso significa que só uma definição das finalidades objetivas da sociedade, incluindo-se o propósito de autopreservação do sujeito e o respeito pela vida individual, merece ser chamada de objetiva. (...) sua “recuperação” depende da compreensão interna da natureza da doença

original, e não de uma cura dos seus sintomas posteriores (ER, p. 175).<sup>135</sup>

A preocupação de Horkheimer expressa naquele texto se dirigia à necessidade de a filosofia repensar a própria razão, assim como a busca pela verdade ou mesmo a função mimética da linguagem, pela qual as coisas seriam chamadas por seus nomes corretos. A obra *Dialética do esclarecimento* se mostrou, nesse sentido, a continuação do projeto crítico que forneceria ao pensamento as condições para que ele refletisse sobre si mesmo, lembrando-se de suas origens não-conceituais, assim como de seus limites. A crítica à racionalidade instrumental pode ser entendida, nesse contexto, como uma tentativa de explicitar de que modo se encontra, na base do pensamento esclarecedor, um princípio de dominação totalitário e que precisa ser contido por uma relação alternativa entre sujeito e objeto a fim de que o estado de barbárie por ele provocado possa ser dissolvido. É assim que na obra *Dialética negativa* Adorno mostra como o princípio de dominação subjacente à racionalidade instrumental e ao próprio esclarecimento encontra seu correspondente no pensamento filosófico por meio da afirmação da identidade. O autor afirma que “a aparência de identidade é intrínseca ao próprio pensamento em sua forma pura. Pensar significa identificar. Satisfeita, a ordem conceitual coloca-se a frente daquilo que o pensamento quer conceber” (DN, p. 12).<sup>136</sup> Seria preciso romper a ilusão de uma identidade total e resgatar o elemento não-conceitual que o próprio conceito esquece possuir. Essa será a tarefa de uma crítica dialética imanente, capaz de romper com o princípio de identidade e expressar as contradições, as quais são a não-verdade da própria identidade. Ela almeja a reconciliação, pois embora não possa negar a cisão entre sujeito e objeto, indica o caminho para uma nova relação. Esta pressupõe a não-violência do conceito sobre o objeto, deixando que este se apresente ao pensamento em sua totalidade. Para Adorno,

---

<sup>135</sup> “The idea of self-preservation, the principle that is driving subjective reason to madness, is the very idea that can save objective reason from the same fate. Applied to concrete reality, this means that only a definition of the objective goals of society that includes the purpose of self-preservation of the subject, the respect for individual life, deserves to be called objective. (...)the 'recovery' depends on insight into the nature of the original disease, not on a cure of the latest symptoms” (EoR, p. 119).

<sup>136</sup> “Der Schein von Identität wohnt jedoch dem Denken selber seiner puren Form nach inne. Denken heißt identifizieren. Befriedigt schiebt begriffliche Ordnung sich vor das, was Denken begreifen will” (ND, p. 17).

a dialética desdobra a diferença entre o particular e o universal, que é ditada pelo universal. Apesar de essa diferença –, ou seja, a ruptura entre o sujeito e o objeto intrínseca à consciência – ser inevitável para o sujeito, e apesar de ela penetrar tudo aquilo que ele pensa, mesmo o que é objetivo, ela sempre acabaria na reconciliação. Essa reconciliação liberaria o não-idêntico, desprendendo-o por fim da compulsão intelectualizada; ela abriria pela primeira vez a pluralidade do diverso sobre o qual a dialética não teria mais poder algum. Reconciliação seria então a meditação sobre a multiplicidade que não se mostraria mais como hostil, algo como um anátema para a razão subjetiva. A dialética serve à reconciliação. (*DN*, p. 14).<sup>137</sup>

A filosofia, em sua tarefa conceitual, deveria se esforçar no sentido de trazer à linguagem aquilo que foge do próprio domínio do conceito, ou seja, a materialidade e particularidade de seu objeto. Assim, este se situa como prioritário ao pensamento, orientando a reflexão para que as diversas camadas que o compõem possam ser expressas. A crítica dialética reconhece, desse modo, a insuficiência do pensar tradicional estruturado sobre a primazia do sujeito, que se impõe ao objeto e o determina segundo suas categorias. Para recusar a violência da identidade, precisa deixar seu objeto emergir e compreendê-lo conceitualmente para além da abstração característica do pensamento. Segundo Adorno, “a utopia do conhecimento seria abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-los a esses conceitos” (*DN*, p. 17).<sup>138</sup> Embora esse objetivo pareça impraticável, a atividade intelectual do próprio Adorno procura realizá-la. É por considerar que a filosofia deve prescindir de sua autoridade historicamente construída sobre seu objeto, que o autor explora outras formas de crítica e reflexão sobre a realidade. Essa perspectiva se justifica pela afirmação de que “o

<sup>137</sup> “Dialektik entfaltet die vom Allgemeinen diktierte Differenz des Besonderen vom Allgemeinen. Während sie, der ins Bewußtsein gedrungene Bruch von Subjekt und Objekt, dem Subjekt unentrinnbar ist, alles durchfurcht, was es, auch an Objektivem, denkt, hätte sie ein Ende in der Versöhnung. Diese gäbe das Nichtidentische frei, entledigte es noch des vergeistigten Zwanges, eröffnete erst die Vielheit des Verschiedenen, über die Dialektik keine Macht mehr hätte. Versöhnung wäre das Eingedenken des nicht länger feindseligen Vielen, wie es subjektiver Vernunft anathema ist. Der Versöhnung dient Dialektik” (*ND*, p. 18).

<sup>138</sup> “Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen” (*ND*, p. 21).



conteúdo filosófico só pode ser apreendido onde a filosofia não o introduz do alto da sua autoridade” (*DN*, p. 19).<sup>139</sup> O conteúdo emerge devido à dinâmica do próprio objeto, o qual a filosofia busca expressar de forma justa, adequada, sem negá-lo pela imposição de uma atitude identificante. A forma de apresentação do objeto é, portanto, essencial, pois é na linguagem que a mimesis, em seu sentido positivo, alcança seu momento de liberdade, permitindo a expressão do objeto sem lhe causar a violência típica da racionalidade instrumental. De acordo com Adorno, “para a filosofia a sua apresentação não é algo indiferente e extrínseco, mas imanente à sua ideia. Seu momento expressivo, integral, mimético-aconceitual, só é objetivado por meio da apresentação – da linguagem” (*DN*, p. 24).<sup>140</sup>

A importância da forma expressiva na linguagem filosófica é defendida por Adorno em diferentes momentos da sua obra. Um dos textos mais conhecidos, *O ensaio como forma*, contido na edição brasileira *Notas de Literatura I*, chama a atenção para a exigência do pensamento se orientar pelo seu objeto, perseguindo uma forma lógica que lhe é própria. De acordo com Adorno, “o ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das idéias” (*NL*, p. 25).<sup>141</sup> O ensaio segue seu objeto, sem se preocupar com um modo dedutivo ou indutivo de exposição, pois se detém na exigência que aquele impõe: “o que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe” (*NL*, p. 36).<sup>142</sup> Os escritos do próprio Adorno sempre procuram preservar o elemento expressivo, fundamental para que o objeto possa ser acessado em termos não-violentos, o que significa no contexto da crítica do autor, que ele possa ser trazido à linguagem em sua totalidade, respeitando sua existência concreta, suas contradições e relações que o constituem. Para Rose, “é impossível entender as idéias de Adorno sem compreender os modos pelos quais ele as apresenta, ou seja, seu estilo, e sem compreender as razões de sua preocupação com ele. Contudo, é a teoria da sociedade de Adorno que determina seu estilo e ela só pode ser entendida se se souber como ler seus textos” (ROSE, 1978, p. 11).

<sup>139</sup> “Einzig dort ist der philosophische Gehalt zu ergreifen, wo Philosophie ihn nicht oktroyiert” (*ND*, p. 24).

<sup>140</sup> “Ihr integrales Ausdrucksmoment, unbegrifflich-mimetisch, wird nur durch Darstellung – die Sprache – objektiviert” (*ND*, p. 29).

<sup>141</sup> “Der Essay pariert nicht der Spielregel organisierter Wissenschaft und Theorie, es sei, nach dem Satz des Spinoza, die Ordnung der Dinge die gleiche wie die der Ideen” (*NzL*, p. 17).

<sup>142</sup> “Ihn determiniert die Einheit seines Gegenstandes samt der von Theorie und Erfahrung, die in den Gegenstand eingewandert sind” (*NzL*, p. 26).

Na obra *Dialética negativa* Adorno faz uma crítica ainda mais profunda, pois mostra não apenas que a prioridade do objeto deve ser respeitada pela linguagem que o apresenta, mas que o momento expressivo, relacionado ao impulso mimético em sua positividade, revela a possibilidade de uma relação epistemológica alternativa entre sujeito e objeto. Essa será possível no contexto de uma racionalidade estética, a qual guiará também a atividade filosófica ao lhe fornecer o conteúdo com o qual a crítica dialética se ocupará. É preciso observar que a filosofia não é uma prática definida, mas se altera de acordo com as condições sociais e históricas na qual sobrevive. Em uma sociedade marcada pela inverdade da totalidade, cabe ao pensamento filosófico a denúncia da falsidade que ocasiona o sofrimento humano e restringe os indivíduos em sua liberdade, privando-os da possibilidade de serem felizes. É nesse sentido que a dialética leva em consideração a dor experimentada pelos indivíduos. Como afirma Adorno, “a necessidade de dar voz ao sofrimento é condição de toda a verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão, é objetivamente mediado” (*DN*, p. 24).<sup>143</sup> É diante de uma realidade marcada pela injustiça que a filosofia retira sua finalidade. Fundamental, por isso, é pensar o modo como ela deve se realizar. Para Adorno,

seria preciso que a filosofia não fosse reduzida a categorias, mas, em certo sentido, primeiro compusesse a si mesma. No curso de sua progressão, ela precisa se renovar incessantemente, a partir de sua própria força do mesmo modo que a partir do atrito com aquilo com o que se mede; é aquilo que se passa nela que decide, não uma tese ou posição; o tecido, não o curso de via única dedutivo ou indutivo do pensamento. Por isso, a filosofia é essencialmente não-relatável (*DN*, p. 36).<sup>144</sup>

Nesse sentido, a crítica de Habermas se torna parcial, pois não acompanha o movimento que a reflexão de Adorno e Horkheimer

<sup>143</sup> “Denn Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt” (*ND*, p. 29).

<sup>144</sup> “Analog hätte Philosophie nicht sich auf Kategorien zu bringen sondern in gewissem Sinn erst zu komponieren. Sie muß in ihrem Fortgang unablässig sich erneuern, aus der eigenen Kraft ebenso wie aus der Reibung mit dem, woran sie sich mißt; was in ihr sich zuträgt, entscheidet, nicht These oder Position; das Gewebe, nicht der deduktive oder induktive, eingleisige Gedankengang. Daher ist Philosophie wesentlich nicht referierbar” (*ND*, p. 44).

realiza e que ultrapassa o momento aporético presente da *Dialética do esclarecimento*. Ao sugerir uma “dialética negativa”, Adorno não somente está propondo um método ou modelo para o pensamento filosófico, mas explicitando teoricamente aquilo que em sua prática esteve sempre presente e que se constitui em uma tentativa de modificar a relação de dominação sobre o objeto imposta pela racionalidade instrumental. Tome-se como exemplo a obra *Minima moralia* e será possível observar nela a tentativa de inverter a consideração filosófica sobre os objetos. Em vez de partir da totalidade, Adorno busca no indivíduo as marcas da objetividade social. Diz ele que “o ponto de partida de *Minima Moralia*, precisamente a tentativa de expor pelo prisma da experiência subjetiva momentos da filosofia compartilhada, faz com que as peças não pertençam inteiramente à filosofia, da qual não obstante fazem parte” (*MM*, p. 13).<sup>145</sup> A negatividade surge, assim, como momento formal de um pensamento já não mais atrelado à exposição analítica ou ao modo dedutivo de argumentação. No encontro dessa forma com a necessidade de fazer o pensamento partir do indivíduo em detrimento de uma análise da totalidade é que, então, a forma negativa se encontra com a negatividade do conteúdo da filosofia de Adorno. O indivíduo é observado a partir de si mesmo para reconhecer o que nele há de objetividade social. Nele se encontram traços de dominação, de repressão, mas, por outro lado, se apresenta como sendo ainda um potencial para a resistência. Essa idéia subjacente aos aforismos de *Minima Moralia* já havia aparecido em *Eclipse da razão*, em que Horkheimer apontou para a força que o indivíduo tem em se opor à dominação. Segundo ele,

há ainda algumas forças de resistência dentro do homem. Contra o pessimismo social, há evidências de que apesar do contínuo assédio dos padrões coletivos, o espírito da humanidade ainda está vivo, se não no indivíduo enquanto membro de grupos sociais, pelo menos no indivíduo quando está só (*ER*, p. 143).<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> “Der spezifische Ansatz der *Minima Moralia*, eben der Versuch, Momente der gemeinsamen Philosophie von subjektiver Erfahrung her darzustellen, bedingt es, daß die Stücke nicht durchaus vor der Philosophie bestehen, von der sie doch selber ein Stück sind” (*MM*, p. 17).

<sup>146</sup> “There are still some forces of resistance left within man. It is evidence against social pessimism that despite the continuous assault of collective patterns, the spirit of humanity is still alive, if not in the individual as a member of social groups, at least in the individual as far as he is let alone” (*ER*, p. 95).

As considerações feitas por Adorno ao longo da obra intensificam a constatação de que os costumes da sociedade burguesa, para além de sua decadência, revelam a contraditoriedade de sua própria moral e, em última instância, exibem as contradições da sociedade contemporânea, orientada por uma racionalidade instrumental, a qual, contudo, é em alguns momentos superada exatamente por ser denunciada pelo pensamento crítico e dialético. Como diz Cohn no posfácio dedicado à obra,

Adorno detecta, como um sismógrafo ultrasensível, os mínimos sinais do modo como, na sociedade existente, as tendências dominantes obstam a realização da vida justa. Seu esforço consiste em demonstrar que não há outro meio de perceber essas tendências senão pelo seu registro nos pequenos gestos, que não percebê-las aí é também não as perceber no todo, e que isso significaria tornar-se cúmplice no dano. Percebê-las, por sua vez, é meio caminho andado para substituir os gestos irrefletidos pelos mais justos. Só assim seria possível romper os nós dessa rede abrangente que, em outras passagens, Adorno denomina nexos universais de ofuscamento (2008, p. 249).

Além disso, a tentativa de Adorno em apontar para os microcosmos onde a dominação se reproduz, além de corresponder ao compromisso em trazê-las à superfície, está de acordo com o método e com a tarefa que ele ainda confia à reflexão filosófica, ou seja, de permitir a expressão das contradições sociais por meio de uma linguagem diferenciada, complexa, elaborada e não sujeita à lógica da identidade. Assim, ao tomar um tema como objeto e na medida em que o pensamento dialético o cerca mediante diferentes perspectivas, a contradição que daí advém mostra que a integração do particular na totalidade não é completa e que se considerados em sua negatividade, os objetos alcançam um momento de redenção no pensamento, ainda que na realidade permaneçam enredados pelos mecanismos racionais de dominação. O jogo entre a verdade e a falsidade é o modo pelo qual o negativo é trazido à expressão e, com ele, a inverdade da totalidade. Esse método, constante ao longo de *Minima Moralia*, adquire em *Dialética negativa* sua formulação teórica. Adorno afirma que “objetivamente e não apenas por meio do sujeito cognoscente que o todo

expresso pela teoria é contido nesse particular que é preciso analisar. A mediação dos dois é ela mesma uma mediação de conteúdo, a mediação através da totalidade social” (DN, p. 48).<sup>147</sup>

A inversão de método contida em *Minima moralia* está em concordância com a idéia de que a filosofia deve abandonar categorias prévias para que seu objeto nelas se encaixe.<sup>148</sup> Isso não significa que ela deva abandonar o conceito, pois este continua sendo sua ferramenta por excelência. Contudo, como afirma Adorno, “todos os conceitos, mesmo os filosóficos, apontam para um elemento não-conceitual porque eles são, por sua parte, momentos da realidade que impele à sua formação – primariamente com o propósito de dominação da natureza” (DN, p. 18).<sup>149</sup> E é esse não-conceitual, heterogêneo e particular que orienta o movimento do pensamento, o qual não irá se impor sobre o objeto para determiná-lo, mas o deixará vir à expressão por meio do conceito. A filosofia, assim, teria que incorporar uma atitude de não-violência, contendo seu impulso identificador. Para Adorno, “pensar filosoficamente significa o mesmo que pensar em modelos” (DN, p. 33)<sup>150</sup> ou, ainda, pensar por meio de constelações, as quais são uma exigência da insuficiência dos próprios conceitos. Como afirma Adorno, “o erro determinável de todo conceito obriga a que se evoque outros; é daí que emergem aquelas constelações para as quais unicamente passa alguma coisa da esperança contida no nome. É pela negação do nome que a linguagem filosófica se aproxima do nome” (DN, p. 53).<sup>151</sup>

A tentativa realizada por Adorno de inverter a relação do pensamento filosófico com seu objeto, propondo uma atividade reflexiva diferenciada, a saber, que nega o procedimento sistemático,

---

<sup>147</sup> “Objektiv jedoch, nicht erst durchs erkennende Subjekt, ist das Ganze, das von der Theorie ausgedrückt wird, in dem zu analysierenden Einzelnen enthalten. Die Vermittlung von beidem ist selbst inhaltlich, die durch die gesellschaftliche Totalität” (ND, p. 57).

<sup>148</sup> Como mostra Musse, “a determinação do lugar da expressão no pensamento de Adorno permite compreender melhor tanto seu estilo quanto o caráter peculiar de seus escritos. A exposição paratática, a procura de constelações, a utilização incessante de tropos e quiasmos, a brusca associação de teor coisal e especulativo, bem como a preferência anti-sistêmica por artigos, aforismos, verbetes, palestras, notas, estudos, pequenos escritos, ensaios e modelos; em suma, o caráter fragmentário de sua escrita e de seus textos devem ser considerados como um elementos dessa preocupação em suplantiar o tom, o estilo e o modo de pensar sistêmico” (2009, p. 140).

<sup>149</sup> “In Wahrheit gehen alle Begriffe, auch die philosophischen, auf Nichtbegriffliches, weil sie ihrerseits Momente der Realität sind, die zu ihrer Bildung - primär zu Zwecken der Naturbeherrschung - nötig” (ND, p. 23).

<sup>150</sup> “Philosophisch denken ist soviel wie in Modellen denken” (ND, p. 39).

<sup>151</sup> “Der bestimmbare Fehler aller Begriffe nötig, andere herbeizutieren; darin entspringen jene Konstellationen, an die allein von der Hoffnung des Namens etwas übergang. Ihm nähert die Sprache der Philosophie sich durch seine Negation” (ND, p. 62).

dedutivo, mostra-se como negação e resistência da razão a sua tendência totalitária, portanto, contra as críticas de Habermas, mostra-se como superação do caráter instrumental no interior da própria teoria. O caráter expressivo que a filosofia adquire está em concordância com a necessidade de se proporcionar à mimesis uma função positiva que, por um lado, permita uma relação de não-violência entre sujeito e objeto e, por outro, fortaleça o próprio sujeito. Nesse sentido, a filosofia tem na arte um modelo para a atividade reflexiva. Não se trata de a filosofia se converter em uma estética, mas em se espelhar no modo como a obra de arte se estrutura para perceber como é possível uma relação entre sujeito e objeto que não passa pela dominação nos termos da racionalidade instrumental e que preserve seu caráter cognitivo. Para Adorno,

a filosofia que quisesse imitar a arte, que quisesse ser por si mesma obra de arte, arriscaria a si mesma. Enquanto para a filosofia precisamente a sua relação com o heterogêneo é temática, ela postularia a pretensão de identidade: a pretensão de que o seu objeto imergisse nela, assinalando ao seu modo de procedimento uma supremacia à qual o heterogêneo se anexaria como material a priori. Arte e filosofia não têm o seu elemento comum na forma ou no procedimento configurador, mas em um modo de comportamento que proíbe a pseudomorfose. As duas permanecessem incessantemente fiéis ao seu próprio teor através de sua oposição; a arte, na medida em que se enrijece contra as suas significações; a filosofia, na medida em que não se atém a nenhuma imediatidade (*DN*, p. 21).<sup>152</sup>

Fica claro na passagem acima que filosofia e arte não se confundem. Contudo, elas partilham uma exigência de se relacionarem mimeticamente com seu objeto em sua própria prática. Adorno afirma que “o conceito não consegue defender de outro modo a causa daquilo

<sup>152</sup> “Philosophie, die Kunst nachahmte, von sich aus Kunstwerk werden wollte, durchstriche sich selbst. Sie postulierte den Identitätsanspruch: daß ihr Gegenstand in ihr aufgehe, indem sie ihrer Verfahrungsweise eine Suprematie einräumte, der das Heterogene als Material a priori sich fügt, während der Philosophie ihr Verhältnis zum Heterogenen geradezu thematisch ist. Kunst und Philosophie haben ihr Gemeinsames nicht in Form oder gestaltendem Verfahren, sondern in einer Verhaltensweise, welche Pseudomorphose verbietet. Beide halten ihrem eigenen Gehalt die Treue durch ihren Gegensatz hindurch; Kunst, indem sie sich spröde macht gegen ihre Bedeutungen; Philosophie, indem sie an kein Unmittelbares sich klammert” (*ND*, p. 26).

que reprime, a da *mimesis*, senão na medida em que se apropria de algo dessa *mimesis* em seu próprio modo de comportamento, sem se perder nela” (*DN*, p. 21).<sup>153</sup> Como se verá no próximo capítulo, a racionalidade estética garante à *mimesis* uma função positiva aliada ao aspecto racional que permite às obras de arte alcançar a expressividade das coisas. A filosofia não deve imitar tal procedimento, mas incorporá-lo como forma pela qual ela própria se realiza. Isso significa que a filosofia pode ter na arte seu material, seu conteúdo, o qual, justamente pelo fato de consistir em uma mediação, proporciona a ela um objeto que necessita ser decifrado e não analisado segundo categorias prévias do pensamento. Como se verá adiante, a atividade intelectual de Adorno fornece provas de que a filosofia, tal como ele a concebia, partia de problemas concretos, principalmente estéticos para, a partir deles, chegar à verdade da totalidade.

Além disso, por seu comportamento mimético, a arte estabelece uma relação completamente diferente com a natureza do que aquela própria da racionalidade instrumental. Para esta, a reconciliação com a natureza está bloqueada, enquanto para uma racionalidade estética, existe a possibilidade de realizar a *mimesis* do belo natural como experiência de um estado de reconciliação. Nesse sentido, a arte contribui para a formação de uma subjetividade fortalecida, capaz de resistir à reificação na medida em que incentiva a realização de experiências estéticas.

---

<sup>153</sup> “Nicht anders vermag der Begriff die Sache dessen zu vertreten, was er verdrängte, der Mimesis, als indem er in seinen eigenen Verhaltensweisen etwas von dieser sich zueignet, ohne an sie sich zu verlieren” (*ND*, p. 26).

## CAPÍTULO II

### A TEORIA DA ARTE ADORNIANA: POSSIBILIDADE DE UMA RACIONALIDADE ESTÉTICA

A forma como Adorno articula os diversos conceitos na *Teoria estética* é objeto de debate entre seus comentadores. Alguns atribuem à obra falta de sistematicidade, outros defendem que há nela uma lógica argumentativa que dá continuidade aos demais trabalhos do filósofo. Esta última posição se mostra mais pertinente à compreensão da produção intelectual de Adorno. A *Teoria estética*, embora se apresente como um extenso ensaio, segue a forma de exposição defendida por Adorno ao longo de seu trabalho intelectual, priorizando o modo fragmentário em detrimento do analítico, o que não significa, em absoluto, esquivar-se à pretensão de conferir unidade ao conteúdo. Antes, ela se revela dialeticamente, como força que emerge a partir da constelação de conceitos que é examinada, assim como a relação imanente entre eles, algo que se contrapõe à exposição da filosofia tradicional. Desse modo, a compreensão das categorias estéticas discutidas na obra de Adorno exige não apenas uma atenção a suas possíveis definições, mas, prioritariamente, ao modo como elas se articulam para fundamentar uma teoria sobre a racionalidade estética.

Neste capítulo, por meio da reconstrução e exame dos principais conceitos que se entrelaçam na *Teoria estética*, pretende-se defender a idéia de que é possível identificar nessa obra a elaboração e explicitação de uma forma de racionalidade estética capaz de se contrapor ao modelo da racionalidade instrumental. A fim de sustentar tal argumento, será demonstrado como Adorno confere às obras de arte um caráter cognitivo na medida em que elas são capazes de expressar um teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*]. Neste capítulo, serão apresentadas, em um primeiro momento, as críticas feitas à teoria elaborada por Adorno, a qual possuiria insuficiências que colocam em questão seu caráter cognitivo e sua pretensão de ser um modelo de reconciliação.

Na segunda seção, discute-se o duplo caráter da obra de arte, pois por um lado, ela pode ser considerada autônoma, por outro, é inegavelmente um fato social. É por meio desse entrelaçamento que se torna possível pensar a obra de arte como estrutura composta por elementos tanto de caráter mimético, quanto racional. Nesse sentido, a terceira seção tem como objetivo discutir as categorias estéticas que constituem a obra de arte, expressos por meio de conceitos como, por exemplo, forma, conteúdo, aparição e aparência, os quais, em seus



entrecruzamentos, sustentam a pretensão de verdade exibida pela obra de arte e que confere a ela seu caráter cognitivo. Na quarta seção, busca-se caracterizar de modo mais preciso os momentos miméticos e racionais da obra de arte, desdobrados em conceitos tais como o de expressão e construção, os quais, assim como as categorias estéticas discutidas na seção precedente, amparam a dimensão cognitiva da arte. Esse tema, em especial, será objeto da quinta seção, que procurará, a partir das observações feitas nos momentos anteriores, discutir o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] pretendido pelas obras de arte segundo a *Teoria estética*.

## **2.1 Críticas à racionalidade estética: insuficiências e limites da abordagem estética adorniana**

Defender que a racionalidade estética, tal como Adorno a elabora, seja uma forma alternativa à razão instrumental, ou mesmo afirmar que a obra de arte possui um caráter cognitivo, cuja expressão poderia ser modelo para a reconciliação não é consenso entre os comentadores da obra adorniana. Wellmer (1993), por exemplo, em seu artigo *Verdade, aparência, reconciliação*, acusa a estética adorniana de conter várias aporias. O autor reconstrói a argumentação desenvolvida por Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* para mostrar como a dialética da subjetivação e reificação já apontaria para a dialética da aparência estética. A crítica à razão instrumental mostra como esta se desenvolveu a partir da cisão entre natureza e espírito e só poderia indicar a reconciliação como superação dessa separação, a qual passaria pela “autoconstituição do gênero humano em uma história de trabalho, sacrifício e renúncia” (WELLMER, 1993, p. 17). A partir dela se coloca a necessidade do esclarecimento refletir sobre si mesmo para se relacionar com a natureza sem dominá-la, algo que só pode ocorrer por meio do conceito, o que levaria Adorno a pensar essa tarefa no âmbito da filosofia na *Dialética negativa*. Nesta, a mimesis aparece como um elemento conciliador que salvaria a razão de sua irracionalidade. A arte, da mesma forma, incorpora a mimesis através da figura do espírito, ou seja, transformada e objetivada racionalmente. Nesse sentido, a arte e a filosofia teriam em comum esse espírito reconciliador que possibilita a elas se referir à verdade e à utopia, assim como ao conhecimento. De acordo com Wellmer,

a partir de seu conceito utópico comum, arte e filosofia se comportam, portanto, como antítese frente ao mundo do espírito instrumental; daí sua negatividade constitutiva. Mas enquanto arte e filosofia contemplam igualmente a perspectiva de construir sem violência, cada uma a sua maneira, uma ponte sobre o hiato que separa visão (*Anschauung*) do conceito; uma relação que não pode alcançar a calma da unidade articulada própria de um conhecimento. A presença do espírito conciliador em um mundo não reconciliado só pode ser pensada aporeticamente. A aporia é esta: ambos, conhecimento discursivo e não-discursivo querem a totalidade do conhecimento; mas justamente a separação do conhecimento em discursivo e não-discursivo significa que cada um deles só poderia captar, em cada um dos casos, a verdade de forma refratada (WELLMER, 1993, p. 18).

Dessa maneira, a totalidade do conhecimento só seria possível se a cisão fosse superada e a realidade estivesse reconciliada. Na arte, a verdade aparece na forma sensível e é precisamente por surgir como aparição que ela se mantém velada. Já que a obra de arte não pode dizer essa verdade, a experiência estética acaba por não saber aquilo que ela própria experimenta. Isso justifica o caráter enigmático que Adorno atribui às obras de arte, assim como a necessidade de haver uma razão interpretativa que possa apontar para essa verdade que se fecha na experiência estética. Desse modo, a verdade da arte aparece como parcial e dependente da razão interpretativa para ser apreendida, a qual, por sua vez, tampouco possui essa verdade, já que necessita encontrá-la na experiência estética. Assim, afirma Wellmer, “na relação aporética entre arte e filosofia é colocada (*aufgehoben*) uma perspectiva teológica: arte e filosofia esboçam juntas a figura de uma teologia negativa” (WELLMER, 1993, p. 20).

Wellmer também procura mostrar que os conceitos de verdade, aparência e utopia, os quais estão na base da interdependência entre a negatividade e o conteúdo utópico da obra de arte, fundam uma dialética da aparência estética. O argumento do autor parte da consideração presente na *Teoria estética* no que se refere à arte enquanto imitação do belo natural. Para Wellmer, a arte imitaria uma cifra de algo inexistente, de uma natureza reconciliada. A obra de arte, então, forneceria uma

imagem dessa natureza redimida e da própria humanidade reconciliada. Contudo, lembrando o último aforismo de *Minima moralia*, segundo o qual “não tem luz o conhecimento senão aquela que irradia sobre o mundo a partir da redenção” (*MM*, p. 245),<sup>154</sup> o autor sustenta que a arte apresentaria não a luz da redenção, mas a realidade que é iluminada por ela.

Distingue, ainda, duas formas de verdade: uma referente à arte, múltipla e ligada às obras, às quais, por sua vez, pode ser atribuída uma verdade concreta que aparece em cada caso único como uma determinada verdade (Cf. WELLMER, 1993, p. 21). Dessa forma, o conceito de verdade na estética de Adorno estaria colocado em uma relação dupla de implicação: uma verdade entendida como harmonia estética (V-1) e uma outra verdade objetiva (V-2). Para o autor, a unidade das duas consiste em que o conhecimento da realidade, portanto, a verdade objetiva, somente seria possível em função da síntese estética (V-1), a qual, por sua vez, só acontece quando é capaz de fazer aparecer a realidade (V-2). Por trazer a reconciliação na condição de aparência, a arte seria negação da realidade irreconciliada e, ao mesmo tempo, para ser verdadeira teria que apresentar essa mesma realidade a partir da luz da reconciliação, ou seja, a partir daquela síntese sem violência, como aparência da reconciliação. Assim, diz o autor, se introduz uma antinomia no interior da síntese estética: “por seu próprio conceito, esta somente pode se realizar voltando-se contra si mesma, colocando em questão seu próprio princípio a bem de uma verdade que, não obstante, não se pode ter senão por obra desse princípio” (WELLMER, 1993, p. 22). Disso deriva a negatividade da arte, na medida em que ela necessita produzir um sentido, ainda que negativo: negação do próprio sentido. Para ser autêntica, ela usa a negação do sentido como sentido estético. Assim, a autenticidade e verdade da arte, dirigidas para a reconciliação, acabariam por esbarrar nos limites da aparência estética, ou seja, na falsidade.

Além disso, Wellmer coloca em questão o modo pelo qual essa reconciliação seria possível. Uma forma seria aceitar que a síntese estética provocaria uma mudança nos sujeitos, ou seja, ocasionaria a origem de novas formas de síntese psíquica e social. Tal seria uma potencialidade emancipadora da arte na modernidade. Contudo, Wellmer critica a posição de Adorno na medida em que ela não assumiria essa implicação. A possibilidade de reconciliação estaria

---

<sup>154</sup> “Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint (...)” (*MM*, p. 283).

limitada à forma artística, ao modo como a negatividade é incorporada na obra, rejeitando a afirmação de sentido. Para o autor, a síntese estética, tal como é defendida por Adorno, poderia estar vinculada a uma reconciliação real desde que fosse reconhecida à arte “uma função inter-relacionada com as formas não-estéticas de comunicação ou, igualmente, com uma transformação real das relações consigo mesmo e com o mundo” (WELLMER, 1993, p. 35). Essa função atribuída à arte implicaria em um conhecimento que não seria filosófico ou conceitual, mas que envolvesse outras dimensões como, por exemplo, cognitivas, afetivas e prático-morais, tendo, portanto, um caráter pragmático. Dessa forma, a própria relação entre arte e filosofia teria que ser concebida de forma diferente, pois ainda que a experiência estética necessitasse de crítica e interpretação, ela não necessitaria ser de caráter filosófico, já que a transformação ocasionada pela arte se daria não pelo que as obras efetivamente são, mas pelos efeitos que provocam nos sujeitos.

Assim como o conhecimento próprio à arte teria um caráter pragmático, também o seu conceito de verdade. Wellmer parte de categorias habermasianas para se referir a um conceito cotidiano de verdade, uma vez que é preciso saber em que a verdade consiste para determinar o conceito de verdade artística (*Kunstwahrheit*). Assim, Wellmer assume que há três dimensões de verdade: apofântica, eticamente última (veracidade) (“*endeetischer*” *Wahrhaftigkeit*) e prático-moral. Entretanto, diz o autor,

(...) a arte se relaciona de um modo altamente peculiar e complexo com a questão da verdade: não somente porque torna acessível, corrige e amplia a experiência da realidade, mas também porque a “validade” (*Geltung*) estética – isto é, a harmonia estética – toca de forma sinuosa a questão da verdade, da veracidade e do correto em termos prático-morais, sem que, contudo, se possa creditar a alguma dessas três dimensões ou ao conjunto delas. Assim, não é difícil conjecturar que algo como uma “verdade artística” só pode se salvar como fenômeno de interferência das três diferentes dimensões da verdade (WELLMER, 1993, p. 36).

Para Wellmer, esse entrelaçamento entre as diferentes dimensões se faz presente no modo como Adorno relaciona os componentes miméticos e racionais da obra de arte o que torna possível repensar a

idéia central de Adorno nos termos da pragmática lingüística, mas, principalmente, as implicações que dela surgem. Retomando a distinção entre a verdade como harmonia estética (V1) e como verdade objetiva (V2), Wellmer procura mostrar que a síntese estética não consiste, em si mesma, em uma forma de reconciliação, pois esta necessita também da referência ao teor de verdade da obra, o que, por sua vez, coloca a necessidade de haver, para além da experiência estética, uma inteligência filosófica capaz de decifrar tal conteúdo. Desse modo, “a tentativa de decifrar o teor de verdade cifrado na obra de arte não é, em Adorno, mais que a tentativa de salvar, expressando-a, a verdade da arte que de outro modo estaria perdida” (WELLMER, 1993, p. 37). Porém, o que Adorno salvaria seria a verdade sobre a arte, mas não a verdade objetiva, relativa ao teor de verdade de cada obra em particular. Por isso é que se teria que conceber “o conhecimento estético como compreensão filosófica e a verdade da arte como verdade filosófica. Desse modo, em Adorno a dimensão apofântica da verdade artística passa ocupar o primeiro plano: sua estética se converte em uma estética apofântica da verdade” (WELLMER, 1993, p. 37). O problema da ênfase no caráter apofântico estaria em ignorar as outras dimensões da verdade, as quais permitiriam a distinção entre o teor de verdade e sua referência à reconciliação. Na arte existiriam pretensões de verdade e de validade: de uma perspectiva apofântica se costuma usar metáforas como “descobrir”, “tornar visível”, as quais apontariam, porém, não para a realidade, mas para aquilo que aparece na obra de arte. Para reconhecer o que aparece, seria necessário que ele já fosse de alguma forma familiar, assim como, diz o autor, se

um espelho tivesse a força necessária para mostrar o “verdadeiro” rosto dos seres humanos: só poderíamos saber *qual é* seu *verdadeiro* rosto com base na familiaridade com esses seres humanos, familiaridade que só se tornaria presença sensorial não encoberta ao aparecer a imagem do espelho. Somente podemos reconhecer no fenômeno que aparece a “essência” que vem pela “aparição” se a *conhecemos* como algo que não aparece (WELLMER, 1993, p. 39).

A questão que se coloca, então, é: de que modo seria possível que a harmonia estética se referisse à reconciliação se o que ela faz aparecer é algo que pode ser conhecido somente pela própria experiência estética? Segundo Wellmer, os discursos estéticos tratam de

“compreender e de perceber corretamente o fenômeno, a aparência estética” (1993, p. 39). Se tudo aquilo a que se tem acesso é a aparência, como reconhecer um teor de verdade artístico a partir tão somente daquela noção apofântica de verdade? É possível reconhecer a harmonia estética ou mesmo a realidade tal como é apresentada pela obra de arte, mas aquilo que se conhece de forma obscura ou implícita será, por meio da obra de arte, reconhecido como fenômeno sensorial, ao qual Adorno teria indicado a fórmula “Isso, é assim!”. Dessa forma, mostra Wellmer, “a experiência ainda não captada, não conceituada, se ilumina ao se condensar em uma experiência de segunda ordem; a experiência se torna experienciável (1993, p. 40). Esse efeito provocado pela arte colocaria em questão sua pretensão de validade estética, o qual é interdependente da pretensão de verdade, pois os discursos estéticos são mediações entre a harmonia estética e uma metáfora apofântica (expressa por aquelas noções de “mostrar”, “tornar visível”, etc.). A partir dessas considerações, Wellmer conclui que a verdade da arte só poderia ser acessível se envolvesse as diferentes dimensões do conceito de verdade, pois em uma discussão sobre a verdade ou falsidade de formas estéticas os indivíduos trariam ao debate sua experiência, ou seja, pressuporiam as noções de verdade, veracidade e correção. Com isso, diz Wellmer, “*potencial de verdade e pretensão de verdade só podem ser explicados recorrendo-se à complexa interdependência das diferentes dimensões da verdade na experiência biográfica ou, igualmente, pela formação e modificação de posições, percepções e interpretações*” (1993, p. 41). A própria utilização de expressões relacionadas aos efeitos ou mesmo às obras de arte, tais como “dizer”, “expressar”, mostraria que aquilo que de forma surpreendente se torna visível e objetivado esteticamente já não está ligado a uma concepção apofântica de verdade, mas sim a uma veracidade ética. Contudo, tais noções se aplicam de forma metafórica à arte, pois não se assumiria em sentido literal que o artista diz algo na obra e que sua pretensão foi ou não veraz, de forma que a autenticidade acaba se *mostrando* na obra. Assim, conclui Wellmer,

só podemos explicar o fato de que verdade e veracidade – e inclusive correção no sentido normativo – se entrelaçam *metaforicamente* na obra de arte em virtude de que ela, como figura simbólica com uma pretensão de validade estética é, ao mesmo tempo, objeto de uma experiência nas qual as três dimensões da verdade estão

entrelaçadas de maneira *não metafórica* (1993, p. 42).

Em outro texto intitulado *Razão, utopia e a dialética do esclarecimento*, Wellmer retoma a crítica de Adorno e Horkheimer à racionalidade instrumental e procura mostrar que ela não afirma exatamente que a razão se tornou insustentável, mas que a falsa racionalidade faz com que ela pareça ser uma ilusão, cada vez mais intensificada pelos processos de reificação. Dessa forma, ocorre uma forma de esquecimento dessa razão, assim como da própria idéia de reconciliação, exigindo que aquela se volte contra si mesma na esperança de manter viva a possibilidade de um conceito de uma racionalidade não pervertida. Assim, afirma Wellmer,

Adorno é quem, nos últimos escritos, desenvolveu as conseqüências que derivam dessa postura desesperada da Teoria Crítica, que tenta defender uma idéia de razão que, estritamente falando, não pode ser defendida pelo pensamento discursivo. Para Adorno, a obra de arte, por exemplo, a obra de arte autêntica e de vanguarda é o que virtualmente se converte no último resíduo da razão em um mundo racionalizado (WELLMER, 1999, p. 84).

O motivo para a defesa da obra de arte se daria pela síntese estética que ela opera à diferença do pensamento conceitual, capaz, portanto, de uma relação não-violenta contra o particular. Ela seria capaz de revelar o caráter falso e irracional da realidade e, por meio da síntese estética, fornecer uma figura da reconciliação. Desse modo, a obra de arte, devido à sua estrutura composta pela união de momentos miméticos e racionais, “representa uma transfiguração dos elementos da realidade empírica, fazendo com que a realidade apareça à luz da reconciliação: a obra de arte como aparência da reconciliação” (WELLMER, 1999, p. 84). Wellmer afirma, porém, que tal reconciliação só poderia ser alcançada caso houvesse a integração dos elementos em um todo que, por sua vez, pudesse servir como modelo para as relações dialógicas entre os indivíduos. O problema estaria em que a racionalidade estética teria se tornado o único modelo alternativo possível à racionalidade instrumental, devendo ser também modelo para uma síntese social, e não apenas para a estética. Contudo, diz Wellmer, ainda que as duas formas de racionalidade sejam distintas no que diz

respeito ao seu discurso, orientação, produção, pensamento, “não podem significar possivelmente formas alternativas de integração social” (WELLMER, 1999, p. 85). Além disso, para o autor, a obra de arte no contexto da estética adorniana poderia ser concebida apenas como meio para uma experiência de reconciliação, mas não como modelo para ela (Cf. WELLMER, 1999, p. 86). A crítica, que segue aquela de Habermas, procura apontar para os limites da filosofia de Adorno, centrada na idéia de uma consciência individual e que não possibilita um modelo dialógico entre os indivíduos. A síntese da obra de arte sustentada na promessa de reconciliação entre o homem e a sua natureza proporcionaria apenas uma experiência no sentido de tal utopia, mas “não é um modelo possível para um estado de sociedade que se encontre livre de repressão” (WELLMER, 1999, p. 86).

À crítica de Wellmer também pode ser acrescida a discussão feita por Wolin (1990) em seu artigo *Utopia, mimesis e reconciliação*. Neste texto, o autor procura mostrar que a *Teoria estética* se apresenta como uma tentativa de responder aos problemas relacionados à conceitualização e ao princípio de dominação desenvolvido por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, sendo herdeira dos trabalhos anteriores à sua elaboração (Cf. WOLIN, 1990, p. 38). Nela, as obras de arte, ao serem veículos de conhecimento e verdade, realizam uma prefiguração da vida reconciliada. A tríade “utopia, mimesis e reconciliação” se realiza na configuração das obras e representa um momento superior ao próprio pensamento filosófico, pois estão mais próximas do âmbito sensível e, portanto, da dimensão objetiva, ao contrário da abstração conceitual, a qual na medida em que “procura representar a natureza das coisas pelo uso de conceitos abstratos, opera em uma realidade completamente diferente daquela que pretende compreender” (WOLIN, 1990, p. 39). No belo natural, o outro aparece como resíduo da não-identidade das coisas, isento, desse modo, da dominação. Assim, ele se torna cifra utópica da reconciliação. Contudo, diz o autor, o belo natural é um momento menor na *Teoria estética* quando comparado às obras de arte, uma vez que nelas as coisas aparecem de forma livremente articulada, sem se submeterem à racionalidade instrumental. Por não participarem da lógica utilitária, realizam uma redenção de seu objeto. Nesse sentido, elas projetam uma utopia concreta e deveriam ser imitadas pela realidade, pois a faculdade mimética nelas presente permite que o outro seja liberado.

Wolin, no entanto, defende que a teoria de Adorno, a fim de se constituir como redenção, necessita ser “refuncionalizada” em razão de dois aspectos: a importância da dimensão pragmática da arte e a



necessidade de haver um movimento exotérico. O autor procura mostrar, assim, que a ênfase no potencial da obra de arte em expressar um teor de verdade acaba por suprimir a dimensão pragmática que está envolvida na experiência estética. Para o autor, é porque Adorno “tenta conceber as obras de arte primariamente como veículos da verdade filosófica, é que todo o lado pragmático das obras de arte – seu papel na formação, informação e transformação das vidas de indivíduos historicamente existentes – é excluído de sua consideração” (WOLIN, 1990, p. 44). Wolin atribui a Adorno o erro de conceber, a partir da estética hegeliana, a verdade em um sentido transcendente e não-contingente e que escapa à falibilidade da condição humana. Adorno estaria influenciado pela nostalgia da perda de unidade entre o sujeito e objeto, daí a tentativa de, por meio do momento mimético e reconciliatório presente na obra de arte, construir uma relação distinta com o mundo externo. Dessa forma, a importância pragmática da experiência estética não é valorizada e a interpretação da arte se torna primariamente um “exercício filosófico esotérico” (1990, p. 45). A insistência na autonomia da arte assim como no conceito de indústria cultural, o qual denuncia o entrelaçamento entre cultura e valor de troca, revelaria uma posição rígida adotada sistematicamente por Adorno. Além disso, Wolin discute em que termos Adorno se refere à utopia e compartilha a posição de Wellmer ao classificá-la como uma teologia negativa: “utopia seria o anverso do presente estado de coisas” (WOLIN, 1990, p. 45). Seu *telos* seria um estado em que homem, natureza, existência e essência estariam reconciliados. Entretanto, haveria também uma versão mais fraca da noção de utopia, considerada como “alienação estética”: “a arte nos apresenta o familiar e o cotidiano sob uma nova e inesperada luz, de tal forma que somos impelidos a modificar nossos modos habituais de pensamento e percepção” (WOLIN, 1990, p. 46). Proporciona, assim, a iluminação de um estado ainda não existente, em que se pode ter uma relação mimética e não-instrumental com a natureza, em que haja espaço para o conceito de fraternidade e a recusa aos imperativos da utilidade. Nesse sentido, tal experiência não deveria estar restrita aos críticos ou artistas, mas presente no cotidiano de forma a modificar concretamente a vida dos indivíduos. Tal aspecto havia sido indicado por Habermas, para quem a arte está incorporada no contexto da história de vida individual, portanto, das práticas comunicativas cotidianas. Desse modo, a possibilidade utópica e reconciliatória da arte teria um alcance maior se os aspectos identificados por Wolin fossem considerados no contexto da estética adorniana, de tal modo que os fenômenos artísticos dos últimos anos fossem avaliados em sua

dimensão positiva, já que “subsumi-los imediatamente sob a ‘tese da indústria cultural’ tal como foi originalmente formulado na década de 1940 parece ser extremamente inapropriado” (WOLIN, 1990, p. 47).

As críticas acima explicitadas guiarão o desenvolvimento deste segundo capítulo, o qual buscará respondê-las principalmente com base na *Teoria estética*. Contudo, outros textos de Adorno serão considerados na medida em que isso se fizer necessário. Na próxima seção a relação entre arte e sociedade será discutida, mostrando que já em escritos anteriores à *Teoria estética* tal tema era objeto de discussão de Adorno. Pretende-se defender que neles estava indicada uma dimensão social da obra de arte relevante para se compreender sua importância como modelo de reconciliação.

## 2.2 O duplo caráter da obra de arte

A tensão existente entre a liberdade e autonomia da arte e sua relação com a sociedade ocupa lugar central nos escritos de Adorno. Mais do que uma tensão, ela se expressa nos termos de uma contradição. Na *Teoria Estética*, Adorno afirma que “a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto” (*TE*, p. 11).<sup>155</sup> Com a modernidade, a arte se emancipa de sua função social associada à religião e à política e passa a se desenvolver em uma dimensão de liberdade que lhe permite uma nova forma de se constituir. Desvinculada dos rituais e do culto que estavam presentes em sua origem, Adorno defende que a arte passou a se relacionar com o conceito de humanidade, o qual, porém, em uma sociedade cada vez menos humana, acaba por colocar em risco a própria possibilidade de que a arte se constitua de forma autônoma. De acordo com ele, “a sua autonomia começa a ostentar um momento de cegueira, desde sempre peculiar à arte. Na época de sua emancipação, este momento eclipsa todos os outros, apesar ou se é que não por causa da não-ingenuidade a que já, segundo Hegel, não mais se pode esquivar” (*TE*, p. 12).<sup>156</sup> Compreender o problema da autonomia da arte em uma

---

<sup>155</sup> “Denn die absolute Freiheit in der Kunst, stets noch einem Partikularen, gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen. In diesem ist der Ort der Kunst ungewiß geworden” (*AT*, p. 9).

<sup>156</sup> “Aber ihre Autonomie beginnt, ein Moment von Blindheit hervorzukehren. Es eignete der Kunst von je; im Zeitalter ihrer Emanzipation überschattet es jedes andere, trotz, wenn nicht

sociedade reificada e marcada pelo predomínio de uma racionalidade instrumental exigirá, então, concebê-la em seu movimento histórico, o qual estará intimamente conectado à forma com que as mais variadas manifestações estéticas se apresentam.

### 2.2.1 O caráter social da arte

A idéia defendida na *Teoria estética* aparece nos escritos de Adorno muitos anos antes. Já na década de 1930, a relação entre a arte e a sociedade se colocava como objeto de crítica do autor. No texto *Sobre a situação social da música* (*Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*) de 1932, Adorno discute o modo pelo qual a música conseguiria expressar as contradições sociais por meio do desenvolvimento imanente de suas formas, assim como pelo domínio do material e das soluções que oferece a seus problemas.<sup>157</sup> Nesse sentido, a arte surge como esfera capaz de se opor à sociedade, ainda que dela não se desvincule, uma vez que ambas estão em uma relação de tensão. As antinomias sociais são expressas não de forma direta ou imediata, mas como linguagem formal presente na música. De acordo com Adorno,

a questão é, ainda, em que medida a música, enquanto ela mesmo deve intervir no processo social, está em posição de intervir como arte. Em todo caso, hoje e aqui a música é capaz de nada mais além de representar, em sua própria estrutura, as antinomias sociais que também portam a culpa de seu isolamento. A música será tanto melhor, quanto mais profundamente ela for capaz de expressar, em sua forma, o poder daquelas contradições e da necessidade de sua superação social; quanto mais puramente ela pronunciar, nas antinomias de seu próprio idioma de forma, a ânsia da condição social, e clamar pela mudança na escrita cifrada do sofrimento. Não lhe serve olhar para a sociedade numa consternação perdida: ela realiza sua função social de maneira mais precisa quanto, em seu próprio

---

wegen der Unnaivetät, der sie schon nach Hegels Einsicht nicht mehr sich entziehen darf" (AT, p. 9).

<sup>157</sup> Para um estudo aprofundado da estética adorniana, com ênfase nos escritos sobre música, consultar o trabalho de Paddison, intitulado *Adorno's aesthetics of music* de 1993 e o trabalho de Almeida, *Crítica dialética em Theodor W. Adorno: música e verdade nos vinte*, de 2007.

material e de acordo com suas próprias leis da forma, apresenta os problemas sociais contidos nas células mais profundas de suas técnicas. A tarefa da música como arte assume, assim, uma certa analogia face à teoria social (*GLM*, p. 731).<sup>158</sup>

A função social que a música adquire, porém, não está relacionada a um “uso” que dela possa ser feito, mas à capacidade que possui de revelar em sua mediação formal um conteúdo [*Gehalt*] que é histórico e social. Por meio da composição, da disposição das técnicas e do material artístico, seria possível realizar uma determinada leitura da realidade. O conceito de material, como afirma Almeida, escapa a uma mera definição, “não apenas por fazer parte de uma constelação de conceitos, na qual o sentido de cada um depende dos demais, mas principalmente por assumir, em seu próprio sentido, a historicidade que aponta em seu objeto” (2007, p. 288). É por isso que a crítica feita por Adorno parte não exatamente de tal conceito, mas do modo como ele surge a partir de um entrelaçamento dialético entre a obra de arte, o artista e a sociedade. Na medida em que o material musical contém tais relações, ele se torna capaz de estabelecer posições de afirmação ou negação da sociedade. A música, tal como a teoria, pode expressar as aporias encontradas na sociedade e, mais do que isso, transformá-las em conteúdos aos quais se pode atribuir o caráter de “cognitivos”. Esses conteúdos, no entanto, estão presentes na relação da música com o material musical. Como afirma Paddison, “é tarefa de tal música dar uma forma clara e precisa aos problemas oferecidos pelo material. (...) As soluções que a música oferece aos problemas suscitados pelo material tem, em termos musicais, o estatuto e o caráter cognitivo das teorias sociais” (1993, p. 100). Não se trata, assim, de mostrar a

---

<sup>158</sup> “Es ist weiter die Frage, wie weit Musik, soweit sie etwa selber in den gesellschaftlichen Prozeß eingreifen sollte, in der Lage sein wird, als Kunst einzugreifen. Wie immer jedoch es damit sich verhalte: heute und hier vermag Musik nichts anderes als in ihrer eigenen Struktur die gesellschaftlichen Antinomien darzustellen, die auch an ihrer Isolation Schuld tragen. Sie wird um so besser sein, je tiefer sie in ihrer Gestalt die Macht jener Widersprüche und die Notwendigkeit ihrer gesellschaftlichen Überwindung auszuformen vermag; je reiner sie, in den Antinomien ihrer eigenen Formensprache, die Not des gesellschaftlichen Zustandes ausspricht und in der Chiffrenschrift des Leidens zur Veränderung aufruft. Ihr frommt es nicht, in ratlosem Entsetzen auf die Gesellschaft hinzustarren: sie erfüllt ihre gesellschaftliche Funktion genauer, wenn sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt, welche sie bis in die innersten Zellen ihrer Technik in sich enthält. Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in gewisse Analogie zu der der gesellschaftlichen Theorie”.

realidade e suas contradições como se a arte ou a teoria fossem retratos do objeto que refletem, mas de apresentá-los em sua estrutura imanente, tanto como domínio do material artístico que permitirá a expressão de um teor de verdade, quanto na forma do pensamento abordar seu objeto inclusive em sua não-identidade. De acordo com Adorno,

assim, a relação da música e da sociedade contemporâneas é igualmente problemática em todas as direções. Ela partilha suas aporias com a teoria social; ao mesmo tempo, porém, também os modos de comportamento, através dos quais esta deveria se contrapor ou enfrentar as aporias. Da música que, hoje, quer provar o seu direito de viver, deve-se – de certo modo – exigir um caráter cognitivo. No seu material ela precisa modelar claramente aqueles problemas que o material lhe coloca – material este que nunca é puramente natural, mas material sócio-historicamente produzido; as soluções, que ela encontra nesse andar, igualam-se a teorias (...) (*GLM*, p. 731).<sup>159</sup>

Além disso, Adorno procura mostrar que do mesmo modo como a teoria está uma relação dialética com a práxis, também a música assumiria tal caráter. A Teoria Crítica, desde o ensaio de Horkheimer da década de 1930, se comprometeu com a superação da falsa consciência por meio de uma nova forma de promover a relação entre sujeito e objeto. O método dialético presente na elaboração conceitual orientou a atividade crítica com a finalidade de trazer à expressão as contradições que foram banidas do pensamento filosófico tradicional e, assim, se colocou em prática uma atitude constantemente voltada para o enfrentamento das questões relacionadas à dominação e ao surgimento de novas formas de reificação social, as quais não apenas bloqueiam a superação dessa falsa consciência como criam instâncias nas quais ela é fortalecida, como é o caso, por exemplo, da esfera cultural. A música, especificamente, não está excluída dessas relações. Por um lado sofre as consequências da intensificação dos processos de reificação, mas, por

---

<sup>159</sup> “Damit ist die Relation von gegenwärtiger Musik und Gesellschaft nach allen Richtungen hin gleich problematisch. Ihre Aporien teilt sie mit der gesellschaftlichen Theorie; zugleich aber auch die Verhaltensweisen, in der diese den Aporien gegenübertritt oder gegenübertreten sollte. Von Musik, die heute ihr Lebensrecht bewahren will, ist in gewissem Sinne Erkenntnischarakter zu fordern. In ihrem Material muß sie die Probleme rein ausformen, die das Material - selber nie reines Naturmaterial, sondern gesellschaftlich-geschichtlich produziert - ihr stellt; die Lösungen, die sie dabei findet, stehen Theorien gleich (...)”.

outro, é capaz de se manter autônoma e, precisamente por isso, expressar a alienação de forma negativa, já que dela conseguiu se separar. Contudo, tal superação não ocorre simplesmente por uma referência direta às antinomias, mas pela sua incorporação na estrutura artística. Da mesma forma que a crítica ao esclarecimento não se constituiu, por si só, na superação do pensamento identificante, pois era preciso ir além do reconhecimento da própria vinculação com a dominação e formular uma nova maneira de pensar a relação entre os conceitos e seus objetos, também a música supera a falsa consciência pela rejeição de determinadas formas estéticas e pelo estabelecimento de possibilidades distintas de construção imanente, principalmente porque o material de que dispõe não é algo natural, mas objetivação social e histórica. Como afirma Adorno,

assim como a teoria vai além da consciência presente das massas, também a música precisa ir além. Porém, assim como a teoria se coloca numa relação dialética com a prática, à qual ela não apenas põe demandas, mas da qual também incorpora demandas, também uma música que tenha alcançado a autoconsciência de sua função social assumirá uma relação dialética com a prática. Isso não acontecerá caso hoje e aqui, na condição de mercadoria na aparência da imediatividade, submeta-se ao 'uso'; antes em que, em consonância com o estatuto da teoria social, forme todos aqueles elementos, cuja intenção objetiva é a superação da dominação de classes, bem como cujo desenvolvimento ocorra, durante a dominação de classes, de modo socialmente isolado e celular (*GLM*, p. 732).<sup>160</sup>

Adorno defende que a relação dialética entre a música e a práxis ocorre na medida em que a primeira não se reduz a uma simples mercadoria. Ainda que dependa do material musical produzido pela

<sup>160</sup> “Wie die Theorie über dies gegenwärtige Bewußtsein der Massen hinausgreift, muß auch Musik darüber hinausgreifen. Wie aber die Theorie dialektisch zur Praxis steht, an welche sie nicht bloß Forderungen richtet, sondern von der sie auch Forderungen übernimmt, so wird auch eine Musik, die das Selbstbewußtsein ihrer gesellschaftlichen Funktion erlangt hat, dialektisch zur Praxis stehen. Nicht indem sie heute und hier, Ware gerade im Schein der Unmittelbarkeit, sich dem 'Gebrauch' fügt; wohl aber indem sie in sich selber, in Übereinstimmung mit dem Stande der gesellschaftlichen Theorie, alle die Elemente ausbildet, deren objektive Intention die Überwindung der Klassenherrschaft ist, auch wofern deren Ausbildung gesellschaftlich isoliert und zellenhaft während der Klassenherrschaft sich vollzieht”.

sociedade, ela se torna crítica ao negá-lo em sua estrutura formal. De acordo com Paddison, “Adorno considera que a função crítica da música radical repousa na sua negação das categorias musicais em face da sua assimilação e afirmação histórica pela indústria cultural” (1993, p. 101). Assim, a música incorpora e ao mesmo tempo nega as categorias que a constituem. Em sua atitude negativa frente ao material musical, ela oferece resistência à sociedade. Adorno observa que é possível “invalidar as categorias burguesas fundamentais, tais como a personalidade criativa e a expressão da alma dessa personalidade, o mundo dos sentimentos privados e a interioridade transfigurada, colocando, em seu lugar, princípios de construção altamente racionais e transparentes” (*GLM*, p. 733),<sup>161</sup> de tal forma que a música, devido a seu movimento dialético em relação ao material, possa ser crítica da sociedade na qual emerge e, portanto, portadora de uma dimensão cognitiva. A questão do desenvolvimento do material musical, como destaca Almeida, tem um elemento paradoxal, também comentado por Paddison, pois se a ênfase de Adorno está no material e não nas obras individuais, são estas, contudo, que possibilitam o acesso a ele. Assim, diz Almeida, “a contradição aparentemente expressa na teoria é na verdade a percepção de uma contradição real, sendo portanto inteiramente justificada” (2007, p. 299). É porque o material consiste no critério para se avaliar a consistência e verdade das obras musicais que ele só pode ser examinado a partir delas. Nesse sentido, por exemplo, é que a crítica de Adorno reconhece no dodecafonismo uma técnica capaz de expressar, como diz Almeida, “as contradições expressionistas entre o Eu e as formas, a natureza e a racionalidade, a construção e a expressão, a necessidade e a liberdade” (2007, p. 247). Schönberg adquire uma importância central na crítica de Adorno por ter sido alguém capaz de desenvolver a dialética do material musical:

quando o Schoenberg esotérico não estiver reservado a uma história da música como história do espírito, ou seja, especializada e socialmente irrelevante, mas for, antes, uma figura a ser

---

<sup>161</sup> “Wenn die fortgeschrittenste kompositorische Produktion der Gegenwart, lediglich unterm Zwang der immanenten Entfaltung ihrer Probleme, bürgerliche Grundkategorien wie die schöpferische Persönlichkeit und ihren Seelenausdruck, die Welt der privaten Gefühle und die verklarte Innerlichkeit außer Aktion setzte und an ihre Stelle höchst rationale und durchsichtige Konstruktionsprinzipien rückte, so ist diese Musik, gebunden an den bürgerlichen Produktionsvorgang, zwar gewiß nicht als 'klassenlose' und eigentliche Zukunftsmusik anzuschauen, wohl aber als die, welche ihre dialektische Erkenntnisfunktion am genauesten erfüllt”.

projetada sobre a dialética social a partir da perspectiva de sua dialética material, então isso se justifica pelo fato de ele ter encontrado, na forma dos problemas materiais, que ele adotou e aos quais deu continuidade, os problemas da sociedade que produziam esse material e, nele, dispunham as contradições como problemas técnicos (*GLM*, p. 738).<sup>162</sup>

Schönberg teria clarificado e racionalizado as categorias da música burguesa e combinado a essa mudança uma alteração na função expressiva ao se libertar do sistema tonal. Como explica Safatle, “a ‘emancipação da dissonância’ em relação ao esquema antecipação-resolução, emancipação a respeito da qual constantemente Schoenberg não seria outra coisa que a possibilidade de construir idéias musicais capazes de desvelar uma expressão recalcada pela gramática do sistema tonal” (SAFATLE, 2007, p. 84). Daí a importância que o compositor atribuía a Freud e a originalidade com que buscou resposta para o problema objetivo de encontrar uma mediação entre o material musical e os impulsos que sob o sistema tonal se encontravam bloqueados. O problema consistiria, então, em encontrar um modo pelo qual o material, que por sua vez é herdado de uma tradição e se encontra em seu maior estágio de desenvolvimento, pudesse ser submetido à expressão radical da psique. Para Adorno, Schönberg só alcançou uma resposta a ele porque

abandona todas as ligações prévias, os reflexos de uma 'concordância' da sociedade burguesa com a psiquê do indivíduo, que agora está anunciada por seu sofrimento – que se encontram no caminho da liberalidade da expressão individual. São essas as relações de simetria musicais que, sob todo ponto de vista, encontram-se ultrapassadas, baseadas sobre uma técnica da repetição, e sua crítica ocorre, novamente em consonância com Karl Kraus, mas também com as intenções arquitetônicas de Adolf Loos, como crítica de

---

<sup>162</sup> “Wenn der esoterische Schönberg nicht einer spezialisierten und gesellschaftlich irrelevanten Musikgeschichte als Geistesgeschichte vorbehalten ist, sondern in seiner materialen Dialektik auf die gesellschaftliche projiziert werden darf, so rechtfertigt sich das damit, daß er in Gestalt der materialen Probleme, die er übernahm und weitertrieb, die Probleme der Gesellschaft vorfand, die das Material produzierte und in ihm ihre Widersprüche als technische Probleme aufstellte”.



todo ornamento. Com a limitação de todos os elementos musicais essa crítica não permanece na arquitetura musical, cuja simetria e cujo ornamento ela nega; ela vai igualmente rumo ao correlato harmônico da relação tectônica de simetria, a tonalidade que é, ao mesmo tempo, atingida pela dissonância como portador do princípio de expressão radical; com o desmonte do esquema de tons o contraponto até então acuado se emancipa e produz aquela forma de polifonia que é conhecida pelo nome de 'linearidade'; finalmente, também se ataca o som total, homogêneo, como é portado pela substância do conjunto dos instrumentos de corda [*Streichertutti*] da orquestra (*GLM*, p. 737).<sup>163</sup>

Dessa forma, em Schönberg se encontra um princípio de construção que vinculado a um caráter expressivo se desenvolveu formalmente como tentativa de dar uma resposta a um problema objetivo. Tal é o potencial dialético que Adorno reconhece no compositor, o qual conseguiu expressar a própria alienação social por meio da superação das categorias burguesas do estilo.

A atenção dada por Adorno à relação entre a música e a sociedade também é central em seu texto *O fetichismo na música e a regressão da audição* de 1938. Nele Adorno discute a função social da música, cada vez mais absorvida pelos mecanismos da indústria cultural. De forma correspondente, há no plano subjetivo uma regressão: “a liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época

---

<sup>163</sup> “Das vermag es nur, indem es sich von Grund auf verändert: nämlich alle die vorgegebenen Bindungen aufgibt, die - Spiegelungen eines 'Einverständnisses' der bürgerlichen Gesellschaft mit der Psyche des Individuums, welches nun von dessen Leiden aufgekündigt wird - der Freizügigkeit des individuellen Ausdrucks im Wege stehen. Es sind das die überkommenen musikalischen Symmetrieverhältnisse in jedem Betracht, die auf einer wie immer gearteten Technik der Wiederholung basieren, und ihre Kritik ereignet sich, abermals in Übereinstimmung mit Karl Kraus, aber auch etwa den architektonischen Absichten von Adolf Loos, als Kritik jeglichen Ornaments. Bei der Verschränktheit aller musikalischen Elemente bleibt diese Kritik nicht etwa bei der musikalischen Architektur, deren Symmetrie und Ornamentik sie negiert, stehen; sie geht ebenso auf das harmonische Korrelat der tektonischen Symmetrieverhältnisse, die Tonalität, die zugleich von der Dissonanz als dem Träger des radikalen Ausdrucksprinzips getroffen wird; mit dem Zerfall des tonalen Schemas emanzipiert sich der bislang akkordisch eingeengte Kontrapunkt und erzeugt jene Form von Polyphonie, die unter dem Namen der 'Linearität' bekannt ist; schließlich wird auch der totale, homogene Klang, wie er von der Substanz des orchestralen Streichertuttis getragen war, angegriffen”. “Streichertutti” se refere ao conjunto completo dos instrumentos de corda numa orquestra: “Streicher” são os instrumentistas e “tutti” deriva do italiano (N.T.).

musical em que vivemos” (*FMRA*, p. 178).<sup>164</sup> Adorno apresenta uma série de críticas ao modo como a música se submete ao mercado, as quais aparecem posteriormente em outros escritos, como o capítulo da *Dialética do esclarecimento* dedicada ao tema da indústria cultural. A produção musical, ao ser determinada pelo mercado, é modificada em sua própria estrutura. O sucesso passa a depender do dinheiro gasto pelo consumidor para apreciar uma obra ou comprá-la, fazendo com que o indivíduo se coloque em uma situação de alienação, na medida em que ele “fabrica” o sucesso, “que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele” (*FMRA*, p. 181).<sup>165</sup> O valor de troca se transforma em qualidade dos bens culturais, conferindo-lhes a aparência de imediatidade que os reduz a simples mercadorias. Para Adorno,

é nesse quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição “psicológica” (*FMRA*, p. 181).<sup>166</sup>

A essa alteração na função da música, que passa a ser objeto de consumo e entretenimento, corresponde uma modificação também no modo como a arte se relaciona com a sociedade. A crítica de Adorno se remete à presença do valor de troca como determinante tanto na produção dos bens culturais, quanto na recepção, já que os indivíduos reduzem sua relação com a arte ao consumo, excluindo-a da possibilidade de ser um meio para uma experiência estética. Assim, diz Adorno, “diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformam em escravos dóceis; os que em setor

<sup>164</sup> “Die Liquidierung des Individuums ist die eigentliche Signatur des neuen musikalischen Zustands” (*FMRH*, 21).

<sup>165</sup> “Buchstäblich hat er den Erfolg »gemacht«, den er verdinglicht und als objektives Kriterium akzeptiert, ohne darin sich wiederzuerkennen” (*FMRH*, p. 25).

<sup>166</sup> “In diesem quid pro quo konstituiert sich der spezifische Fetischcharakter der Musik: die Affekte, die auf den Tauschwert gehen, stiften den Schein des Unmittelbaren, und die Beziehungslosigkeit zum Objekt dementiert ihn zugleich. Sie gründet in der Abstraktheit des Tauschwertes. Von solcher gesellschaftlichen Substitution hängt alle spätere »psychologische«, alle Ersatzbefriedigung ab” (*FMRH*, p. 25).

algun se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente” (*FMRA*, p. 182).<sup>167</sup> Além disso, o processo de mercadorização modifica a estrutura das obras, impedindo que elas possuam um momento de negação da realidade. Nelas a tensão é um elemento ausente e, sem esse momento, as obras se tornam apenas extensão do mercado na esfera cultural, incapazes de opor resistência à reificação da qual, ao mesmo tempo, são produtos. Segundo Adorno, “o processo de coisificação atinge a sua própria estrutura. Tais obras transformam-se em um conglomerado de idéias, de ‘achados’, que são inculcadas aos ouvintes através de ampliações e repetições contínuas, sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária” (*FMRA*, p. 183).<sup>168</sup>

Adorno observa, assim, dois fenômenos: um processo de coisificação que atinge as obras e as reduz a mercadorias culturais, sem qualquer capacidade de oposição à realidade, envoltas, portanto, em um fetichismo e, por outro lado, uma situação de regressão da audição, a qual não se refere a um retrocesso individual nem coletivo no desenvolvimento musical dos ouvintes, mas a um estado infantil da audição moderna. Para Adorno,

os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento. (...) A repressão efetua-se em relação a esta possibilidade presente; mais concretamente, constata-se uma regressão quanto à possibilidade de uma outra música, oposta a essa. Regressivo é, contudo, também o papel que

---

<sup>167</sup> “Vor den theologischen Mucken der Waren werden die Konsumenten zu Hierodulen: die nirgends sonst sich preisgeben, hier vermögen sie es, und hier vollends werden sie betrogen”. (*FMRH*, p. 26).

<sup>168</sup> “Die Verdinglichung ergreift ihre inwendige Struktur. Sie verwandeln sich in ein Konglomerat von Einfällen, die durch die Mittel von Steigerung und Wiederholung den Hörern eingepägt werden, ohne daß die Organisation des Ganzen über diese das mindeste vermöchte” (*FMRH*, p. 27).

desempenha a atual música de massas na psicologia das suas vítimas (*FMRA*, p. 188).<sup>169</sup>

O processo de reificação que atinge a esfera cultural tem como consequência não apenas a redução da escolha entre produtos que não se diferenciam, mas, principalmente, a modificação da relação entre o indivíduo e a arte, a qual possui um caráter dialético, pois, por um lado, o sujeito dificilmente se depara com obras de arte “autênticas”, incapaz, assim, de realizar uma experiência estética. Por outro lado, o modo como os produtos culturais são oferecidos gera no indivíduo uma determinada forma de recepção, a qual impede, igualmente, aquela experiência estética que ele poderia realizar com a arte. Para Adorno, “o modo do comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massas, é a desconcentração” (*FMRA*, p. 190).<sup>170</sup> Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* já havia chamado a atenção para o modo como a recepção das obras pelas massas se alterou na modernidade, sendo a distração um modelo para as novas formas estéticas, principalmente para o cinema. De acordo com Benjamin,

através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado (BENJAMIN, 1994, p. 194).

---

<sup>169</sup> “Die hörenden Subjekte büßen mit der Freiheit der Wahl und der Verantwortung nicht bloß die Fähigkeit zur bewußten Erkenntnis von Musik ein, die von je auf schmale Gruppen beschränkt war, sondern trotzig negieren sie die Möglichkeit solcher Erkenntnis überhaupt. Sie fluktuieren zwischen breitem Vergessen und jähem, sogleich wieder untertauchendem Wiedererkennen (...). Es ist diese präsenste Möglichkeit oder, konkreter gesprochen, die Möglichkeit einer anderen und oppositionellen Musik, vor der eigentlich regrediert wird. Regressiv ist aber auch die Rolle, welche die gegenwärtige Massenmusik im psychologischen Haushalt ihrer Opfer spielt” (*FMRH*, p. 34).

<sup>170</sup> “Die perzeptive Verhaltensweise, durch die das Vergessen und das jähe Wiedererkennen der Massenmusik vorbereitet wird, ist die Dekonzentration”. (*FMRH*, p. 37).

Adorno chega inclusive a mencionar em seu texto a consideração acima referida de Benjamin. Contudo, critica tal forma de recepção, uma vez que a experiência estética exigiria do indivíduo atenção, envolvimento com a obra de arte e concentração. Como afirma Adorno, “se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade” (*FMRA*, p. 190).<sup>171</sup> A crítica que Adorno faz nesse texto está muito próxima daquela desenvolvida por ele em *Teoria da semiformação* de 1959, pois são justamente as qualidades de concentração e memória aquelas necessárias para um processo formativo capaz de criar no sujeito as forças de resistência aos processos de reificação, possibilitando a realização de experiências e a formação no sentido da autonomia. A crítica à fetichização da música pode então ser entendida como a denúncia de que o modo de produção da cultura para as massas não apenas altera a estrutura das obras de arte, mas impede que os indivíduos estabeleçam uma relação apropriada com a arte autêntica, algo que os conduziria a uma formação para a emancipação. Segundo Adorno,

a estrutura social e sua dinâmica impedem a esse neófitos os bens culturais que oferecem ao lhes negar o processo real da formação, que necessariamente requer condições para uma apropriação viva desses bens. Mas o fato de que os milhões que antes nada sabiam desses bens e que agora se encontram inundados por eles estejam muito precariamente preparados para isso, até mesmo do ponto de vista psicológico, talvez ainda não seja o mais grave. As condições da própria produção material dificilmente toleram o tipo de experiência sobre a qual assentavam os conteúdos formativos tradicionais que se transmitiam. Por isso, tudo o que estimula a formação acaba por lhe contrair os nervos vitais. Em muitos lugares já obstruiu, como pedantismo inócuo ou presunçosa insubordinação, o caminho do amanhã. Quem compreende o que é poesia dificilmente encontrará um posto bem pago como autor de textos publicitários. A diferença sempre crescente entre o poder e a impotência sociais

---

<sup>171</sup> “Wenn aber der Film als Ganzes der dezentrierten Auffassungsweise entgegenzukommen scheint, dann macht das dezentrierte Hören die Auffassung eines Ganzen unmöglich” (*FMRH*, p. 37).

nega aos impotentes – e tendencialmente também aos poderosos – os pressupostos reais para a autonomia que o conceito de formação cultural ideologicamente conserva (*TSF*, p. 16).<sup>172</sup>

Nesse texto, Adorno defende a necessidade de se retomar o conceito de formação cultural (*Bildung*) como antídoto à reificação. Justifica-se, por isso, a insistência em noções como a de experiência, memória, concentração, as quais também sofreram influência dos escritos de Benjamin, tais como *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* e *Experiência e pobreza*. No contexto da indústria cultural, a semiformação, enquanto negação da verdadeira formação cultural, torna-se uma noção correspondente, pois atende às exigências, no plano formativo, do processo de empobrecimento da subjetividade. Como diz Adorno, “o entendido e experimentado medianamente – semientendido e semiexperimentado – não constitui o grau elementar da formação, mas seu inimigo mortal. Elementos que penetram na consciência sem se fundir em sua continuidade se transformam em substâncias tóxicas” (*TSF*, p. 29).<sup>173</sup> A idéia de que a subtração das condições necessárias à experiência estética e também formativa se constitui em um problema para a superação da própria situação de reificação e dominação já se encontrava de forma implícita no escrito *O fetichismo da música e a regressão da audição*, como, por exemplo, na seguinte passagem:

os ouvidos que somente têm capacidade para ouvir, naquilo que lhes é proporcionado, o que se lhes exige, e que registram o atrativo sensorial

---

<sup>172</sup> “Denn die gesellschaftliche Struktur und ihre Dynamik verhindert, daß die Kulturgüter lebendig, daß sie von den Neophyten so zugeeignet werden, wie es in ihrem eigenen Begriff liegt. Daß die Millionen, die früher nichts von ihnen wußten und nun damit überflutet werden, kaum, auch psychologisch nicht darauf vorbereitet sind, ist vielleicht noch das Harmloseste. Aber die Bedingungen der materiellen Produktion selber dulden schwerlich jenen Typus von Erfahrung, auf den die traditionellen Bildungsinhalte abgestimmt waren, die vorweg kommuniziert werden. Damit geht es der Bildung selbst, trotz aller Förderung, an den Lebensnerv. Vielerorten steht sie, als unpraktische Umständlichkeit und eitle Widerspenstigkeit, dem Fortkommen bereits im Wege: wer noch weiß, was ein Gedicht ist, wird schwerlich eine gutbezahlte Stellung als Texter finden. Die unablässig weiter anwachsende Differenz zwischen gesellschaftlicher Macht und Ohnmacht verweigert den Ohnmächtigen - tendenziell bereits auch den Mächtigen - die realen Voraussetzungen zur Autonomie, die der Bildungsbegriff ideologisch konserviert” (*TH*, p. 100).

<sup>173</sup> “Das Halbverstandene und Halberfahrene ist nicht die Vorstufe der Bildung sondern ihr Todfeind: Bildungselemente, die ins Bewußtsein geraten, ohne in dessen Kontinuität eingeschmolzen zu werden, verwandeln sich in böse Giftstoffe (...)” (*TH*, p. 111).

abstrato, ao invés de levarem os momentos de encantamento à síntese, constituem ouvidos de má qualidade: mesmo no fenômeno “isolado”, escapar-lhes-ão traços decisivos, isto é, precisamente aqueles que permitem ao fenômeno transcender o seu próprio isolamento (*FMRA*, p. 191).<sup>174</sup>

A partir dessas considerações, pode-se observar o papel social e formativo atribuído à arte, o que entra em tensão com sua autonomia, como se verá adiante. Para o conceito de formação cultural, tal como foi desenvolvido por Adorno em diferentes escritos, a experiência estética é um momento significativo por meio do qual o indivíduo entra em uma relação com o objeto de modo alternativo àquele do pensamento moldado segundo o princípio da identidade. Essa idéia pode ser entendida também em sua conexão com os argumentos que Adorno sustentará na *Teoria estética*, em que a experiência com a obra de arte autêntica é capaz de modificar a percepção que o indivíduo tem da realidade. Essa seria, incontestavelmente, uma qualidade essencial do processo formativo voltado para a emancipação dos sujeitos em uma sociedade marcada pela reificação.

### 2.2.2 A autonomia da obra de arte

Já se discutiu anteriormente que Adorno reconhece o caráter social da arte, tanto em uma forma positiva, uma vez que o material artístico pode ser a mediação entre um conteúdo histórico-social e o artista, e negativo, pois a arte pode ser absorvida por interesses econômicos que alteram sua estrutura, conferindo-lhe uma função ideológica. Por outro lado, Adorno defende o conceito de autonomia da arte. Bürger, por exemplo, se refere a tal noção a partir da sua desvinculação da práxis social. Conforme a *Teoria da vanguarda*,

a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da

---

<sup>174</sup> “Ohren aber, die bloß noch fähig sind, von Gebotem das zu hören, was man von ihnen verlangt, und die den abstrakten Reiz registrieren, anstatt die Reizmomente zur Synthesis zu bringen, sind schlechte Ohren: selbst am »isolierten« Phänomen werden ihnen entscheidende Züge entgehen, nämlich eben die, durch welche es seine eigene Isoliertheit transzendiert” (*FMRH*, p. 39)]

práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade-voltada-para-os-fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. Aí reside o momento de verdade do discurso da obra de arte autônoma. No entanto, o que essa categoria não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um *processo histórico*, vale dizer, *socialmente condicionado* (BÜRGER, 2008, p. 101).

Para o autor, é nesse isolamento da arte de seu pertencimento social que reside o caráter ideológico, o qual representa equivocadamente a possibilidade de se conceber a obra de arte como autônoma. Desse modo, o próprio conceito de autonomia se transforma em ideologia que esconde o caráter histórico e condicionado que compõe a obra de arte. A interpretação de Bürger, contudo, não permite compreender a duplicidade que tal conceito possui na obra de Adorno. Como também defende Harding, “quando Bürger argumenta que a autonomia da arte é uma categoria que descreve o descolamento da arte de contextos práticos, ele isola somente um aspecto (e assim prejudica) da dinâmica em jogo nas discussões de Adorno” (HARDING, 1992, p. 183). Bürger desconsideraria que a separação da arte em relação à sociedade à qual Adorno se refere não torna a arte uma dimensão completamente alheia à vida ou a ela insignificante, ainda que sua relevância, como afirma Harding, “só possa ser colocada em termos negativos. Adorno usa a autonomia da arte para sustentar o valor de negatividade da arte, isto é, para sustentar a integridade das tensões negativas não-resolvidas (a não-identidade) que a obra tem em um momento histórico específico” (HARDING, 1992, p. 184).<sup>175</sup>

Na *Teoria Estética*, Adorno procura mostrar como a arte, ao mesmo tempo em que se origina do mundo empírico, dele se separa no momento mesmo em que se constitui, negando sua própria origem. Assim, a arte se mostra superior à realidade quanto maior for a negatividade com que a apresenta. Como afirma Adorno, “as obras de

---

<sup>175</sup> Em geral, poder-se-ia afirmar que as obras de vanguarda fogem da visão adorniana de obra de arte, já que colocam em questão categorias tradicionais da estética (inclusive da adorniana), tais como as de autoria ou público, entre outras. Infelizmente, não será possível explorar esta questão no presente contexto.



arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade” (*TE*, p. 12).<sup>176</sup> As obras de arte, portanto, são capazes de negar a realidade objetiva, mas não de forma integral, pois tal recusa em participar do mundo empírico se manifestará em sua forma. Quanto mais separada da sociedade, mais esta se fará presente na obra por meio de sua estrutura. A interpretação da forma estética, porém, deve ser feita com um olhar atento ao movimento que a constitui, que marca sua constituição formal, a qual é, ao mesmo tempo, representação de um conteúdo objetivo ligado, por sua vez, a um determinado tempo e sociedade. Essa forma de interpretação da obra de arte mantém, assim, uma vinculação ao método materialista dialético. De acordo com Adorno,

a arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quando ao conteúdo, do seu Outro; apenas isto bastaria para qualquer exigência de uma estética materialista dialética. Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. Ela unicamente existe na sua relação com o seu Outro e é o processo que a acompanha (*TE*, p. 14).<sup>177</sup>

Desse modo, para Adorno a arte tem um momento afirmativo, ao mesmo tempo em que contém uma dimensão de negatividade. A afirmação nela presente se refere àquilo que projeta por meio de sua forma, ao passo que a negatividade se relaciona à recusa em participar do mundo empírico, ao qual ela se eleva no momento em que supera a idéia de uma finalidade e de uma função social, qualidades essas que não coincidem com seu caráter social, tal como foi apresentado no início desta seção. O princípio fundante da racionalidade instrumental, a saber,

<sup>176</sup> “Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzte eigenen Wesens hervor, so als ob auch diese ein Seiendes wäre” (*AT*, p. 10)

<sup>177</sup> “Deutbar ist Kunst nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten. Sie bestimmt sich im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist. Das spezifisch Kunsthafte an ihr ist aus ihrem Anderen: inhaltlich abzuleiten; das allein genügt irgend der Forderung einer materialistisch-dialektischen Ästhetik. Sie spezifiziert sich an dem, wodurch sie von dem sich scheidet, woraus sie wurde; ihr Bewegungsgesetz ist ihr eigenes Formgesetz. Sie ist nur im Verhältnis zu ihrem Anderen, ist der Prozeß damit” (*AT*, p. 12).

da autoconservação (*sese conservare*) é abandonado pela arte, pois ela não se insere de forma direta no plano das necessidades humanas, ainda que faça parte da formação dos indivíduos e se relacione com o conceito de humanidade. Contudo, sua existência não se orienta por aquela determinação racional relacionada a fins, dos quais ela se separa na medida em que aponta para um outro, para algo que não pertence ao mundo empírico, embora se vincule a ele na mediação da forma artística, ou seja, a obra de arte realiza algo como a denúncia do que não pode ser na realidade e que só consegue encontrar expressão em uma determinada forma estética. Segundo Adorno,

na relação com a realidade empírica, a arte sublima o princípio, ali actuante do *sese conservare*, em ideal do ser-para-si dos seus testemunhos; segundo as palavras de Schönberg, pinta-se um quadro, e não o que ele representa. Toda a obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objetos, enquanto identidade com o sujeito e, deste modo, se perde. A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade (*TE*, p. 16).<sup>178</sup>

Nessa passagem, é possível observar um tema fundamental na obra de Adorno, a saber, a identidade como forma de se considerar os objetos. Diferentemente da pretensão discursiva associada à razão, seja ela objetiva ou subjetiva, Adorno atribui às formas estéticas a possibilidade de se referir ao caráter não-idêntico das coisas que a racionalidade instrumental é incapaz de apreender. Assim, a obra de arte torna-se capaz de uma relação não-violenta com os objetos, mais precisamente, por meio da combinação de elementos racionais e miméticos, sendo capaz de exprimir um conteúdo [*Gehalt*] objetivo não-apreensível discursivamente. Nesse sentido, a arte difere em sua expressão de uma lógica identitária calcada sobre um princípio de dominação e traz consigo a possibilidade de expressar o não-idêntico.

---

<sup>178</sup> “Im Verhältnis zur empirischen Realität sublimiert Kunst das dort waltende Prinzip des *sese conservare* zum Ideal des Selbstseins ihrer Erzeugnisse; man malt, nach Schönbergs Wort, ein Bild, nicht, was es darstellt. Von sich aus will jedes Kunstwerk die Identität mit sich selbst, die in der empirischen Wirklichkeit gewalttätig allen Gegenständen als die mit dem Subjekt aufgezwungen und dadurch versäumt wird. Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt” (*AT*, p. 14).

Isso não significa, porém, que não haja contradições nas obras de arte. A contradição pode ser entendida, segundo a *Dialética negativa*, como “o indício da não-verdade da identidade, da dissolução de resíduos daquilo que é concebido no conceito” (*DN*, p. 12),<sup>179</sup> ou como “o não-idêntico sob o aspecto da identidade” (*DN*, p. 13),<sup>180</sup> ou ainda como a “não-identidade sob o encanto da lei que também afeta o não-idêntico” (*DN*, p. 13).<sup>181</sup> Na mesma obra, Adorno afirma que essa lei, contudo, “não é uma lei do pensamento. Ao contrário, ela é uma lei real” (*DN*, p. 13).<sup>182</sup> O pensamento, portanto, ao promover a identidade entre o objeto e uma formalização racional, deixa escapar de si o não-idêntico, considerando-o uma contradição. Porém, esta se reflete na ordem racional, embora exista antes dela, como realidade não absorvida pela lógica identitária. Na arte, essa relação se manifestará de maneira diversa. Considerando que para Adorno a forma estética é conteúdo sedimentado (Cf. *TE*, p. 17),<sup>183</sup> a contradição “real” se mostrará na estrutura da própria obra de arte. É por isso que Adorno irá afirmar que

os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objectivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas iminentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte com a sociedade. As relações de tensão nas obras de arte cristalizam-se unicamente nestas e através de sua emancipação a respeito da fachada fáctica do exterior atingem a essência real (*TE*, p. 18).<sup>184</sup>

<sup>179</sup>“Er ist Index der Unwahrheit von Identität, des Aufgehens des Begriffenen im Begriff” (*ND*, p. 17).

<sup>180</sup> “Der Widerspruch ist das Nichtidentische unter dem Aspekt der Identität (...)” (*ND*, p. 17).

<sup>181</sup> “Widerspruch ist Nichtidentität im Bann des Gesetzes, das auch das Nichtidentische affiziert” (*ND*, p. 18).

<sup>182</sup> “Dies Gesetz aber ist keines von Denken, sondern real” (*ND*, p. 18).

<sup>183</sup> “(...) daß ästhetische Form sedimentierter Inhalt sei” (*AT*, p. 15).

<sup>184</sup> “Die Grundschichten der Erfahrung, welche die Kunst motivieren, sind der gegenständlichen Welt, vor der sie zurückzucken, verwandt. Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschluß gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft. Die Spannungsverhältnisse in den Kunstwerken kristallisieren sich rein in diesen und treffen durch ihre Emanzipation von der faktischen Fassade des Auswendigen das reale Wesen” (*AT*, p. 16).

É na forma da obra de arte, portanto, que estará presente, e de maneira mediada, um conteúdo objetivo histórico. Nesse sentido, Adorno se contrapõe às concepções subjetivistas em relação à arte. Recusa, por exemplo, a posição de Freud, para quem a arte pode ser compreendida como projeção de um inconsciente do artista, como se o momento de expressão da obra se vinculasse apenas à subjetividade e, indiretamente, à realidade que a constitui. Da mesma forma, contrapõe-se a Kant, que concebe a arte também em sua conexão com o sujeito, o qual tem uma satisfação na contemplação da obra por ela ser a representação de um objeto da faculdade de desejar. Assim, diz Adorno, “para ambos, a obra de arte encontra-se apenas em relação com aquele que a contempla ou que a produz” (*TE*, p. 26).<sup>185</sup> Dessa forma, Adorno defenderá, contra tais autores, uma concepção que permite à obra de arte ser concebida como portadora de um conteúdo que, por sua vez, se remete não ao artista que a cria, mas a uma objetividade social. O artista aparece, então, apenas como mediador que transporta para a obra de arte uma verdade da qual ele próprio é expressão, mas que não é projetada por ele intencionalmente e nem inconscientemente. A obra seria, assim, revestida de uma autonomia mesmo em relação ao seu criador, o qual, para ser fiel à liberdade da obra, não se aliena nela e nem a torna produto de uma suposta sublimação de suas pulsões. Essa idéia aparece também na obra *Minima Moralia*, na afirmação de Adorno de que:

o sentimento da arte, seu *pathos* consiste em que, justamente ao recolher-se na imaginação, ela faz justiça à supremacia da realidade sem contudo resignar-se à adaptação, ao não dar seqüência à violência do exterior na deformação do interior. Aqueles que realizam isso pagam, sem exceção, um preço alto como indivíduos, deixados para trás da própria expressão, que escapou à sua psicologia. (...) Nenhuma obra de arte pode esquivar-se, na organização social, da sua inclusão na cultura; mas nenhuma que seja mais do que artesanato existe sem dirigir à cultura o gesto de repúdio: o de que se tornou obra de arte. A arte é tão hostil à arte quanto aos artistas. Na renúncia ao alvo pulsional ela lhe mantém fidelidade, desmascarando nisso o socialmente desejado que Freud ingenuamente celebra como

<sup>185</sup> “Für beide ist das Kunstwerk eigentlich nur in Beziehung auf den, der es betrachtet oder der es hervorbringt” (*AT*, p. 24).

sublimação, coisa que provavelmente nem existe (MM, p. 210).<sup>186</sup>

Assim, a obra de arte deve ser concebida em sua uma autonomia frente ao sujeito que a produziu, além de se desvincular de modo imediato da realidade na qual está inserida, embora a ela relacionada por meio de sua forma estética. Nesse sentido, pode-se dizer que Adorno não assume o conceito de gênio relativo à produção da obra, algo que é contraditório à própria idéia de autonomia da arte, uma vez que, segundo Bürger, uma das características das obras de arte autônomas é a individualidade que a produz e que é representante do indivíduo como particular (Cf. BÜRGER, 2008, p. 109). A aparente incompatibilidade entre os conceitos defendidos por Adorno se dissolve no momento em que se entende que a autonomia da arte envolve a concepção do autor como sujeito que imprime na obra a objetividade social. Hohendahl compartilha essa posição ao afirmar que, para Adorno, “o autor individual entra na esfera da crítica somente como voz humana, a subjetividade histórica que objetiva a expressão através da obra. Assim, a ênfase é colocada no lado objetivo: à obra de arte autêntica é conferido o estatuto de um testamento permanente da história” (HOHENDAHL, 1981, p. 138). Embora Hohendahl partilhe dessa posição, ele acaba por conceder validade às críticas de Bürger a Adorno, mesmo considerando-as enredadas no modelo estético adorniano (Cf. HOHENDAHL, 1981, p. 146).

Na medida em que se concebe a autonomia da arte na obra de Adorno em seu duplo caráter, muitas das críticas a ele endereçadas podem ser respondidas. Assim, é possível defender que a obra de arte autêntica teria a capacidade de exprimir algo que é, ao mesmo tempo, parte da realidade, mas que protesta contra ela. Ela se apresenta como um fato social, mas se distancia da realidade negando-a. De acordo com Bernstein, haveria um momento negativo e outro positivo da autonomia

---

<sup>186</sup> “Das Pathos von Kunst haftet daran, daß sie, gerade durch Zurücktretten in die Imagination, der Übermacht der Realität das Ihre gibt, und doch nicht zur Anpassung resigniert, nicht die Gewalt des Auswendigen in der Deformation des Inwendigen fortsetzt. Die das vollbringen, haben dafür als Individuen ausnahmslos teuer zu zahlen, hilflos zurückgeblieben hinter dem eigenen Ausdruck, der ihrer Psychologie entrann. Damit aber wecken sie nicht weniger als ihre Produkte Zweifel an der Einordnung der Kunstwerke unter die kulturellen Leistungen ex definitione. Kein Kunstwerk kann, in der gesellschaftlichen Organisation, seiner Zugehörigkeit zur Kultur sich entziehen, aber keines, das mehr als Kunstgewerbe ist, existiert, das nicht der Kultur die abweisende Geste zukehrte: daß es zum Kunstwerk ward. Kunst ist so kunstfeindlich wie die Künstler. Im Verzicht aufs Triebziel hält sie diesem die Treue, die das gesellschaftlich Erwünschte demaskiert, welches Freud naiv als die Sublimierung verherrlicht, die es wahrscheinlich gar nicht gibt” (MM, p. 244).

da arte (Cf. BERNSTEIN, 2004, p. 146). O primeiro está relacionado, como já foi mencionado anteriormente, a sua falta de finalidade na sociedade, à ausência de uma função social. Já o caráter positivo reside no fato da arte ser orientada por normas internas a sua própria atividade, por leis intrínsecas a seu desenvolvimento. Segundo o autor, “a premissa fundamental da teoria estética adorniana é a de que a autonomia da arte é tanto uma característica das obras e práticas e, ao mesmo tempo, um fato social” (BERNSTEIN, 2004, p. 146). Esse duplo caráter, assim, confere à arte uma dimensão social, mas também a nega na medida em que seu desenvolvimento independe dela. Como afirma Adorno a esse respeito, “a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta” (TE, p. 21).<sup>187</sup> A obra de arte possui uma estrutura que é produto de seu desenvolvimento interno, mas também é mediadora dos conteúdos da realidade. Sua dupla autonomia remete, conseqüentemente, a sua falta de finalidade e à impossibilidade de que ela seja orientada externamente: ela não visa a nenhum objetivo social e nem é determinada por ele. É dessa forma, portanto, que o caráter social da arte se relaciona com sua própria autonomia, pois aquele é garantido somente na medida em que ela não atende a nenhum interesse externo, desenvolvendo-se somente a partir de si mesma.

Nesse sentido, Adorno se opõe à identificação da arte com uma forma de hedonismo, como se a obra pudesse ser entendida a partir do sentimento de prazer que causa naquele que a contempla. De acordo com ele, “a experiência artística só é autônoma quando se desembaraça do gosto da fruição” (TE, p. 28).<sup>188</sup> A recusa de Adorno em conceder à arte a finalidade de proporcionar um prazer estético se deve ao fato de que, dessa forma, a obra se sujeitaria a um objetivo prático, ao qual sua própria existência se opõe, uma vez que ela surge como autônoma diante de qualquer interesse externo. Assim, em primeiro lugar, o argumento se dirige contra a imposição à obra de arte de uma finalidade. Em segundo lugar, mas em relação com o aspecto anterior, Adorno procura mostrar que a experiência artística autêntica não está relacionada à fruição estética, mas à possibilidade de se compreender o elemento de verdade presente na obra, o qual se remete ao conteúdo [*Gehalt*] objetivo que ela é capaz de expressar. Como também defende Gómez, “as obras de arte não são para Adorno nenhum meio de deleite de nível superior. ‘Deleite artístico’ é uma categoria que a teoria descobre em sua mediação

<sup>187</sup> “Kunst ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren” (AT, p. 19).

<sup>188</sup> “Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft” (AT, p. 26).

histórica” (1994, p. 57). Ainda segundo o autor, a idéia de deleite, assim como a arte, também seria um produto do desenvolvimento histórico, já que, após a declarada inutilidade da arte para a autoconservação, ela teve que se manter relevante por meio de seu valor de uso. Assim, a defesa de Adorno de que o prazer não é constitutivo da arte mostra-se amparada por essa consideração histórica, a qual levada adiante, termina com a própria crítica à indústria cultural, contra a qual a arte genuína diverge substancialmente em relação ao sentimento ligado a sua recepção, muito mais marcado pela tensão do que pelo prazer, uma vez que ela se apresenta como um momento de negação e denúncia da realidade e de seus antagonismos. O argumento em favor do hedonismo é, segundo Adorno, equivocado:

o conceito de deleite artístico foi um compromisso infeliz entre a essência social da obra de arte e a sua natureza antitética a respeito da sociedade. Se a arte é já inútil para o sistema de autoconservação – o que a sociedade burguesa nunca lhe perdoou -, deve pelo menos preservar-se através de um tipo de valor de uso, decalcado sobre o prazer sensual. Falsifica-se assim também como ela um cumprimento físico, que os seus representantes estéticos não dispensam. Hipostasia-se o facto de que aquele que é incapaz de diferenciação sensual não consegue distinguir um belo acorde de um acorde sem brilho, cores cintilantes de cores embaciadas, é dificilmente apto para a experiência artística. Esta experiência recebe, no entanto, intensificada, a diferenciação sensual como meio de estruturação em si, mas não difunde o prazer senão de um modo fragmentário (*TE*, p. 31).<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> “Der Begriff des Kunstgenusses war ein schlechter Kompromiß zwischen dem gesellschaftlichen und dem zur Gesellschaft antithetischen Wesen des Kunstwerks. Ist schon die Kunst für den Betrieb der Selbsterhaltung unnütz - ganz verzeiht ihr die bürgerliche Gesellschaft das niemals -, soll sie sich wenigstens durch eine Art von Gebrauchswert bewähren, der der sensuellen Lust nachgebildet ward. Verfälscht wird damit gleich ihr auch jene eine leibhafte Erfüllung, die ihre ästhetischen Repräsentanten nicht spenden. Daß, wer unfähig ist zur sensuellen Differenzierung, wer nicht einen schönen Klang von einem stumpfen, leuchtende Farben von matten unterscheiden kann, schwerlich künstlerischer Erfahrung fähig ist, wird hypostasiert. Diese jedoch empfängt zwar gesteigert die sensuelle Differenziertheit als Medium des Gestaltens in sich, läßt aber die Lust daran einzig als durchbrochene durch” (*AT*, p. 28-29).

Contudo, há um momento de verdade no hedonismo, pois há um prazer não intencional que, eventualmente, pode ser provocado pela obra de arte. Ele é, porém, inessencial a ela, não sendo constitutivo de seu caráter estético. A crítica de Adorno ao prazer subjetivo como constitutivo da obra de arte também se refere ao momento histórico do qual sua reflexão emerge: em uma época em que a consciência, assim como a arte, sofre um processo de reificação, é impossível conceber que o prazer advindo da experiência artística seja considerado genuíno, pois ele aparece como fuga de uma realidade mais do que como momento suscitado pela obra de arte. Como afirma Adorno,

quem saboreia concretamente as obras de arte é um filistino; expressões como “festim para ouvido” bastam para o convencer. Mas, se se extirpasse todo o vestígio de prazer, levantar-se-ia a questão embaraçosa de saber porque é que as obras de arte ali estão. Na verdade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam (*TE*, p. 29).<sup>190</sup>

Desse modo, fica explícita a independência do sentimento causado pela obra de arte para sua definição. Aqui se pode relembrar a crítica de Adorno às abordagens estéticas de Kant ou mesmo de Freud, as quais conservam em sua concepção de arte a relação entre a obra e o sujeito ou, como diz Gómez (1994, p. 63), “tanto para Kant como para Freud a obra de arte está unicamente em relação ou com quem a observa ou com quem a produziu”. A crítica de Adorno se realizará de forma imanente, observando a estrutura da obra e o modo como ela é expressão de um determinado momento histórico e objetivo da sociedade. Nesse sentido, Adorno se distancia da estética hegeliana que, embora tenha defendido a autonomia da obra em razão dela expressar um teor de verdade, posição essa que Adorno também assume, concebeu o conceito de belo como identidade entre espírito e verdade. A forma com que Adorno realizará sua crítica, ao contrário, procura resgatar o não-idêntico como conteúdo objetivo que rompe com o modelo idealista da estética hegeliana.<sup>191</sup> É assim que Adorno sustentará a idéia de que “o

<sup>190</sup> “Wer Kunstwerke konkretistisch genießt, ist ein Banause; Worte wie Ohrenschaus überführen ihn. Wäre aber die letzte Spur von Genuß exstirpiert, so bereite die Frage, wozu überhaupt Kunstwerke da sind, Verlegenheit. Tatsächlich werden Kunstwerke desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht” (*AT*, p. 26-27).

<sup>191</sup> De acordo com Gómez, “Adorno toma em sua estrita literalidade a definição hegeliana do belo, na qual se expressa a dialeticidade da relação entre o espírito e sua manifestação, entre o



momento estético da forma encontra-se assim ligado à ausência de violência” (TE, p. 21),<sup>192</sup> pois a obra de arte absorve a contraditoriedade da realidade em sua estrutura, embora não a dissolva. A dialética se apresenta também na arte, mas não é suprimida pelo momento de identidade, antes, deve ser mantida como tensão da sua forma. Essa discussão implica o debate de elementos essenciais na relação da arte com a sociedade, principalmente, da forma como a obra de arte absorve os conteúdos históricos em sua própria constituição, como será examinado na próxima seção.

### 2.3 A constituição da obra de arte: forma, conteúdo e aparência

Na seção anterior se discutiu como a obra de arte se relaciona duplamente com a sociedade, por um lado, como fato social e constituída a partir de uma forma que sedimenta os conteúdos socialmente produzidos, mas por outro, conservando uma autonomia na medida em que se desenvolve a partir de leis imanentes a sua produção, sem ser determinada de forma externa. Esse caráter duplo permite a ela comportar elementos miméticos, assim como elementos racionais. Eles se manifestam nas características estruturantes da obra de arte, as quais, por sua vez, permitem compreendê-la em seu caráter cognitivo e de expressão de um teor de verdade. Assim, nesta seção busca-se explicitar como a arte e as obras de arte são concebidas no contexto da *Teoria estética* a partir de conceitos centrais como forma, conteúdo, aparição e aparência. Pretende-se discutir, aqui, a relação que tais categorias estéticas mantêm entre si, ainda que isso não seja feito respeitando-se uma ordem de relevância na argumentação, principalmente porque elas se apresentam na forma de uma constelação, em que cada uma está, como afirma Adorno em diferentes momentos da sua obra, distante em igual proximidade do centro em torno do qual gravitam. Não há um conceito primário, nem secundário. Todos são igualmente fundamentais para se compreender a teoria estética adorniana.

---

momento espiritual e o momento sensível da arte como uma relação objetiva. Mas esta expressão encobre em Hegel uma dialética falida e travada entre ambos os momentos. O modo como esses entram em relação na construção estética hegeliana é o da *identidade*. ‘A saída do idealismo na estética’ da qual fala Adorno só pode ocorrer por meio da mentira a que essa identidade fica exposta”, o que levaria Adorno a voltar sua atenção para uma forma de trazer o não-idêntico à expressão artística. (GÓMEZ, 1994, p. 63).

<sup>192</sup> “Das verbindet das ästhetische Moment der Form mit Gewaltlosigkeit” (AT, p. 19).

### 2.3.1 A relação entre a forma e o conteúdo da obra de arte

O tema da forma é recorrente nos escritos de Adorno, precisamente por ele entendê-la como expressão de conteúdos históricos e sociais. Compreender a forma significa, nesse sentido, ser capaz de observar um desenvolvimento histórico e conceitual que se desdobra na estrutura das manifestações estéticas. Sua análise, portanto, não pode ser realizada de modo dissociado do conteúdo [*Inhalt*] que, em última instância, é seu elemento. Segundo Adorno, “a dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo; deve ser concebida não só contra ele, mas através dele, para não ter de ser vítima daquela abstração pela qual a estética reacionária costuma aliar-se” (*TE*, p. 215).<sup>193</sup> A arte é, por isso, primariamente uma forma que sob a crítica se revela antítese da vida empírica. Ela realiza, em sua abstração, a negação determinada daquilo que constitui a sociedade ou, como afirma Adorno, “esteticamente, a forma nas obras de arte é essencialmente determinação objetiva” (*TE*, p. 218).<sup>194</sup> A forma expressa não somente o desenvolvimento das técnicas artísticas de um dado momento da história, mas é a mediação objetiva da subjetividade. Por meio dela, a obra se estrutura internamente, mas sem se desconectar da práxis da qual emerge e da qual retira seu conteúdo. Assim, ela só existe como conteúdo [*Inhalt*] sedimentado, o qual, por sua vez, traz em si a mediação entre os processos objetivos e subjetivos. Estes se encontram em uma relação dialética que compõe, igualmente, o caráter da obra de arte e que estão diretamente colocados na relação entre sujeito e objeto. De acordo com Adorno,

para a obra de arte e, portanto, para a teoria, o sujeito e o objeto constituem os seus próprios momentos; são dialéticos por os componentes das obras – o material, a expressão e a forma – estarem sempre associados dois a dois. Os materiais são elaborados pela mão daqueles de que a obra de arte os recebeu; a expressão objectivada na obra e objectiva em si penetra como emoção subjectiva; a forma deve, segundo

<sup>193</sup> “Die Schwierigkeit, ihrer sich zu versichern, ist mitbedingt von der Verflochtenheit aller ästhetischen Form mit Inhalt; nicht allein gegen ihn sondern durch ihn hindurch ist sie zu denken, wenn sie nicht Opfer jener Abstraktheit werden soll, durch welche Ästhetik reaktionärer Kunst sich zu verbünden pflegt” (*AT*, p. 211).

<sup>194</sup> “Ästhetisch ist Form an den Kunstwerken wesentlich eine objektive Bestimmung” (*AT*, p. 214).

as necessidades do objeto, ser elaborada subjectivamente, tanto quanto ela não deve comportar-se de modo mecânico relativamente ao formado. Analogamente à construção de um dado na teoria do conhecimento, o que se apresenta tão objectivamente impermeável aos artistas, é ao mesmo tempo sujeito sedimentado; o que segundo a aparência é mais subjectivo, a expressão, é também objectivo de tal maneira que a obra de arte aí se esgota e em si a incorpora; por fim, é um comportamento subjectivo em que se imprime a objectividade (*TE*, p. 253).<sup>195</sup>

Desse modo, mostra Adorno, os pares sujeito e objeto, subjectividade e objectividade, não podem ser analisados como completamente opostos, pois um realiza a mediação dialética por meio do outro. Mesmo naquilo que parece subjectivo, há algo de objetivo presente.<sup>196</sup> O material da vida empírica se estrutura formalmente na obra de arte pelas mãos do artista, o qual também é um sujeito mediado pelas determinações objetivas do tempo histórico e da sociedade em que vive. É assim que a forma se mostrará tanto parte da subjectividade de quem a criou, como expressão da objectividade social. Refletir sobre a obra de arte, a partir de uma perspectiva dialética, exige conceber a unidade entre os momentos da forma e do conteúdo, inseparáveis em

---

<sup>195</sup> “Fürs Kunstwerk, und darum für die Theorie, sind Subjekt und Objekt dessen eigene Momente, dialektisch darin, daß woraus auch immer es sich zusammensetzt: Material, Ausdruck, Form, je gedoppelt beides sind. Die Materialien sind von der Hand derer geprägt, von denen das Kunstwerk sie empfing; Ausdruck, im Werk objektiviert und objektiv an sich, dringt als subjektive Regung ein; Form muß nach den Necessitäten des Objekts subjektiv gezeitigt werden, wofern sie nicht zum Geformten mechanisch sich verhalten soll. Was, analog zu der Konstruktion eines Gegebenen in der Erkenntnistheorie, so objektiv undurchdringlich den Künstlern entgegentritt wie vielfach ihr Material, ist zugleich sedimentiertes Subjekt; das dem Anschein nach Subjektivste, der Ausdruck, objektiv auch derart, daß das Kunstwerk daran sich abarbeitet, ihn sich einverleibt; schließlich ein subjektives Verhalten, in dem Objektivität sich abdrückt” (*AT*, p. 248).

<sup>196</sup> Uma reflexão muito semelhante a essa acima citada está presente também em um aforismo da obra *Minima Moralia*, no qual Adorno discute a dialética entre as dimensões objetivas e subjetivas, criticando a inversão dos conceitos na sociedade contemporânea e sua aplicação equivocada no que diz respeito aos juízos estéticos. Diz ele que “os conceitos de objetivo e subjetivo inverteram-se inteiramente. Chama-se de objetivo o lado não controverso do fenómeno, sua marca aceita sem questão, sua fachada feita de dados classificados – o subjetivo, portanto. Designa-se por subjetivo aquilo que rompe essa fachada, penetra na experiência específica da coisa, escapa às convenções estabelecidas sobre ela e coloca a relação com o objeto no lugar do acordo majoritário daqueles que nem mesmo o enxergam, e menos ainda o pensam – o objetivo, portanto” (*MM*, p. 65).

função da relação interna que cada conceito estabelece com seu aparente oposto.

Um conceito importante para se compreender a estrutura da obra de arte diz respeito à noção de material, a qual, contudo, não é idêntica a de conteúdo. O material é aquilo com que lidam os artistas. Assim, são materiais, por exemplo, as palavras, os sons, as cores e procedimentos técnicos dos quais dispõe o artista na produção da sua obra. Além disso, são históricos por estarem inseridos em uma tradição e serem dependentes do desenvolvimento técnico da sociedade. Entretanto, o artista pode romper com a tradição que lhe proporciona os materiais e, como consequência, será provocado um movimento de negação na estrutura da própria obra de arte, mas que não dispensa aquilo que fora negado. Segundo Adorno,

é evidente quão frequentemente o compositor que opera com material tonal o recebe da tradição. Se, no entanto, para criticar este último, ele utiliza um material autónomo, totalmente purificado de conceitos como consonância e dissonância, acorde perfeito e diatónica, o negado encontra-se então contido na negação (*TE*, p. 227).<sup>197</sup>

Esse momento de ruptura que caracteriza o momento de negatividade da obra de arte está relacionado com a ausência de sentido que as obras implicam quando inauguram a composição de uma nova forma. A própria idéia do Novo reflete a luta entre os momentos mimético e racional, pois exprime a tensão provocada pelo material e pelo sentido e intenção da obra. Para Adorno, “a autoridade do Novo é a da inelutabilidade histórica. Implica nessa medida uma crítica objectiva ao indivíduo, seu veículo; no Novo se articula a juntura do indivíduo e da sociedade” (*TE*, p. 41).<sup>198</sup> A crítica de Adorno ao Novo é positiva, pois reconhece que a ruptura ocasionada é símbolo da dimensão utópica que caracteriza a obra de arte autêntica. Sendo ela um produto do devir, mas que fechada em si mesma age no sentido de cristalizar a história, a obra de arte, ao suscitar o Novo, rompe com a tradição presente na

<sup>197</sup> “Evident, wie sehr etwa der Komponist, der mit tonalem Material schaltet, von der Tradition es empfängt. Benutzt er jedoch, kritisch gegen jenes, ein autonomes: von Begriffen wie Konsonanz und Dissonanz, Dreiklang, Diatonik ganz gereinigtes, so ist in der Negation das Negierte enthalten” (*AT*, p. 223).

<sup>198</sup> “Die Autorität des Neuen ist die des geschichtlich Unausweichlichen. Insofern impliziert es objektiv Kritik am Individuum, seinem Vehikel: ästhetisch schürzt im Neuen sich der Knoten von Individuum und Gesellschaft” (*AT*, p. 38).

práxis social, mas a conserva, ainda que negativamente, como espaço e tempo no qual ela emerge e que a torna, precisamente enquanto obra de arte, negação dessa vida empírica. Para Bernstein, a obra de arte moderna teria, nos termos da crítica adorniana, uma radicalidade ao negar que seu sentido possa ser constituído externamente, algo que se manifestaria, por exemplo, na destruição da categoria do gênero. Além disso, a negatividade radical poderia ser interpretada, de acordo com o autor, como o caráter não-discursivo da obra ou não-conceitual, o qual significa, mais precisamente, a pretensão da obra de arte em conter em si mesma seu próprio significado, algo que se opõe diretamente à tentativa da razão instrumental em conferir aos materiais da arte uma intenção subjetiva. Para o autor, “o “não” de “não-conceitual” e “não-discursivo” é simplesmente a reivindicação de que o sentido de uma obra não é reduzível a qualquer determinação externa a ela: sua ordenação interna e compleição exaurem sua reivindicação ao sentido” (BERNSTEIN, 2004, p. 154).

A negatividade que constitui a obra de arte autêntica, portanto, é também sua força utópica na medida em que rompe com a lógica da identidade ao trazer à linguagem estética o não-idêntico, ao permitir às coisas sua expressividade, tornando-as mais do que meros objetos de dominação. Como se verá adiante neste trabalho, a utopia, porém, não se realiza, apenas se apresenta como promessa. Como afirma Adorno,

o que se experimenta como utopia permanece algo de negativo contra o que existe, embora lhe continue a pertencer. Central nas antinomias atuais é o facto de que a arte deve e pretende ser utopia, e tanto mais decididamente quanto a relação real das funções impede a utopia; e que ela, porém, para não trair a utopia pela aparência e pela consolação, não tem o direito de ser utopia. (...) A arte, tal como a teoria, não está em condições de realizar a utopia, nem sequer negativamente. O Novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia (*TE*, p. 58).<sup>199</sup>

<sup>199</sup> “Das Neue ist die Sehnsucht nach dem Neuen, kaum es selbst, daran krankt alles Neue. Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig. Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, daß Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf. (...) So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als Kryptogramm ist

Essa negatividade absoluta que está presente no Novo pode ser compreendida por meio da análise que Adorno faz da obra de Samuel Beckett, a qual expressa a idéia de uma arte como instância em que o sentido estético é suspenso, ainda que ela o mantenha negativamente. O caráter hermético da obra, que em si mesmo já é negação da empiria, envolve também o movimento de negação da racionalidade que constitui a sociedade ao protestar contra a lógica do sentido a ela correspondente. Assim, o caráter absurdo de uma obra como a de Beckett se revela para a crítica dialética como possibilidade de utopia na medida em que é capaz de escapar à reificação, ainda que esse movimento seja negativo, pois não se constitui em uma reconciliação. Desse modo, aquilo que parece ser absurdo ou sem sentido para a consciência geral está, na verdade, discutindo a idéia do sentido estético e, por meio dele, também do sentido nos termos em que se insere no contexto da racionalidade instrumental. Adorno afirma que “as peças de Beckett são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam, então, irrelevantes –, mas porque põem o sentido em questão. Desenrolam sua história” (*TE*, p. 234).<sup>200</sup>

O modo como Adorno faz sua crítica mantém proximidade com uma idéia defendida por ele já em *Minima Moralia*. Assim como o absurdo se revela esteticamente como suspensão do sentido e, de forma mediada, como questionamento do sentido discursivo, também a mentira pode se mostrar, em última instância, como uma verdade em relação ao que nela é negado. Conceitos como esses, devido a sua dialeticidade, devem ser apreendidos tanto em suas relações internas mútuas, quanto em suas mediações. No aforismo chamado “*Pseudomenos*” e traduzido para o português como “mentira de pernas longas”, Adorno explicita a relação entre verdade e mentira e sua conexão com a realidade objetiva. Segundo ele, “só a mentira absoluta ainda tem a liberdade de dizer de algum modo a verdade” (*MM*, p. 105).<sup>201</sup> A passagem justifica o modo como Adorno aborda os objetos de sua crítica ao longo de *Minima Moralia*. O tom exagerado, irônico e por vezes cruel confere aos pensamentos a radicalidade que é ao mesmo tempo negada pelo próprio conteúdo daqueles. Assim, mesmo nas ocasiões em que Adorno se expressa em termos absolutos, o faz exatamente para enfatizar o caráter absurdo não apenas da sua reflexão,

---

das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie” (*AT*, p. 55).

<sup>200</sup> “Becketts Stücke sind absurd nicht durch Abwesenheit jeglichen Sinnes - dann wären sie irrelevant - sondern als Verhandlung über ihn. Sie rollen seine Geschichte auf” (*AT*, p. 230).

<sup>201</sup> “Nur die absolute Lüge hat noch die Freiheit, irgend die Wahrheit zu sagen” (*MM*, p. 123).

mas da própria realidade. A passagem também justifica o método adotado na obra, pois ao se deparar com as contradições, a falsidade que é denunciada acaba por revelar seu lado verdadeiro. A idéia não é nova na tradição filosófica, pois já Marx, em sua crítica à religião, mostrou como o pensamento poderia criticar a ideologia, a qual se apresentava como uma consciência falsa sobre a realidade, mas ao mesmo tempo, testemunhava o conteúdo verdadeiro da crítica, qual seja, que a própria instituição religiosa se fundava sobre uma realidade objetiva marcada pela dominação e exploração do trabalho humano. Contudo, há uma diferença fundamental entre sua crítica e aquela feita por Adorno, como fica explícito em um aforismo de *Minima Moralia*:

entre os temas da crítica cultural de há muito é central o da mentira: que a cultura ilude sobre uma inexistente sociedade digna dos homens; que encobre as condições materiais sobre as quais se erige toda a vida humana, e que ela serve com conforto e sossego para manter em vida a má determinação econômica da existência. É a idéia da cultura como ideologia, tal como à primeira vista têm em comum a doutrina burguesa do poder e sua contrapartida, Nietzsche e Marx. Precisamente essa idéia, tal como todo o esbravejar contra a mentira, tem uma suspeita tendência a converter-se ela própria em ideologia (*MM*, p. 39).<sup>202</sup>

Para Adorno, a cultura não pode ser tomada em termos absolutos como ideologia, pois carrega algo verdadeiro naquilo que possui de falso. É nesse sentido que *Minima Moralia* é escrita, como veículo que conduz a negatividade à expressão e com isso se aproxima de uma interpretação mais verdadeira da realidade. Cada aforismo permite compreender, por meio de seu olhar dialético, o avesso da sociedade. Esse mesmo procedimento adotado em *Minima Moralia* é desenvolvido em um grau maior de profundidade em *Teoria Estética*. O olhar para o

---

<sup>202</sup> “Unter den Motiven der Kulturkritik ist von Alters her zentral das der Lüge: daß Kultur eine menschenwürdige Gesellschaft vortäuscht, die nicht existiert; daß sie die materiellen Bedingungen verdeckt, auf denen alles Menschliche sich erhebt, und daß sie mit Trost und Beschwichtigung dazu dient, die schlechte ökonomische Bestimmtheit des Daseins am Leben zu erhalten. Es ist der Gedanke von der Kultur als Ideologie, wie ihn auf den ersten Blick die bürgerliche Gewaltlehre und ihr Widerpart, Nietzsche und Marx, miteinander gemeinsam haben. Aber gerade dieser Gedanke, gleich allem Wettern über die Lüge, hat eine verdächtige Neigung, selber zur Ideologie zu werden“ (*MM*, p. 48).

cotidiano, típico dos aforismos daquela primeira, dará lugar para a reflexão sobre a arte e suas formas estéticas, as quais realizam a mediação entre processos objetivos e subjetivos. O tom irônico e as inversões conceituais passarão a ser consideradas sob a perspectiva estética em que o caráter absurdo, sem sentido ou mesmo exagerado das obras serão tomados como negatividade que revela algo de verdadeiro sobre aquilo que, de maneira direta, recusam-se a abordar, pois tal forma é, para Adorno, um conteúdo social transposto para a estrutura da obra de arte. Segundo Adorno,

as obras de arte, que se despojam da aparência de todo o aspecto significante, nem por isso perdem a sua semelhança com a linguagem. Expressam com a mesma precisão que as obras tradicionais o seu sentido positivo como sentido da sua absurdidade. A arte encontra-se, hoje, para isso capacitada: pela negação conseqüente do sentido, presta justiça aos postulados que outrora constituíam o sentido das obras. As obras de mais elevado nível formal, desprovidas de sentido ou a ela alheias, são, pois, mais do que simplesmente absurdas, porque o seu sentido cresce na negação do sentido (*TE*, p. 235).<sup>203</sup>

A questão do sentido está ligada à estrutura que compõe a obra de arte. Desse modo, faz necessário compreender as relações que Adorno constrói envolvendo as noções de aparição e aparência, fundamentais para conceber a obra de arte como um “desdobramento da verdade”.

### 2.3.2 Aparição e aparência

O conceito de aparição (*Erscheinung*) é usado por Adorno no sentido de mostrar um momento característico da obra de arte: o instante em que ela aparece e se torna uma imagem. Como ele diz, “as obras de arte tornam-se aparições no sentido mais rico do termo, aparições de um

---

<sup>203</sup> “Kunstwerke, die des Scheins von Sinnhaftigkeit sich entäußern, verlieren dadurch nicht ihr Sprachähnliches. Sie sprechen, mit der gleichen Bestimmtheit wie die traditionellen ihren positiven Sinn, als den ihren Sinnlosigkeit aus. Dazu ist Kunst heute fähig: durch konsequente Negation des Sinns gibt sie den Postulaten das Ihre, die einmal den der Werke konstituierten. Die sinnlosen oder sinnfremden Werke des obersten Formniveaus sind darum mehr als bloß sinnlos, weil ihnen Gehalt in der Negation des Sinns zuwächst” (*AT*, p. 230-231).



outro, quando o acento incide sobre o carácter irreal de sua irrealidade” (TE, p. 127).<sup>204</sup> Em seu momento de aparição, a obra de arte é imagem do que não é, do que não existe. Segundo Adorno, “enquanto *apparition*, *Erscheinung* e não cópia, as obras de arte são imagens” (TE, p. 133).<sup>205</sup> A aparição consiste em uma característica formal da obra de arte, sua possibilidade de emergir em meio à realidade empírica e apontar para o inexistente. Diz respeito, portanto, a um momento de sua própria existência, um instante que mistura algo de efêmero e, ao mesmo tempo, a própria história. Isso porque a obra de arte em sua condição de aparição está destinada também a desaparecer, mas ao fazer isso, exhibe um conteúdo histórico.

A obra de arte se revela, segundo Adorno, como cópia do “estremecimento pré-histórico” sentido pelos homens diante da natureza e de sua impotência frente a ela e que nela sobrevive enquanto momento que o evoca, modificado e agora suscitado como força da sua própria objetivação. Contudo, embora reclame para si um momento de verdade que está relacionado à sua força interior, ela recusa-se a ser apenas objetividade e, por isso, se mostra efêmera, uma aparição condenada também a desaparecer. Essa dinâmica está ligada ao movimento do esclarecimento. Segundo Adorno,

toda a *Aufklärung* é acompanhada pela angústia de que venha a esvanecer-se o que ela pôs em movimento e o que corre o risco de por ela ser devorado: a verdade. Restituída a si mesma, ela afasta-se daquela objectividade límpida, que gostaria de atingir; daí que lhe esteja adscrito, por necessidade de sua própria verdade, o ímpeto a conservar o que é condenado em nome da verdade. A arte é esta Mnemósina. No entanto, o instante da aparição nas obras é a unidade paradoxal ou o equilíbrio do que se esvanece e do que se preserva” (TE, p. 127).<sup>206</sup>

<sup>204</sup> “Zu Erscheinungen im prägnanten Verstande, denen eines Anderen, werden Kunstwerke, wo der Akzent auf das Unwirkliche ihrer eigenen Wirklichkeit fällt” (AT, p. 123).

<sup>205</sup> “Als apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder” (AT, p. 129).

<sup>206</sup> “Alle Aufklärung wird begleitet von der Angst, es möge verschwinden, was sie in Bewegung gebracht hat und was von ihr verschlungen zu werden droht, Wahrheit. Auf sich zurückgeworfen, entfernt sie sich von jenem truglos Objektiven, das sie erlangen möchte; daher bleibt ihr aus der Nötigung ihrer eigenen Wahrheit der Drang gesellt, das im Namen von Wahrheit Verurteilte festzuhalten. Kunst ist solche Mnemosyne. Der Augenblick des Erscheinens in den Werken jedoch ist die paradoxe Einheit oder der Einstand des Verschwindenden und Bewahrten” (AT, p. 124).

As obras de arte guardam uma tensão entre a objetividade e a necessidade de não ser somente objetividade, pois nesse caso, assim como o esclarecimento, estariam se movimentando no sentido de consumir a própria verdade a que aspiram. Elas necessitam conservar aquele estremecimento que o esclarecimento afastou de si. A subjetividade que se impôs forçosamente sobre os objetos é reconduzida, na obra de arte, a um de seus momentos, não predominante e, assim, aquilo que foi alienado pode reconquistar seu lugar. Adorno as compara com as aparições celestes no sentido de que são capazes de transcender a existência humana. Elevam-se sobre esta e delas são, de certo modo, independentes. Como afirma Adorno,

elas ultrapassam o mundo das coisas por meio do seu próprio elemento coisal, da sua objectivação artificial. Falam em virtude da ignescência da coisa e da aparição. São coisas destinadas a aparecer. O seu processo imanente exterioriza-se como seu próprio “fazer” e não como o que os homens nela fizeram e não simplesmente para os homens (*TE*, p. 129).<sup>207</sup>

As obras de arte, devido a outras características que serão examinadas adiante, são dialéticas. Elas apresentam em sua estrutura características contrárias que se definem umas a partir das outras. Dessa maneira, são, ao mesmo tempo, coisas que aparecem, mediações entre a empiria e o seu outro, entre a realidade e o inexistente. São efêmeras, mesmo sendo materiais. São movimento na contemplação. É por isso que Adorno diz que os fogos de artifício são seus protótipos: ele é “aparição empírica liberta do peso da empiria, enquanto peso da duração, sinal celeste e produzido de uma só vez, *Mené Teqél*, escrita fulgurante e fugidia, que não se deixa ler no seu significado” (*TE*, p. 129).<sup>208</sup> Esse instante de iluminação é central para as obras, pois nele o interior se exprime, não de forma imediata, mas como cifra, distinguindo-se assim do pensamento que a tudo quer atribuir um significado. A aparição se torna, então, resistência ao sentido e à análise,

---

<sup>207</sup> “Sie überflügeln die Dingwelt durch ihr eigenes Dinghaftes, ihre artifizielle Objektivation. Beredt werden sie kraft der Zündung von Ding und Erscheinung. Sie sind Dinge, in denen es liegt zu erscheinen. Ihr immanenter Prozeß tritt nach außen als ihr eigenes Tun, nicht als das, was Menschen an ihnen getan haben und nicht bloß für die Menschen” (*AT*, p. 125).

<sup>208</sup> “Empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt” (*AT*, p. 125).

e embora sendo propriedade da obra de arte que é também empírica, reclama para si uma dimensão mágica e de surpresa que caracteriza toda obra de arte autêntica, na qual aparece algo que não existe. Para Adorno, “o não-ente é-lhes mediatizado através de fragmentos do ente, que elas congregam para a *apparition*” (TE, p. 132).<sup>209</sup>

É por suscitarem o não-ente, que as obras de arte possuem um momento de negação da realidade e da racionalidade instrumental. A obra de arte, mesmo se constituindo em um particular, é capaz, por sua estrutura objetiva, de apontar para o universal e, por isso, Adorno atribui a ela a capacidade de estar envolvida com o próprio esclarecimento. Segundo ele, “mediante a sua referência ao que não é directamente acessível à conceptualização discursiva e, no entanto, objectivo na organização da realidade, a arte, no século esclarecido que ela provoca, permanece fiel à *Aufklärung*”.<sup>210</sup> A obra de arte oferece resistência à racionalidade instrumental na medida em que é capaz de apontar uma verdade sobre a sociedade, por se constituir como mediação entre o particular e o universal e trazer em sua própria estrutura, em sua forma objetivada, a tensão da sociedade irreconciliada. De acordo com Adorno,

se é verdade que a racionalidade subjectiva fim-meio, enquanto particular e fundamentalmente irracional, precisa de medíocres enclaves irracionais e como tal também prepara a arte, esta é, apesar de tudo, a verdade sobre a sociedade por, nos seus produtos autênticos, a irracionalidade da constituição racional do mundo se voltar para o exterior. A denúncia e a antecipação encontram-se nelas sincopadas. Se a *apparition* é o que se ilumina, o palpável, então a imagem é a tentativa paradoxal de conjurar o que há de mais efêmero (TE, p. 134).<sup>211</sup>

<sup>209</sup> “Das Nichtseiende ist ihnen vermittelt durch die Bruchstücke des Seienden, die sie zur apparition versammeln” (AT, p. 129).

<sup>210</sup> “Durch ihre Beziehung auf das nicht geradewegs der diskursiven Begriffsbildung Zugängliche und gleichwohl Objektive an der Verfassung der Wirklichkeit hält Kunst im aufgeklärten Zeitalter, das sie provoziert, der Aufklärung die Treue”. (AT, p. 130; TE, p. 133).

<sup>211</sup> “Bleibt wahr, daß die subjektive Zweck-Mittel-Rationalität, als partikulare und im Innersten irrationale, schlechter irrationaler Enklaven bedarf und als solche auch die Kunst herrichtet, so ist diese trotzdem insofern die Wahrheit über die Gesellschaft, als in ihren authentischen Produkten die Irrationalität der rationalen Weltverfassung nach außen kommt. Denunziation und Antezipation sind in ihr synkopiert. Ist apparition das Aufleuchtende, das Angerührtwerden, so ist das Bild der paradoxe Versuch, dies Allerflüchtigste zu bannen” (AT, p. 130).

O momento de aparição torna-se para a obra a explosão pela qual os seus conteúdos objetivos são liberados, criando uma imagem de natureza coletiva, a qual tem sua origem nos conteúdos históricos da realidade. Como o próprio Adorno afirma, “a história pode chamar-se o conteúdo [*Gehalt*] das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada”.<sup>212</sup> Desse modo, se a forma estética é o conteúdo [*Inhalt*] sedimentado, então, ela pode ser entendida como produto mediatizado da história e que, a fim de ser compreendido, necessita ser decifrado nas imagens que o apresentam. Estas, contudo, não são estáticas, antes, são tentativas de dar forma ao transitório, de captar o efêmero. Não são apreendidas conceitualmente e nem são reais, pois a realidade é atributo do conteúdo [*Gehalt*] que exprimem (Cf. *TE*, p. 136; *AT*, p. 132). As imagens que aparecem na obra não são, segundo Adorno, imagens de alguma coisa, mas coletivas, compreendidas como resultado de uma construção que não é individual. Assim, “a sociedade, a determinante da experiência, constitui as obras como seu verdadeiro sujeito” (*TE*, p. 137)<sup>213</sup> e, dessa forma, elas resistem à individualização. Além disso, Adorno diz que “se as obras de arte, enquanto imagens, são a duração do transitório, concentram-se então na aparição como em algo de momentâneo” (*TE*, p. 134).<sup>214</sup> Essa passagem leva Zuidervaart a afirmar que:

o movimento objetivado nas obras de arte é imortalizado no instante da aparência e simultaneamente aniquilado ao ser reduzido a um instante. A explosão instantânea pode irromper a continuidade da história condensada na obra de arte somente porque a aparição é ela própria essencialmente histórica. O instante da aparição é mediado pelo processo da imagem e esta adquire completa significação no instante da aparição (ZUIDERVAART, 1993, p. 186).

Aqui o autor destaca a dinâmica que se estabelece entre a imagem e a aparição. Aquela, por ser uma tentativa de capturar o efêmero luta contra o instante em que aparece para, logo em seguida, se dissolver.

<sup>212</sup> “Geschichte darf der Gehalt der Kunstwerke heißen. Kunstwerke analysieren heißt so viel wie der in ihnen aufgespeicherten immanenten Geschichte innezuwerden” (*AT*, p. 132).

<sup>213</sup> “Gesellschaft, die Determinante der Erfahrung, konstituiert die Werke als deren wahres Subjekt (*AT*, p. 133).

<sup>214</sup> “Sind Kunstwerke als Bilder die Dauer des Vergänglichen, so konzentrieren sie sich im Erscheinen als einem Momentanen (*AT*, p. 131).

Assim, há uma espécie de jogo entre tais momentos, em que a pretensão de permanência se choca com sua própria efemeridade. Nesse contexto, o momento da aparição da obra realiza a mediação entre seu caráter particular e o universal que por meio dela fala; é por isso que ela será concebida como o momento pelo qual o espírito da obra emerge e se expressa. Como afirma Zuidervaart, “o instante da aparição é o momento da transcendência mediada em que a mimesis objetivada começa a falar como espírito” (ZUIDERVAART, 1993, p. 185).

Adorno se refere de diferentes formas ao espírito da obra de arte: “é aquilo mediante o qual as obras de arte, ao tornarem-se aparição, são mais do que são. (...) O que aparece nas obras artísticas, inseparável da aparição, mas também a ela não idêntico, isto é, o não-fático na sua facticidade, é o seu espírito” (TE, p. 137).<sup>215</sup> O espírito também pode ser compreendido como a força ou o interior da obra, a força da sua objetivação (Cf. TE, p. 138; AT, p. 135), é a mediação imanente das obras de arte “que sobrevém aos seus instantes sensíveis e à sua configuração objectiva” (TE, p. 138);<sup>216</sup> é o éter das obras, o que faz delas uma escrita (Cf. TE, p. 138; AT, p. 135), é objetivo, conteúdo [*Gehalt*] das obras que emerge na aparição e dá forma a ela, embora a ela não seja idêntico (Cf. TE, p. 139; AT, p. 135). As definições oferecidas por Adorno apontam para a idéia de que o espírito da obra de arte é aquilo que por meio delas se expressa, que as torna mais do que simplesmente coisas. Por meio dele, as obras de arte ultrapassam seu momento sensível e são animadas espiritualmente. Ele faz irromper na aparição a estrutura histórica que o constitui e que se revela, então, como forma da obra de arte. O espírito, por isso, se relaciona com o teor de verdade da obra de arte, embora não possa ser identificado com ele, pois pode, também, emergir como inverdade (Cf. TE, p. 140; AT, p. 136). Além disso, o espírito não está relacionado ao conceito, embora seja em função dele que as obras podem ser decifradas pela crítica. Como afirma Adorno,

o espírito das obras artísticas não é conceito, mas é por seu intermédio que se tornam comensuráveis ao conceito. A crítica, ao isolar o espírito a partir das configurações das obras, ao

<sup>215</sup> “Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist. (...) Was in den Kunstwerken erscheint, nicht abzuheben von der Erscheinung, aber auch nicht mit ihr identisch, das Nichtfaktische an ihrer Faktizität, ist ihr Geist” (AT, p. 134).

<sup>216</sup> “Der Geist der Kunstwerke ist ihre immanente Vermittlung. Sie widerfährt ihren sinnlichen Augenblicken und ihrer objektiven Gestaltung” (AT, p. 134).

confrontar entre si os momentos e com o espírito que nelas aparece, transforma-se em sua verdade para além da configuração estética. Eis porque a crítica é necessária às obras. No espírito das obras, ela reconhece o seu conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] ou dele o distingue. Só neste acto, e não através de uma filosofia da arte que a esta ditaria o que o seu espírito devia ser, é que a arte e a filosofia convergem (*TE*, p. 140).<sup>217</sup>

Assim, à crítica cabe compreender o espírito que se manifesta na aparição das obras de arte. Nesse sentido, ela é, sobretudo, crítica histórica, que reconhece nas tensões dialéticas da forma da obra de arte os processos históricos que a constituem e que podem ser entendidos como a imagem coletiva da realidade iluminada na obra. Entretanto, a fim de capturar os processos históricos que se movimentam na obra de arte, ao mesmo tempo em que nela se fixam, a crítica necessita ser imanente. Isso não significa a primazia da análise da forma ou do conteúdo, pois ambos são indissociáveis. Antes, a atenção é dirigida para a obra em seus diferentes momentos. Como bem coloca Almeida (2007, p. 16), “a possibilidade da crítica imanente depende, portanto, da capacidade de decifrar as marcas da história presentes na obra, não apenas em seus resultados e sucessos, mas também em suas fissuras, contradições e lacunas”. O espírito que aparece nas obras de arte é o seu outro, tanto porque se contrapõe à objetividade dela enquanto coisa, enquanto manifestação sensível, como também por constituí-la negativamente, necessitando da aparição para ele próprio ser traduzido em imagem. Novamente, a comparação com os fogos de artifício exemplifica a idéia defendida por Adorno, pois tal artefato, a fim de aparecer, necessita consumir o material que o constitui. Da mesma forma, o espírito, que emerge na aparição da obra de arte, nega, ao mesmo tempo, o fenômeno do qual, contudo, é dependente. De acordo com a interpretação de Zuidervaart,

para Adorno, o espírito é imanente à obra de arte, ainda que ele somente possa ser verdadeiramente

---

<sup>217</sup> “Der Geist der Kunstwerke ist nicht Begriff, aber durch ihn werden sie dem Begriff kommensurabel. Indem Kritik aus Konfigurationen in den Kunstwerken deren Geist herausliest und die Momente miteinander und dem in ihnen erscheinenden Geist konfrontiert, geht sie über zu seiner Wahrheit jenseits der ästhetischen Konfiguration. Darum ist Kritik den Werken notwendig. Sie erkennt am Geist der Werke ihren Wahrheitsgehalt oder scheidet ihn davon. In diesem Akt allein, durch keine Philosophie der Kunst, welche dieser diktiert, was ihr Geist zu sein habe, konvergieren Kunst und Philosophie” (*AT*, p. 137).

espírito se, em contradição, transcende a obra de arte. Embora inerente à configuração da obra e constituindo-se por meio dessa configuração, o espírito é espírito apenas na medida em que sua imanência é contrariada pela tendência a interromper sua própria configuração. O espírito artístico não pode alcançar a pura identidade com a configuração artística. O que se opõe ao espírito permanece em constante oposição, precisamente porque ele é um processo de oposição que se opõe até a si mesmo. Assim, o espírito artístico transcende a obra de arte da qual é espírito. O espírito de uma obra de arte pode ser simultaneamente ilusão e mais do que ilusão (ZUIDERVAART, 1993, p. 191).

O tema da ilusão da obra de arte é central nas discussões sobre a *Teoria estética*. Como se refere Zuidervaart na passagem acima citada, o espírito pode ser ao mesmo tempo ilusão e mais do que ilusão. Cabe compreender, porém, o que significa esse caráter ilusório e aparente conferido à arte. Viu-se, até o momento, que a aparição se configura como momento da obra de arte pela qual o espírito emerge e em que ela se torna uma imagem. A aparição, contudo, é diferente da qualidade de aparência (*Schein*) da obra de arte, que se contrapõe, à primeira vista, à sua pretensão de verdade.

Adorno qualifica a obra de arte como aparência em dois sentidos diferentes. O primeiro diz respeito à aparência como antítese à existência. Assim, a obra de arte é aparência por negar sua qualidade material e se recusar a ser apenas uma coisa (*Ding*). É devido a esse seu caráter que ela se apresenta como algo que ultrapassa sua simples existência e pertencimento à realidade empírica. Torna-se, portanto, mais do que um objeto, ainda que seja um produto da criação humana, pois sendo ela uma determinação objetiva, carrega em si um conteúdo histórico que vai além de sua materialidade, ainda que seja dela dependente. Adorno fala do “mais” que é produzido pelas obras de arte como sendo sua aparência e sua transcendência. Segundo ele, “tornam-se obras de arte na elaboração do “Mais”; produzem a sua própria transcendência, sem serem o seu teatro, e, por isso, são novamente separadas da transcendência. O lugar da transcendência nas obras de arte é a coerência de seus momentos” (*TE*, p. 125).<sup>218</sup> E isso elas alcançam

<sup>218</sup> “Kunstwerke werden sie in der Herstellung des Mehr; sie produzieren ihre eigene Transzendenz, sind nicht deren Schauplatz, und dadurch wieder sind sie von Transzendenz

na medida em que são capazes de trazer à expressão o espírito da própria obra, o qual se manifesta por meio da aparição. É na coerência entre forma e conteúdo, na unidade construída a partir desses dois elementos, que os conteúdos históricos emergem como o caráter espiritual da obra de arte que a retira do mundo das coisas, mesmo sendo ela parte da realidade empírica. Para Adorno,

a sua transcendência é o seu discurso ou a sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exactamente, com uma significação truncada ou velada. Subjectivamente mediatizada, ela manifesta-se objectivamente, mas de um modo ainda mais descontínuo. A arte degrada-se mais que o seu conceito e, quando não atinge essa transcendência, perde o seu carácter de arte (*TE*, p. 125).<sup>219</sup>

A obra de arte, portanto, pode ser compreendida como transcendência da sua existência na medida em que possui uma linguagem expressiva capaz de realizar a mediação entre sua organização material e os conteúdos históricos que se tornam formais em sua aparição. Desse modo, elas fazem de sua linguagem o veículo para a expressão de seu teor de verdade, o qual emerge nelas através de seu caráter espiritual e, somente nesse caso, tornam-se obras de arte. Entretanto, Adorno ressalta que o “mais” que se encontra na obra de arte não é apenas coerência, mas também um outro que nela se apresenta mediatizado, porém dela distinto (Cf. *TE*, p. 126; *AT*, p. 123). E aqui se coloca o segundo sentido da aparência da obra de arte que é contraposto ao objetivo de coerência de seus momentos: a incoerência que nela está presente como tentativa de ser algo que ela não é. Assim, por um lado, a obra de arte sustenta a pretensão de ser mais do que sua existência empírica sugere, o que a torna algo espiritual para além de sua materialidade. Por outro lado, essa pretensão se revela antinômica, pois a obra de arte está condenada a se deparar com seus próprios limites constitutivos. Enquanto imagem de um outro, ela expressa um sentido que é, ao mesmo tempo, negação de si mesmo como algo que não está

---

geschieden. Deren Ort in den Kunstwerken ist der Zusammenhang ihrer Momente” (*AT*, p. 122).

<sup>219</sup> “Ihre Transzendenz ist ihr Sprechendes oder ihre Schrift, aber eine ohne Bedeutung oder, genauer, eine mit gekappter oder zugehängter Bedeutung. Subjektiv vermittelt, manifestiert sie sich objektiv, aber desto desultorischer. Kunst sinkt unter ihren Begriff herab, wo sie jene Transzendenz nicht erlangt, wird entkunstet” (*AT*, p. 122).



presente, que inexistente na realidade. Assim é que Adorno dirá que há nas obras de arte uma espécie de tristeza, pois na aparência do sentido se vislumbra, simultaneamente, a impossibilidade daquilo que se apresenta como possibilidade. A obra de arte é, dessa maneira,

sombra do heterogêneo a toda a forma, que se esforça por banir, sombra do simples existente. (...) Das obras de arte ressalta implicitamente que ela existe antes da loucura e que, sujeito gramaticalmente inconvertível, ela não existe; não pode ser referida de modo demonstrativo a nada de existente no mundo. Na utopia da sua forma, a arte sujeita-se ao peso oprimente da empiria, da qual se desvia enquanto arte (*TE*, p. 165).<sup>220</sup>

É desse modo que a arte pretende ser o que não é, pretende atingir uma unidade a que a sua própria organização se opõe. Como diz Adorno, “qualquer artefacto se opõe a si. As obras são planeadas como *tour de force*, como acto equilibrista, revelam algo de superior a toda a arte: a realização do impossível” (*TE*, p. 165).<sup>221</sup> É nesse sentido, então, que a arte é aparência, porque está enredada em seu carácter antinômico que, contudo, não a impede de pretender alcançar o que lhe é impossível. Adorno a caracteriza como um *tour de force*, pois ela é, em si mesma, de forma mediatizada e dialética, algo que vai além daquilo que lhe é permitido e do que poderia ser. Porém, é justamente essa sua qualidade que a torna aparência, ilusão, pois, de fato, ela não realiza o impossível, apenas o projeta na imagem por ela iluminada. Como afirma Adorno, “as obras concebidas como *tour de force* são aparência, porque se devem passar essencialmente por aquilo que essencialmente não podem ser; corrigem-se, ao realçarem a sua impossibilidade (...)” (*TE*, p. 166).<sup>222</sup>

<sup>220</sup> “Sie ist der Schatten des aller Form Heterogenen, das jene zu bannen trachtet, des bloßen Daseins. (...) Aus den Kunstwerken wortlos leuchtet heraus, daß es sei, vor der Folie, daß es, uneinlösbares grammatisches Subjekt, nicht ist; auf nichts in der Welt Vorhandenes läßt es demonstrativ sich beziehen. In der Utopie ihrer Form beugt Kunst sich der lastenden Schwere der Empirie, von der sie als Kunst wetritt” (*AT*, p. 161).

<sup>221</sup> “Jegliches Artefakt arbeitet sich entgegen. Werke, die als *tour de force*, äquilibristischer Akt angelegt sind, bringen etwas über alle Kunst an den Tag: die Verwirklichung des Unmöglichen” (*AT*, p. 162).

<sup>222</sup> “Als *tour de force* konzipierte Werke sind Schein, weil sie wesentlich als das sich geben müssen, was sie wesentlich nicht sein können; sie korrigieren sich, indem sie die eigene Unmöglichkeit hervorheben (...)” (*AT*, p. 163).

Coloca-se, assim, um problema em relação ao modo como a arte irá se relacionar com a verdade: se por um lado elas anunciam algo objetivamente que, contudo, não existe, é precisamente por serem capazes de tal façanha que se tornam imagens de utopia, daquilo que poderia ser caso a realidade fosse diferente. Sua aparência se torna, portanto, imagem de um estado de coisas possível, ainda que no momento em que ele é anunciado, tal estado não exista. Para Adorno, “não cabe à arte decidir mediante sua existência se o não-ente que aparece existe ainda como aparecendo ou perseverando na aparência” (*TE*, p. 132),<sup>223</sup> pois elas se referem ao momento em que o não-ente se torna possível como imagem. Nesse sentido, Adorno mostra que a arte tem um aspecto de mentira na medida em que apresenta algo que não existe e afirma, simultaneamente, que esse não-existente é possível, sem, contudo, garantir que ele possa vir a se realizar. De acordo com Adorno:

(...) nada garante que ela mantenha a sua promessa objectiva. Eis por que toda a teoria da arte deve ser ao mesmo tempo ser crítica da arte. Há mesmo na arte radical tanta mentira que ela omite produzir o possível, ao qual realiza como aparência. As obras de arte dão crédito a uma práxis que ainda não começou e da qual ninguém saberia dizer se ela avaliza seus pagamentos (*TE*, p. 133).<sup>224</sup>

Esta passagem da *Teoria estética* expõe a idéia de que a arte promete uma realidade nunca experienciada pelos homens. Ela realizaria a mimesis do que não existe, pois traz à expressão algo que não faz parte da realidade empírica enquanto objeto, embora adquira na obra de arte, como objetividade mediada, uma existência, integrando-se, paradoxalmente, à realidade empírica. Assim, a forma com que os conteúdos [*Gehalt*] subsistem na obra de arte é a da aparência, mas que nem por isso os torna falsos. Adorno afirma que “o caráter de aparência

<sup>223</sup> “Nicht ist es an der Kunst, durch ihre Existenz darüber zu entscheiden, ob jenes erscheinende Nichtseiende als Erscheinendes doch existiert oder im Schein verhart” (*AT*, p. 129).

<sup>224</sup> “Trotz all dem freilich ist der Fleck der Lüge von Kunst nicht wegzureiben; nichts bürgt dafür, daß sie ihr objektives Versprechen halte. Darum muß jegliche Theorie der Kunst zugleich Kritik an ihr sein. Selbst an radikaler Kunst ist soviel Lüge, wie sie das Mögliche, das sie als Schein herstellt, dadurch herzustellen versäumt. Kunstwerke ziehen Kredit auf eine Praxis, die noch nicht begonnen hat und von der keiner zu sagen wüßte, ob sie ihren Wechsel honoriert” (*AT*, p. 129).

imane das obras não pode ser liberto de um aspecto de imitação do real, por latente que seja, e, portanto, da ilusão” (*TE*, p. 162),<sup>225</sup> já que em relação ao existente, aquilo que apresentam não é simplesmente um dado da realidade, ainda que esta esteja presente na obra de arte de forma mediatizada. Haveria aqui uma idéia de “cópia”, mas não como reflexo da realidade, antes, diz Adorno, “tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e de material, de espírito e de assunto, emigrou da realidade (*Realität*) para as obras de arte e nelas se despoja da sua realidade: assim se torna sempre sua cópia” (*TE*, p. 162).<sup>226</sup> Nesta passagem do texto, o termo “cópia” foi traduzido do alemão *Nachbild* que traz o sentido da imitação presente na obra de arte, na medida em que seu conteúdo provém da realidade. A realidade aparece na obra de arte na sua própria organização, portanto, de forma mediada e não como simples imitação. Isso pode ser sustentado por uma passagem do texto, já citada anteriormente, em que Adorno diz serem as obras imagens na condição de aparição e não de cópias (Cf. *TE*, p. 133; *AT*, p. 129), e aqui o termo “cópia” provém do alemão *Abbild*, o que sugere uma representação fiel e exata do objeto. Desse modo, Adorno nega que as obras de arte sejam cópias no sentido de uma reprodução ou reflexo da empiria, somente como algo análogo à realidade e sujeito à mediação. Isso está de acordo com uma passagem do texto, na qual Adorno afirma que

as obras de arte são aparência por se esforçarem por fazer obter uma espécie de existência segunda, modificada, ao que elas não podem ser em si mesmas; são aparição, porque o não-ente nelas, em virtude do qual existem, chega a uma existência, por quebrada que seja, graças à realização estética. Contudo, a identidade de essência e aparição é tão pouco acessível à arte como o conhecimento do real. O ser que imerge na aparição e lhe põe o seu selo, também sempre a faz explodir; o que aparece é também cobertura, graças à sua definição como algo que aparece perante o aparente (*TE*, p. 170).<sup>227</sup>

<sup>225</sup> “Offenbar ist der immanente Scheincharakter der Werke von einem Stück wie immer auch latenter Nachahmung des Wirklichen, und darum von Illusion, nicht zu befreien” (*AT*, p. 158).

<sup>226</sup> “Denn alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert und in ihnen seiner Realität entäußert: so wird es immer auch zu deren *Nachbild*” (*AT*, p. 158).

<sup>227</sup> “Schein sind die Kunstwerke dadurch, daß sie dem, was sie selbst nicht sein können, zu einer Art von zweitem, modifiziertem Dasein verhelfen; Erscheinung, weil jenes Nichtseiende

Nessa passagem, Adorno se refere a uma “existência segunda”, a qual é precisamente o caráter de aparência que configura o heterogêneo ou o não-ente na obra de arte. A aparência se mostra como uma condição dialética da obra de arte que permite, contrariamente ao seu conceito, ou seja, de ilusão, a sua participação na expressão de um teor de verdade. Este tem sua realidade na medida em que se revela como espírito na aparição, na tentativa de promover um sentido, ainda que de modo negativo, algo que irá se constituir na forma da obra de arte, a qual abriga sua própria origem, ao mesmo tempo em que a nega. Para Adorno, “a especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo [*Inhalt*] sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem. O êxito estético depende essencialmente se o formado é capaz de despertar o conteúdo [*Inhalt*] depositado na forma” (*TE*, p. 214).<sup>228</sup> A forma pode ser entendida, portanto, como um reflexo mimético do seu conteúdo, que nela não aparece imediatamente, somente como imagem. De acordo com a *Teoria estética*,

(...) a forma estética é a organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade (*TE*, p. 220).<sup>229</sup>

Na forma está presente um equilíbrio que, mesmo se mostrando como absurdo, possui um objetivo de unidade e harmonia, momentos que a constituem e que se dão a partir da oposição que ela apresenta diante da realidade. A unidade da obras de arte, segundo Adorno, “constitui a sua cesura relativamente ao mito. (...) emerge dos seus próprios elementos; elas não extirpam o mito, mas atenuam-no” (*TE*, p.

an ihnen, um dessentwillen sie existieren, vermöge der ästhetischen Realisierung zu einem wie immer auch gebrochenen Dasein gelangt” (*AT*, p. 167).

<sup>228</sup> “Das den Kunstwerken Spezifische, ihre Form, kann als sedimentierter und modifizierter Inhalt nie ganz verleugnen, woher sie kam. Ästhetisches Gelingen richtet sich wesentlich danach, ob das Geformte den in der Form niedergeschlagenen Inhalt zu erwecken vermag” (*AT*, p. 210).

<sup>229</sup> “Alldem gegenüber ist ästhetische Form die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten. Sie ist die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen, und darum tatsächlich eine Entfaltung der Wahrheit” (*AT*, p. 215).

282).<sup>230</sup> Tal unidade se refere também a uma síntese realizada pela obra de arte em relação ao múltiplo. Ela é capaz de expressar o não-idêntico sem usar da violência própria do pensamento. Dirige-se, portanto, contra a formalização característica da racionalidade, a qual tem na identidade seu princípio fundante. Ainda que a obra de arte conserve a racionalidade no modo como se apropria da técnica, no uso de seus materiais, ela preserva o momento mimético e nessa conjunção se aproxima da expressão da verdade. Esta é alcançada por meio da síntese que realiza em sua configuração, sendo esta uma combinação de elementos miméticos e racionais, os quais se relacionam aos momentos de expressão e construção das obras de arte. Na próxima seção, tais noções serão discutidas a fim de se mostrar como elas sustentam o teor de verdade das obras.

## 2.4 Os elementos miméticos e racionais da obra de arte

Na seção anterior procurou-se explicitar os conceitos de aparição e aparência, constitutivos da organização da obra de arte. A eles se relacionam outros, os quais não devem ser considerados secundários no interior da teoria estética elaborada por Adorno. Os conceitos de mimesis e racionalidade se revelam imprescindíveis para os problemas enfrentados por Adorno. A ruptura ocorrida objetivamente e expressa pelas dicotomias esclarecimento e mito, sujeito e objeto ou entre mimesis e racionalidade sinalizam a separação de elementos complementares, mas que, segundo o modelo de uma racionalidade instrumental, são entendidos como antíteses e, portanto, expulsos do pensamento não-dialético pela aparência de contradição. Na *Teoria estética*, fica evidente a proposta de uma reunificação dos conceitos na medida em que eles constituem a obra de arte em suas características definidoras, assim como em sua finalidade<sup>231</sup> de poder

<sup>230</sup> “Die Einheit der Kunstwerke ist deren Zäsur zum Mythos. (...) Einheit steigt aus ihren eigenen Elementen, dem Vielen auf, sie extirpieren nicht den Mythos sondern besänftigen ihn” (AT, p. 277).

<sup>231</sup> Embora haja uma espécie de “finalidade” na obra de arte, ela não deve ser interpretada literalmente como um objetivo a que visa a obra de arte. Se no início elas possuíam um caráter mágico voltado para a interação com a natureza, essa finalidade externa acabou por lhes ser constituinte. Torna-se, assim como Kant se referiu em sua *Crítica da faculdade do juízo*, uma finalidade sem fim, pois ainda que mantenham uma relação com algo externo, isso ocorre somente como aparência. Como diz Adorno, “a finalidade das obras de arte, através da qual se afirmam, é apenas a sombra da finalidade externa. Apenas se assemelham segundo a forma e só assim – pelo menos tal é a ilusão das obras de arte – se preservam da decomposição” (TE, p. 213).

expressar um teor de verdade. É por isso que se torna necessário compreender mais detalhadamente quais são os elementos miméticos presentes na obra de arte em contraposição aos racionais, ainda que não se pretenda insistir na separação entre eles, pois, no que diz respeito à estética, não deve haver predomínio de um em detrimento de outro, sendo a obra, nesse sentido, um equilíbrio entre seus diversos momentos. Basta lembrar a idéia *de tour de force* que Adorno atribui a ela, uma vez que ela tenta superar a si mesma e ir além da aparência que lhe é intrínseca. De acordo com Adorno, “a arte é infinitamente difícil porque deve, sem dúvida, transcender o seu conceito a fim de o realizar, porque ao assemelhar-se às coisas reais, se adapta no entanto à reificação, contra a qual protesta (...)” (TE, p. 162).<sup>232</sup> A obra de arte, portanto, nega sua própria existência para poder se afirmar, tornando seu movimento dialético no sentido de que cada momento aparentemente contraditório que a compõe alcança sua própria determinação a partir de seu oposto. Dessa maneira, tanto a mimesis só se realizará pelos momentos racionais da obra como também a sua racionalidade só é possível por se relacionar com os elementos miméticos, como se verá a seguir.

#### 2.4.1 O momento da expressão na obra de arte

Os conceitos de expressão e construção não devem ser considerados opostos. Embora fundados em princípios divergentes, eles se integram na existência da obra de arte e se relacionam de modo dialético. Como afirma Adorno, “a dialéctica desses momentos assemelha-se à dialéctica lógica, em que é apenas num que o outro se realiza, não no meio” (TE, p. 75).<sup>233</sup> Assim, ambos os conceitos estão vinculados internamente e é somente na relação recíproca que podem se realizar.

Na *Teoria estética*, a expressão é uma característica fundamental da arte, pois é através dela que algo é trazido à linguagem e à percepção. É a qualidade expressiva que permite ao espírito das obras de arte se manifestar e provocar a emergência da imagem dos conteúdos históricos latentes na própria constituição artística. Assim, o conceito de expressão

---

<sup>232</sup> “Kunst ist unendlich diffizil auch darin, daß sie zwar ihren Begriff transzendieren muß, um ihn zu erfüllen, daß sie jedoch dort, wo sie dabei Realien ähnlich wird, der Verdinglichung sich anpaßt, gegen die sie protestiert (...)” (AT, p. 159).

<sup>233</sup> “Die Dialektik jener Momente gleicht darin der logischen, daß nur im Einen das Andere sich realisiert, nicht dazwischen” (AT, p. 72).

se relaciona diretamente ao caráter lingüístico da arte, o qual não é discursivo, mas mimético. Além de ser uma qualidade estética, a expressão também se constitui como momento que compõe a obra de arte e é inseparável de um outro, a construção. Como integrante do aspecto lingüístico da obra de arte, a expressão tem sua importância por consistir não apenas em uma forma de linguagem, mas, sobretudo, de conhecimento, pois, como afirma Adorno,

a expressão da arte deve interpretar-se filosófico-historicamente como compromisso. Abre para o transsubjectivo e é a forma de conhecimento que, da mesma maneira que outrora precedia a polaridade de sujeito e objecto, não reconhece esta como *definitivum*. É, no entanto, secular ao procurar realizar este conhecimento ao nível da polaridade como acto do espírito ente para-si. A expressão estética é objectivação do inobjectivo de tal sorte que, pela sua objectivação, se torna num segundo inobjectivo, no que se exprime a partir de artefacto e não como imitação do sujeito. Por outro lado, a objectivação 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 plenamente expressiva quando, através dela, é subjectivamente mediatizado algo de objectivo: tristeza, energia, nostalgia. A expressão é o rosto plangente das obras (*TE*, p. 173).<sup>234</sup>

De acordo com a passagem acima citada, a expressão constitui-se em um modo de conhecimento alternativo àquele centrado na relação entre sujeito e objeto nos moldes tradicionais. A crítica à racionalidade instrumental feita por Adorno e Horkheimer pode ser retomada aqui

---

<sup>234</sup> “Man wird den Ausdruck von Kunst geschichtsphilosophisch als Kompromiß interpretieren müssen. Er geht auf das Transsubjective, ist die Gestalt der Erkenntnis, welche, wie sie einst der Polarität von Subjekt und Objekt vorherging, so jene als Definitivum nicht anerkennt. Säkular jedoch ist sie darin, daß sie solche Erkenntnis im Stand der Polarität als Akt des fürsichseienden Geistes zu vollziehen sucht. Ästhetischer Ausdruck ist Vergegenständlichung des Ungegenständlichen, und zwar derart, daß es durch seine Vergegenständlichung zum zweiten Ungegenständlichen wird, zu dem, was aus dem Artefakt spricht, nicht als Imitation des Subjekts. Andererseits bedarf gerade die Objektivierung des Ausdrucks, die mit Kunst koinzidiert, des Subjekts, das sie herstellt und seine eigenen mimetischen Regungen, bürgerlich gesprochen, verwertet. Ausdrucksvoll ist Kunst, wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht: Trauer, Energie, Sehnsucht. Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke” (*AT*, p. 170).

como contraponto à defesa do caráter expressivo da arte, pois, desse modo, se dissolve a polarização que ao longo da história caracterizou o predomínio do sujeito em relação ao objeto. Na arte, o elemento mimético é dotado de uma dimensão cognitiva capaz exprimir aquilo que, do lado da razão, é considerado irracional, mas que se objetiva no sujeito como sofrimento humano, aparecendo na obra como um teor de verdade. Nesse sentido, a expressão consiste em um momento da obra de arte em que o sujeito faz uma cópia daquilo que sente e que não é, contudo, meramente subjetivo, pois o próprio indivíduo é mediação entre seu eu e as tendências objetivas da sociedade. Assim, a expressão resgata aquilo que no indivíduo esteve reprimido e que não é passível de ser elaborado discursivamente, pois é natureza, é algo que deve se mostrar sem dominação, portanto, sem ser submetido ao modo identificador com o qual a linguagem comunicativa opera. Como afirma Rochlitz, em face da crítica à razão dominadora, surge, por outro lado, uma razão mimética na arte, assim como no pensamento dialético e, por isso, a arte será compreendida por Adorno como “mímesis racionalizada, uma aparência consciente da sua irrealidade” (ROCHLITZ, 1989, p. 21). É desse modo que ela procurará apresentar uma imagem de reconciliação que evoca um estado de coisas ainda não concretizado, mas possível.

Pela aparência de reconciliação, a obra de arte sugere o que não é, algo ainda inexistente e, ao mesmo tempo, impossível no presente, embora possível no plano estético. De acordo com Rochlitz, “as obras modernas – aquelas de Schönberg, de Kafka ou de Beckett – reclamam uma reconciliação e ao mesmo tempo a negam pelo seu uso da dissonância; apresentar a dissonância como resolvida na criação de uma obra de arte harmoniosa privaria a obra de sua força crítica” (ROCHLITZ, 1989, p. 22). A dissonância, segundo Adorno, é expressão que a harmonia procura eliminar, mas sendo aquela um momento de não-identidade, deve ser concebida como a própria verdade da harmonia, cuja idéia deve ser dissolvida, ou, como afirma Adorno, “a emancipação a seu respeito constitui um desabrochamento do conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] da arte” (TE, p. 172).<sup>235</sup>

Assim, a expressão se torna o modo pelo qual o heterogêneo pode se manifestar sem ser reprimido pela racionalidade instrumental, o que ocorre por ela ser um momento mimético em que aquilo que não é subjetivo e, no entanto, parte do sujeito, aparece na obra. A expressão,

---

<sup>235</sup> “Die Emanzipation von ihm ist eine Entfaltung des Wahrheitsgehalts der Kunst” (AT, p. 168).



ao operar mimeticamente, não se volta para a duplicação dos sentimentos, nem para a cópia das emoções do artista, portanto, não se realiza como imitação de alguma coisa. Para Adorno, “a arte é imitação unicamente enquanto imitação de uma expressão objectiva subtraída a toda a psicologia, expressão que talvez outrora o sensorio percebia no mundo e que em nenhum lado subsiste senão nas obras” (*TE*, p. 174).<sup>236</sup> O comportamento mimético define-se, antes, por se fazer semelhante a si mesmo, buscando expressar a coisa (*Sache*), aquilo que por meio do sujeito emerge como momento da história da própria subjetividade, da repressão e dominação que constituem o indivíduo. A expressão revela, por meio do produto artístico do sujeito o que é extra-artístico. Desse modo, o sujeito surge como seu elemento fundamental, embora o objeto não seja por ele apropriado ou dominado. Na obra de arte, o sujeito, enquanto instância já mediatizada, será o instrumento da mimesis como expressão (Cf. *TE*, p. 175; *AT*, p. 172).

A partir dessas considerações, surge a questão do que exatamente se resgata por meio da linguagem mimética da obra de arte. Em uma passagem da *Teoria estética*, Adorno afirma que “a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural” (*TE*, p. 114).<sup>237</sup> Este representa o não-dominado historicamente, aquilo que não se deixou objetivar pela racionalidade instrumental. Fazer a experiência estética da natureza representa percebê-la simplesmente como imagem e não como objeto de manipulação. Diferentemente da ciência, a relação que se coloca na arte possibilita resgatar o momento fenomenal da natureza. O belo natural, por isso, se mostra aquém de uma forma de dominação. A teoria estética adorniana, nesse sentido, procura resgatar a experiência do belo natural em relação ao belo artístico, tornando possível, através da obra de arte, conceber um modo não-violento de se relacionar com os objetos. A arte procurará imitar o belo natural como exemplo daquilo que não fora corrompido pela racionalidade instrumental. Além disso, a retomada de tal conceito no interior da teoria de Adorno consiste em uma crítica à estética idealista de Hegel, procurando mostrar que diferentemente do que este sustentara, a saber, que o belo natural era menos espiritualizado do que o belo artístico, a natureza pode, em uma relação dialética com a história, se revelar como expressão das obras de arte autênticas, as quais procuram, como se verá

---

<sup>236</sup> “Nachahmung ist Kunst einzig als die eines objektiven, aller Psychologie entrückten Ausdrucks, dessen vielleicht einmal das Sensorium an der Welt inward und der nirgendwo anders überdauert als in Gebilden” (*AT*, p. 171).

<sup>237</sup> “Unter seinem Aspekt ist Kunst, anstatt Nachahmung der Natur, Nachahmung des Naturschönen” (*AT*, p. 111).

adiante, promover a imagem de uma reconciliação entre a natureza e a cultura. Contudo, ao se dizer que a arte imita o belo natural ainda não se resolve o problema de saber no que tal noção, de fato, consiste. A passagem é objeto de discussão entre os comentadores da obra de Adorno. Para alguns, a mimesis presente na obra de arte se refere a algo que não existe na forma de uma utopia. Um exemplo desse argumento é defendido por Jarvis ao afirmar que

Adorno, com efeito, está reescrevendo de forma especulativa a mais antiga máxima da estética. A arte imita natureza: mas nada como “natureza” existe como tal: a arte imita o que não existe. Para Adorno, pode-se dizer que toda arte autêntica é mimesis da utopia – ainda que essa mimesis possa ser realizada apenas negativamente. A arte não pode oferecer uma imagem explícita da utopia. A possível “natureza” que ainda não existe só pode ser imitada pela negação determinada da cultura naturalizada falsamente que não existe (JARVIS, 1998, p. 100).

Assim, ao tentar imitar o belo natural, a arte estaria imitando algo que não existe e que, talvez, tampouco se conheça, pois não há nada que pode ser dito “natural”, destacado de seu caráter histórico. Adorno chega a afirmar que “qualquer experiência da natureza está envolvida com toda a sociedade. Não só ela desenvolve os esquemas da percepção, mas estabelece de antemão, por contraste e semelhança, o que se chamará respectivamente a natureza” (*TE*, p. 110).<sup>238</sup> Dessa forma, o que na verdade a arte imita seria, então, a imagem de uma utopia que ainda aguarda a possibilidade de sua realização, portanto, uma utopia negativa, que se mostra como negação da sociedade reificada na medida em que as obras de arte, devido à sua configuração, podem apresentar como imagem aquilo que não pode existir socialmente. Como consequência, elas conseguiriam realizar uma espécie de reconciliação entre natureza e cultura no plano estético, ainda que socialmente isso não ocorra.<sup>239</sup>

<sup>238</sup> “Denn in einer jeglichen von der Natur steckt eigentlich die gesamte Gesellschaft. Nicht nur stellt sie die Schemata der Perzeption bei, sondern stiftet vorweg durch Kontrast und Ähnlichkeit, was jeweils Natur heißt” (*AT*, p. 107).

<sup>239</sup> Outra interpretação interessante da passagem comentada acima, como se verá adiante, é oferecida por Richter (2006), que reforça a idéia da mimesis de um estado inexistente relacionando-a ao último aforismo da obra *Minima moralia*. Assim, para o autor, a arte imitaria um estado de reconciliação inexistente no presente, do qual ninguém tem conhecimento, pois nunca fora experienciado. Arte e filosofia, nesse sentido, deveriam se constituir em alegorias

Assim, a afirmação de que a arte imita o belo natural poderia ser entendida em sentidos diferentes: por um lado, que a natureza seria imitada como o outro da racionalidade que não pode ser apreendido conceitualmente e que necessita da linguagem mimética para ser trazido à reflexão. Neste caso, se afirma que a arte é capaz de resgatar a natureza reprimida. Por outro lado, o belo natural poderia ser considerado um exemplo de um estado de reconciliação que nunca existiu. Para resolver essa questão, é necessário buscar as passagens na *Teoria estética* que se referem ao conceito de belo natural. Segundo Adorno,

belo, na natureza, é o que aparece como algo mais do que o que existe literalmente no seu lugar. Sem receptividade, não existiria uma tal expressão objectiva, mas ela não se reduz ao sujeito; o belo natural aponta para o primado do objecto na experiência subjectiva. 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 carácter. Sob este seu aspecto, a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural (*TE*, p. 114).<sup>240</sup>

Na passagem acima citada, Adorno se refere ao belo como o “mais” que é apresentado pela natureza, aquilo que a transcende, que a torna mais do que parte do mundo empírico, pois proporciona ao sujeito uma experiência estética que foge ao modo de pensar comprometido com a dominação. O “mais” se torna, assim, ao mesmo tempo incompreensível ao sujeito, mas dele dependente. Nesse sentido, as considerações de Adorno sobre o carácter de aparência da obra de arte podem ser aqui relembradas na medida em que aquela qualidade procura

---

da possibilidade de um modo diferente de pensar, o qual poderia ser exemplificado pelo trabalho do próprio Adorno.

<sup>240</sup> “Schön ist an der Natur, was als mehr erscheint, denn was es buchstäblich an Ort und Stelle ist. Ohne Rezeptivität wäre kein solcher objektiver Ausdruck, aber er reduziert sich nicht aufs Subjekt; das Naturschöne deutet auf den Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung. Wahrgenommen wird es ebenso als zwingend Verbindliches wie als Unverständliches, das seine Auflösung fragend erwartet. Weniges vom Naturschönen hat auf die Kunstwerke so vollkommen sich übertragen wie dieser Doppelcharakter. Unter seinem Aspekt ist Kunst, anstatt Nachahmung der Natur, Nachahmung des Naturschönen” (*AT*, p. 111).

mostrar exatamente o “mais” que está presente na obra para além de seu pertencimento ao mundo empírico, que a torna transcendente em relação à realidade, ainda que desta dependa em sua própria constituição, na sua existência como objeto que carrega a história em si. Como diz Adorno, “a natureza deve a sua beleza ao facto de parecer dizer mais do que é. A ideia da arte é arrancar este mais à sua contingência, torná-lo senhor da sua aparência, determiná-lo a ele mesmo como aparência, e também negá-lo como irreal (*TE*, p. 125).<sup>241</sup> Por isso, as obras de arte autênticas provocam uma experiência semelhante àquela do belo natural, pois suscitam no sujeito a percepção de que há algo que transcende a própria obra, que é expressão da própria coisa. No caso do belo natural, a expressão da natureza não reprimida pode surgir como aparência e no belo artístico, por sua vez, aparece o espírito da obra, como objetivação de um teor de verdade que necessita ser decifrado. O belo natural, contudo, não é definível, pois se trata de uma experiência. Como afirma Adorno, “o belo natural define-se antes pela sua indeterminação, imprecisão do objecto não menos que do conceito. Enquanto indeterminado, em antítese com as determinações, o belo natural é indefinível (...)” (*TE*, p. 116).<sup>242</sup> A experiência estética por ele provocada diz respeito a uma imagem do não-idêntico na natureza, pois esta, nos moldes da racionalidade instrumental, é sempre percebida como material a ser dominado, como objeto de manipulação. Assim, tanto no belo natural quanto na obra de arte autêntica, o objeto da experiência é retirado do mundo da utilidade. Recusa-se, portanto, a ser significado pela linguagem discursiva, exigindo, antes, o silêncio.

Segundo Adorno

(...) na arte, o incaptável é objectivado e intimado à duração: nesta medida é conceito, só que não à maneira da lógica discursiva. A fraqueza do pensamento perante o belo natural, enquanto fraqueza do sujeito, e a sua força objectiva exigem que o seu carácter enigmático se reflecta na arte e, por conseguinte, se defina pelo conceito,

---

<sup>241</sup> “Natur hat ihre Schönheit daran, daß sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst” (*AT*, p. 121).

<sup>242</sup> “Vielmehr wird es bestimmt von seiner Unbestimmtheit, einer des Objekts nicht weniger als des Begriffs. Als Unbestimmtes, antithetisch zu den Bestimmungen, ist das Naturschöne unbestimmbar (...)” (*AT*, p. 113).

embora não se trate aqui de algo conceptual em si  
(*TE*, p. 117).<sup>243</sup>

A experiência estética da natureza está relacionada com a percepção do caráter enigmático da coisa. Isso porque a natureza, como já se discutiu no primeiro capítulo, não pode ser considerada imediatamente e de forma dissociada de seu caráter histórico. Ambos os conceitos se referem internamente, pois a própria observação da natureza é mediada pela constituição histórica do sujeito, assim como este se forma a partir da sua relação com aquela. Desse modo, também o belo natural será considerado por Adorno como um entrelaçamento entre natureza e história. Segundo ele, “no belo natural, entram em jogo intimamente unidos, ora de modo musical, ora à semelhança de um caleidoscópio, elementos naturais e históricos. Um deles pode assumir o lugar do outro e é nessa flutuação, não na univocidade das relações, que vive o belo natural” (*TE*, p. 114).<sup>244</sup> Este pode ser compreendido, conseqüentemente, como modelo que o belo artístico irá imitar, tentando dar expressão às coisas na medida em que preserva a historicidade que as constitui. Como Adorno afirma, “o belo natural é o vestígio do não-idêntico nas coisas, sob o sortilégio da identidade universal” (*TE*, p. 117)<sup>245</sup> e é exatamente esse aspecto que a obra de arte autêntica é capaz de exibir, pois ela se desvincula da racionalidade instrumental que estrutura a realidade e apresenta uma imagem de reconciliação, a qual não significa uma reconciliação concreta. Como afirma Adorno, “na sua própria verdade, na reconciliação que a realidade empírica recusa, ela [a arte] é cúmplice da ideologia e faz crer que a reconciliação já existe” (*TE*, p. 207)<sup>246</sup> e é nesse sentido que as obras possuem uma espécie de culpa, da qual tentam se livrar buscando uma linguagem muda, expressão do silêncio e protesto da própria natureza. O que a obra de arte projeta é apenas imagem, aparência da possibilidade de que natureza e cultura possam ser redimidas da dominação. Entretanto, é

---

<sup>243</sup> “Denn in Kunst wird das Entgleitende objektiviert und zur Dauer zitiert: insofern ist sie Begriff, nur nicht wie in der diskursiven Logik. Die Schwäche des Gedankens angesichts des Naturschönen, als eine des Subjekts, und dessen objektive Stärke verlangen, daß sein Enigmatisches in der Kunst sich reflektiere und dadurch, wengleich abermals nicht als ein an sich Begriffliches, dem Begriff sich bestimme” (*AT*, p. 114).

<sup>244</sup> “Im Naturschönen spielen, musikähnlich und kaleidoskopisch wechselnd, naturhafte und geschichtliche Elemente ineinander. Eines kann fürs andere eintreten, und in der Fluktuation, nicht in der Eindeutigkeit der Beziehungen lebt das Naturschöne” (*AT*, p. 111).

<sup>245</sup> “Das Naturschöne ist die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität” (*AT*, p. 114).

<sup>246</sup> “In ihrer Wahrheit selbst, der Versöhnung, welche die empirische Realität verweigert, ist sie Komplize der Ideologie, täuscht vor, Versöhnung wäre schon” (*AT*, p. 203).

clara a passagem em que Adorno defende que esse estado ainda não se realizou, pois, diz ele, “se esta alegoria for erradamente considerada como o estado de reconciliação alcançado, degrada-se em meio de emergência para mascarar e justificar o estado irreconciliado em que, no entanto, tal beleza é possível” (*TE*, p. 111).<sup>247</sup> Isso explicaria aquele problema anteriormente colocado de saber em que sentido a arte imita o belo natural. Como se tentou mostrar, Adorno defende que as obras de arte, em si mesmas, se revelam como possibilidade de se retirar do mundo empírico dado o seu caráter de aparência, o qual, por sua vez, possibilita visualizar uma imagem de uma utopia negativa, ou seja, um estado de reconciliação que não se refere diretamente a uma real redenção da natureza pela cultura. Assim, ao imitar o belo natural, não se trata da arte resgatar a natureza reprimida, mas em proporcionar a ela uma expressão que aponte para essa possibilidade e a realize como aparência. Essa tentativa estará relacionada ao teor de verdade por ela apresentado, como se verá adiante. Antes, é necessário mostrar como o belo natural que é mimetizado pela obra de arte ainda se relaciona com aspectos racionais. De acordo com Adorno,

a transição do belo natural para o belo artístico é dialéctica enquanto transição para a dominação. É artisticamente belo o que é objectivamente dominado no quadro, que em virtude da sua objectividade transcende a dominação. As obras de arte libertam-se dela, ao transformarem em trabalho produtivo o comportamento estético sensível ao belo natural, trabalho esse que tem o seu modelo no trabalho material (*TE*, p. 123).<sup>248</sup>

Como se verá a seguir, a expressão, ainda que seja o momento mimético da obra de arte, só o pode ser na medida em que se relaciona com o elemento racional presente na construção da obra. Esta é capaz de expressão também em função da dominação do material que a estrutura. A utilização da técnica na composição, seu entrelaçamento com a história que resulta na produção das formas artísticas, representa a

<sup>247</sup> “Wird aber diese Allegorie als der erreichte Stand von Versöhnung unterschoben, so erniedrigt sie sich zum Behelfsmittel, den unversöhnten zu verschleiern und zu rechtfertigen, in dem doch solche Schönheit möglich sei” (*AT*, p. 108).

<sup>248</sup> “Dialektisch ist der Übergang vom Natur- zum Kunstschönen als einer von Herrschaft. Kunstschön ist das objektiv im Bild Beherrschte, das vermöge seiner Objektivität Herrschaft transzendiert. Ihr entringen sich die Kunstwerke, indem sie das ästhetische Verhalten, dem das Naturschöne zuteil wird, in eine produktive Arbeit verwandeln, die ihr Modell an der materiellen Arbeit hat” (*AT*, p. 120).

presença de uma racionalidade que, por sua vez, só alcança sua finalidade no momento da expressão, portanto, se determina mimeticamente.

### 2.4.2 O momento da construção na obra de arte

Como se discutiu anteriormente, a arte procura imitar o belo natural no sentido de proporcionar, por meio da experiência estética, a percepção de que o ainda não existente é possível. Adorno afirma que “o ser-em-si, a que aspiram as obras de arte, não é imitação de algo real, mas antecipação de um em-si que ainda não existe, de um incógnito e de alguma coisa que se define através do sujeito” (TE, p. 124)<sup>249</sup> e o fazem sem referi-lo diretamente, fazendo emergir tão somente uma imagem desse em-si possível. Por meio da expressão, o não-existente acede à linguagem e se mostra como espírito da obra que mimeticamente sugere uma experiência da natureza não dominada, pois seu conteúdo [*Gehalt*] não é apreendido por uma racionalidade instrumental, mas estética. Nesse sentido, a linguagem da arte aborda a natureza não como objeto a ser subsumido em conceitos, mas exibido por uma forma de expressão que é mimética e, ao mesmo tempo, dependente de uma determinada racionalidade ou, mais especificamente, do momento de construção da obra. Tal elemento é, segundo, Adorno, “tautologicamente inerente à expressão, à qual se opõe polarmente” (TE, p. 158).<sup>250</sup> Dessa forma, expressão e construção são momentos inseparáveis na obra de arte, cuja dialeticidade os faz depender internamente um do outro para sua própria realização. Isso pode ser observado na seguinte passagem da *Teoria estética*:

quanto mais rigidamente as obras de arte se abstêm do natural e da reprodução da natureza, tanto mais as obras bem sucedidas se aproximam da natureza. A objectividade estética, reflexo do ser-em-si da natureza, realiza perfeitamente o momento de unidade subjectivamente teleológico;

<sup>249</sup> “Das Ansichsein, dem die Kunstwerke nachhängen, ist nicht Imitation eines Wirklichen sondern Vorwegnahme eines Ansichseins, das noch gar nicht ist, eines Unbekannten und durchs Subjekt hindurch sich Bestimmenden” (AT, p. 121).

<sup>250</sup> “Konstruktion wohnt der Expression tautologisch inne, der sie polar entgegen ist” (AT, p. 154).

só assim as obras se tornam semelhantes à natureza (*TE*, p. 123).<sup>251</sup>

No texto citado, fica clara a idéia de que a expressão presente na obra de arte está relacionada à sua objetividade estética. Quanto mais a obra for hermética, quanto mais a forma for mediada e, conseqüentemente, houver um maior domínio sobre o material e sobre a técnica, mais expressiva ela será. A expressão, então, não deve ser compreendida como a percepção de intenções subjetivas, mas como um entrelaçamento entre criação subjetiva, mediada objetivamente, e composição técnica por meio do qual emerge o espírito da obra. De acordo com Adorno, “a arte procura imitar uma expressão, que não incluiria intenção humana. Esta é apenas o seu veículo. Quanto mais perfeita uma obra de arte, tanto mais as intenções dela se ausentam” (*TE*, p. 125).<sup>252</sup> É mediante a dinâmica entre o subjetivo e o objetivo que o belo natural pode surgir no belo artístico. A experiência estética da natureza será possível na obra de arte não como simples imitação, mas como mediação entre a criação subjetiva, que é também produto de uma objetividade social, e a técnica presente na composição artística, a qual possibilita um desenvolvimento formal da obra. Para Adorno,

a mediação entre o conteúdo [*Gehalt*] da obras de arte e a sua composição é a mediação subjetiva. Não consiste apenas no trabalho e no esforço de objectivação. Ao que se eleva sobre a intenção subjectiva e não é dado na sua arbitrariedade corresponde, no sujeito, um elemento objectivo análogo: as suas experiências, na medida em que têm o seu lugar para lá da vontade consciente. As obras de arte são sedimentos de imagens sem imagem e essas experiências ridicularizam a reprodução objectivante. Viver e registrar tais experiências é o caminho subjectivo para o

---

<sup>251</sup> “Je strenger die Kunstwerke der Naturwüchsigkeit und der Abbildung von Natur sich enthalten, desto mehr nähern die gelungenen sich der Natur. Ästhetische Objektivität, Widerschein des Ansichseins der Natur, setzt das subjektiv teleologische Einheitsmoment rein durch; dadurch allein werden die Werke der Natur ähnlich” (*AT*, p. 120).

<sup>252</sup> “Kunst versucht, einen Ausdruck nachzuahmen, der nicht eingelegte menschliche Intention wäre. Diese ist lediglich ihr Vehikel. Je vollkommener das Kunstwerk, desto mehr fallen die Intentionen von ihr ab” (*AT*, p. 121).



conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] (*TE*, p. 428).<sup>253</sup>

A construção, segundo Adorno, 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’” (*TE*, p. 93).<sup>254</sup> É por meio dela que a arte se libera de sua heteronomia e busca sua liberdade de crítica e de resistência ao se apresentar como domínio da subjetividade, embora não nos termos da dominação presente na racionalidade instrumental, pois, como mostra Jarvis, ao mesmo tempo em que para Adorno a técnica é um elemento fundamental no desenvolvimento da arte e, com relação a esse aspecto, ela se aproxima do modo como a razão instrumental se apropria de seus objetos, por outro lado, essa dominação tem um caráter diverso ou, como afirma o autor, a arte “se esforça no domínio avançado sobre seu material assim como faz a racionalidade científica. Ao mesmo tempo, Adorno argumenta que a dominação da arte não se limita a reproduzir, mas também oferece uma crítica da dominação (JARVIS, 1998, p. 106). Nesse sentido, a própria noção de técnica deve ser compreendida no contexto da crítica adorniana, pois ela representa uma forma de dominação na arte, mas envolvida com um caráter histórico que a torna mais do que um mero artefato produzido por um determinado sujeito. Como bem explicita Jarvis, a técnica “é dominação do material mediado historicamente, uma dominação que, por sua distância do mundo empírico, faz uma crítica da real dominação da natureza que governa o mundo” (JARVIS, 1998, p. 108). Dessa forma, diferentemente de uma simples composição que resulta da reunião de diferentes elementos, o elemento de construção relaciona-se com a superação do momento subjetivo presente na obra de arte transformado em objetividade estética. Esta se revela na escolha dos materiais e das soluções que melhor respondem aos conflitos com os quais o autor se

---

<sup>253</sup> “Die Vermittlung zwischen dem Gehalt der Kunstwerke und ihrer Zusammensetzung ist die subjektive. Sie besteht nicht nur in der Arbeit und Anstrengung zur Objektivierung. Dem über die subjektive Intention sich Erhebenden, nicht in deren Willkür Gegebenen entspricht ein ähnlich Objektives im Subjekt: dessen Erfahrungen, soweit sie jenseits des bewußten Willens ihren Ort haben. Bilderlose Bilder sind Kunstwerke als deren Niederschlag, und jene Erfahrungen spotten der vergegenständlichenden Abbildung. Sie zu innervieren und zu verzeichnen ist der subjektive Weg in den Wahrheitsgehalt” (*AT*, p. 421).

<sup>254</sup> “Gleichwohl ist Konstruktion die heute einzig mögliche Gestalt des rationalen Moments im Kunstwerk, so wie zu Beginn, in der Renaissance, die Emanzipation der Kunst von der kultischen Heteronomie mit der Entdeckung von Konstruktion - damals 'Komposition' geheißen – zusammenging” (*AT*, p. 91).

depara, os quais são mediados historicamente. A articulação entre o domínio técnico e o conteúdo que se materializa na forma estética torna a obra de arte espiritualizada, ultrapassando seu próprio caráter de coisa e adquirindo expressão. Assim, a construção se mostra como uma capacidade de organizar a obra de um modo que apresente ou responda às tensões de seu próprio conteúdo histórico e social.

Nesse processo de busca de unidade, a obra de arte tem seu elemento racional, pois é acompanhada por uma lógica que a estrutura. Conforme Adorno, “embora as obras de arte não sejam conceituais nem formulem juízos, são lógicas. Nada nelas seria enigmático, se a sua logicidade imanente não confluísse no pensamento discursivo, cujos critérios, no entanto, ela regularmente decepciona” (*TE*, p. 209).<sup>255</sup> A obra de arte possui uma lógica interna que não é discursiva ou tradicional. Aproxima-se mais de uma lógica dialética, pois seus elementos estão em constante afirmação e negação uns em relação aos outros. De outro modo, não seria possível equilibrar aspectos miméticos e racionais, os quais são constituintes necessários da organização da obra. Segundo a lógica discursiva, a arte seria considerada irracional, pois ela não opera diretamente com juízos nem com conceitos. Só o faz de forma mediada em sua estrutura e é nesse sentido, então, que ela possui uma logicidade. A construção, portanto, pelo uso e domínio de categorias que se relacionam à lógica formal, como, por exemplo, as de tempo, espaço e causalidade, permite à obra alcançar algo que, simultaneamente, age no sentido da negação daquela lógica. Como afirma Duarte, “faz parte da essência da arte a possibilidade de comandar tais formas – que na ciência são parâmetros – quase ao seu bel-prazer e ilimitadamente: o tempo na música, que não coincide com o tempo empírico, pode ser repetido, o espaço num quadro pode ser duplicados ou transposto” (1993, p. 135). É por isso que a estrutura antinômica da obra de arte, seu duplo caráter de autonomia, confere-lhe liberdade de crítica à sociedade nas mediações pelas quais se constitui. Sua estrutura interna, o equilíbrio entre seus aspectos miméticos e racionais, capacita a obra de arte a se referir a um teor de verdade que aparece como espírito da obra, ou seja, objetivação histórica e social que surge por meio da dinâmica entre a subjetividade e objetividade. Ao formar uma imagem que pode ser decifrada pelo pensamento, a arte possui uma linguagem mimética amparada por uma racionalidade que lhe é própria, capaz de provocar uma reflexão, ainda que não se refira

<sup>255</sup> “Obwohl die Kunstwerke weder begrifflich sind noch urteilen, sind sie logisch. Nichts wäre rätselhaft an ihnen, käme nicht ihre immanente Logizität dem diskursiven Denken entgegen, dessen Kriterien sie doch regelmäßig enttäuschen” (*AT*, p. 205).

diretamente a conceitos e juízos. Tal reflexão provém de uma experiência estética e não da apreensão abstrata e formal de conceitos. Para Adorno, “a lógica das obras de arte deriva da lógica formal, mas não se identifica com ela: eis o que se revela no facto de as obras – e a arte aproxima-se assim do pensamento dialéctico – suspenderem a sua logicidade e poderem, no fim, fazer desta suspensão a sua ideia (...)” (*TE*, p. 212).<sup>256</sup>

A lógica subjacente à arte se reflete como sua lei formal de autonomia, sendo sua estrutura – racional - a possibilidade de sua linguagem mimética. Como já se discutiu anteriormente, a tentativa de imitar o belo natural enquanto experiência da natureza se revela como um comportamento mimético da obra de arte, no qual se forma a imagem da reconciliação entre a natureza e a cultura. O espírito da obra de arte se mostra nessa dinâmica como uma forma diversa de racionalidade, pois se exprime mimeticamente através do momento expressivo e traz consigo a idéia da não-identidade. Conforme a *Teoria estética*,

nas obras de arte o espírito já não é o velho inimigo da natureza. Suaviza-se até se reconciliar. A natureza não significa reconciliação, segundo a fórmula classicista: esta é o seu próprio comportamento, que percebe o não-idêntico. O espírito não identifica este, identifica-se com ele. Devido a que a arte é acompanhada pela sua própria identidade, torna-se semelhante ao não-idêntico: eis o que constitui o grau actual da sua essência mimética (*TE*, p. 206).<sup>257</sup>

Desse modo, o espírito se torna ele próprio uma forma de racionalidade possível por uma relação não-violenta com a natureza que a obra de arte procura expressar. Mesmo contraposto à natureza, o

<sup>256</sup> “Daß die Logik der Kunstwerke Derivat der Konsequenzlogik, nicht aber mit ihr identisch ist, zeigt sich darin, daß jene – und das nähert Kunst dem dialektischen Gedanken - die eigene Logizität suspendieren, am Ende deren Suspension zu ihrer Idee machen können (...)” (*AT*, p. 208).

<sup>257</sup> “In den Kunstwerken läßt die zerstörende Gewalt des Mythos nach, in ihrem Besonderen der jener Wiederholung, welche der Mythos in der Realität verübt, und die das Kunstwerk zur Besonderung zitiert durch den Blick der nächsten Nähe. In den Kunstwerken ist der Geist nicht länger der alte Feind der Natur. Er sänftigt sich zum Versöhnenden. Nicht bedeutet sie nach klassizistischem Rezept Versöhnung: diese ist ihre eigene Verhaltensweise, die des Nichtidentischen innewird. Der Geist identifiziert es nicht: er identifiziert sich damit. Dadurch daß Kunst ihrer eigenen Identität mit sich folgt, macht sie dem Nichtidentischen sich gleich: das ist die gegenwärtige Stufe ihres mimetischen Wesens” (*AT*, p. 202).

espírito se relaciona com ela de forma harmoniosa, algo que se pode verificar na unidade alcançada pelas obras de arte que conquistam autenticidade. Este conceito está relacionado com a produção/negação de sentido da obra que ocorre mediante a dinâmica entre o material e a intenção. Como se comentou em um momento anterior, o próprio material que constitui a obra é histórico e o modo como ele é trabalhado pelo artista pode exibir algo sobre a realidade de forma mediada. Assim, as intenções subjetivas não são tão relevantes, pois a objetividade da obra ultrapassa tal dimensão. Segundo Adorno, “o excedente das intenções revela que a objectividade das obras não é simplesmente redutível à mimese” (TE, p. 231),<sup>258</sup> já que ela se revela como espírito da obra que se refere a um teor de verdade, portanto, a um momento de racionalidade que não pode ser identificado com a expressão ainda que dela dependente para se manifestar. De acordo com Adorno, “o conteúdo [*Gehalt*] estabelece-se cada vez mais nas zonas não ocupadas pelas intenções subjectivas dos artistas” (TE, p. 230),<sup>259</sup> de tal forma que é por meio da organização do material pelo sujeito - também mediado por uma objetividade histórica - que aquele se apresenta na obra de arte. A dinâmica entre o material e a intenção produz um sentido que irá caracterizar duas espécies de obra de arte: aquela que o revela em suas mediações e aquela que o apresenta imediatamente. À primeira pode-se chamar de arte autêntica, enquanto a segunda consiste, conforme a *Teoria estética*, em uma arte resignada. Isso porque nesta última o sentido é produzido por uma forma estética que não nega o próprio material da composição. Já na arte autêntica, o sentido é suprassumido, como por exemplo, na música atonal, em que se rompe com a tradição, conservando-a como negação. Desse modo, a arte moderna irá apresentar um sentido que aparece como negação do sentido. Como afirma Adorno,

o limiar entre uma arte autêntica, que assume em si a crise do sentido, e uma arte resignativa, que consiste em proposições protocolares, no sentido literal e figurado do termo, de modo que, nas obras importantes a negação do sentido se constitui como elemento negativo, e nas outras se

<sup>258</sup> “Das Surplus der Intentionen bekundet, daß die Objektivität der Werke nicht rein auf Mimesis reduzibel ist” (AT, p. 227).

<sup>259</sup> “Reaktiv darauf siedelt in steigendem Maß der Gehalt in dem von subjektiven Intentionen der Künstler Unbesetzten sich an (...)” (AT, p. 226).

reproduz obstinadamente de uma maneira positiva (*TE*, p. 235).<sup>260</sup>

A distinção entre a obra de arte autêntica e a resignada é importante não apenas no contexto da *Teoria estética*, mas também da filosofia de Adorno, uma vez que a divisão corresponde ao modo como o pensamento se relaciona com seu objeto. Na estética, a transição do belo natural para o belo artístico revela a prioridade do objeto sobre o sujeito, pois a experiência ali presente é a de não-dominação da natureza, assim como da presença de um espírito que a esta não se contrapõe. Essa idéia apresenta, portanto, aquela inversão do pensamento identificante defendida por Adorno já na *Dialética negativa*. Essa proximidade, como bem aponta Paddison, ocorre porque a arte autêntica é capaz de lidar de forma mediada com seu objeto e, assim, mostrar-se crítica e oposta ao princípio de dominação presente na sociedade, enquanto a arte resignada, ao reproduzir a realidade, apenas reafirma o existente, sem nenhum momento de negação ou de apresentação das contradições reais, as quais, nas obras de arte autênticas aparecem como negação do sentido nos termos em que este é concebido pela racionalidade instrumental. Da mesma forma, o pensamento dialético que se recusa a violentar seu objeto opera negativamente, enquanto o pensamento identificante trabalha com uma noção de afirmação e identidade que se opõe a qualquer tipo de contradição, declarando-a irracional. Como afirma Paddison,

esta categorização corresponde à distinção que Adorno faz na *Dialética negativa* entre, por um lado, pensamento da *não-identidade*, a negação do conceito pelo conceito (na arte, a negação do sentido tradicional e da racionalidade por meio de um “vazio” ou “obscuridade” racionalmente organizadas), e, por outro lado, pensamento da *identidade*, a afirmação positiva da identidade total entre o conceito e a realidade (na arte, o simples e acrítico reflexo do *status quo*). (...) O que constitui a verdade e a qualidade da obra “autêntica”, para Adorno, é o grau em que ela

---

<sup>260</sup> “Die Schwelle aber zwischen authentischer Kunst, welche die Krise des Sinns auf sich nimmt, und einer resignativen, aus Protokollsätzen im wörtlichen und übertragenen Verstande bestehenden ist, daß in bedeutenden Werken die Negation des Sinns als Negatives sich gestaltet, in den anderen stur, positiv sich abbildet” (*AT*, p. 231).

retém essa contradição irreconciliada dentro de sua estrutura e a confronta (1987, p. 366).

A autenticidade de uma obra de arte, portanto, coloca em questão o modo como ela se refere à realidade: ou como resistência e crítica ou como fotografia que apenas retrata algo sem tratar seu objeto de forma mediada. Os elogios de Adorno a Kafka, Beckett ou Schönberg, por exemplo, mostram a maneira pela qual a arte pode manter sua autonomia face à realidade empírica, ou seja, é capaz de se desenvolver segundo uma construção formal fechada e, precisamente na forma estética resultante, estabelecer uma relação de negação daquela realidade. Tais artistas, nesse sentido, conseguiram ultrapassar o plano subjetivo, exibindo em suas obras uma objetividade que se realiza por meio do conteúdo [*Gehalt*] que apresentam e que não é intencional, como acontece com a obra de Brecht, tão criticada por Adorno pelo seu caráter de imediatidade. A obra de arte que se mostra autêntica, portanto, é capaz de desenvolver internamente e formalmente uma resposta ao problema do material estético – da sua própria construção – que é, ao mesmo tempo, objetivo e social, pois a forma é a tradução na obra de arte de um conteúdo histórico que necessita ser decifrado em sua estrutura.<sup>261</sup> Isso significa, de acordo com a teoria estética adorniana, que o espírito da obra de arte necessita ser interpretado para que se possa ter acesso ao teor de verdade. Para Adorno, “enquanto esforço mimético contra o interdito, a obra procura proporcionar a resposta e, no entanto, porque carece de juízo [*Urteil*], não a fornece; deste modo se torna enigmática, como o horror do mundo primitivo, que se modifica, mas não se esvanece (...)” (*TE*, p. 197).<sup>262</sup>

Em função do caráter lingüístico da arte não ser discursivo, o espírito, forma racional da obra de arte, se expressa por meio do elemento mimético caracterizado pela expressão. Contudo, por ele se mostrar mediante uma forma estética, por ser o princípio da própria construção, não aparece diretamente como um juízo ou um conceito. Antes, caracteriza-se pela sua qualidade enigmática:

devido ao seu fracasso perante o próprio momento de racionalidade, as obras de arte ameaçam recair

<sup>261</sup> Como afirma Paddison a esse respeito, “a noção de autenticidade em Adorno está fundada na idéia de uma resposta apropriada às diferentes demandas histórica e socialmente mediadas do material da arte” (PADDISON, 1987, p. 366).

<sup>262</sup> “Als mimetisches sich Sträuben gegen das Tabu sucht Kunst die Antwort zu erteilen, und erteilt sie, als urteilslose, doch nicht; dadurch wird sie rätselhaft wie das Grauen der Vorwelt, das sich verwandelt, nicht verschwindet” (*AT*, 193).

no mito, do qual se tinham precariamente libertado. Mediatizada, porém, para o espírito, para esse momento de racionalidade, a arte procede de modo a elaborar mimeticamente os seus enigmas – tal como o espírito inventa um enigma -, só que sem dominar a solução; o espírito da obra manifesta-se no carácter enigmático, não em intenções (*TE*, p. 196).<sup>263</sup>

O enigma constitui-se em uma característica fundamental da obra de arte, pois é o momento em que racionalidade e mimesis se fazem presentes de forma conjunta, em sua relação de dependência recíproca. A arte se refere a um conteúdo [*Gehalt*], porém, por lhe faltar o juízo e o conceito, está impossibilitada de o dizer por meio de uma linguagem discursiva. Entretanto, cabe-lhe tentar dizer algo sem de fato fazê-lo e é assim que o enigma se coloca como forma da obra de arte por meio da qual seu conteúdo [*Gehalt*] aparece, sem se tornar evidente. O enigma se constitui, portanto, como qualidade de uma obra de arte autêntica em que o domínio do material artístico é capaz de tornar possível a experiência de que há, para além de uma simples composição, algo que pretende ser mais do que aquilo que aparece, que provoca a reflexão sobre um conteúdo [*Gehalt*] que não se mostra completamente, que se revela na expressão da obra, porém, codificado, aguardando sua interpretação. Para Adorno, não se trata de “compreender” a obra, já que a relação do sujeito com ela não é a mesma com os objetos de conhecimento apreensíveis segundo uma racionalidade instrumental. Nesse sentido, diz ele, “em confronto com o carácter enigmático, a própria compreensão [*Verstehen*] é uma categoria problemática” (*TE*, p. 188),<sup>264</sup> pois o que a obra de arte exige, por sua tentativa de provocar a experiência do belo natural é também uma espécie de perplexidade diante de um objeto que não pode ser simplesmente submetido a conceitos, nem analisado ou definido. Não se trata de compreendê-lo, mas de perceber o enigma que esconde a resposta em sua própria estrutura. Por isso é que o carácter enigmático da obra de arte se apresenta como síntese entre mimesis e racionalidade, uma vez que a

---

<sup>263</sup> “Durch ihr Fallissement vor dem ihnen eigenen Moment von Rationalität drohen die Kunstwerke abzustürzen in den Mythos, dem sie prekär sich entrangen. Vermittelt aber zum Geist, jenem Moment von Rationalität, ist Kunst dadurch, daß sie, mimetisch, ihre Rätsel herstellt - so wie der Geist Rätsel sich ausdenkt -, nur ohne daß sie der Lösung mächtig wäre; im Rätselcharakter, nicht in Intentionen ist der Geist am Werk” (*AT*, p. 192).

<sup>264</sup> “Verstehen selbst ist angesichts des Rätselcharakters eine problematische Kategorie” (*AT*, p. 184).

expressão pela qual o espírito da obra emerge não aparece, contudo, de forma evidente, mas codificado pela forma estética e, portanto, causa de uma relação distinta com o objeto de conhecimento, o qual não se revela e não se deixa esgotar na experiência estética. É como enigma que aquela idéia da arte como imitação do belo natural se manifesta, entrelaçando sujeito e objeto em uma relação modificada, para a qual uma outra forma de racionalidade é necessária, já que, diferentemente da instrumental, a racionalidade estética necessita do jogo com a mimesis para se realizar. De acordo com Adorno,

a imagem enigmática da arte é a configuração da mimese e da racionalidade. O carácter enigmático é algo que brota. A arte subsiste após a perda do que nela devia outrora exercer uma função mágica e, depois, cultural. Perde o seu ‘para quê’ – em termos paradoxais: a sua racionalidade arcaica – e transforma-o num momento do seu em-si. Torna-se assim enigmática: se já ali não está para o que ela imbuía de sentido como seu fim, então, que pode ela ser em si mesma? O seu carácter enigmático incentiva-a a articular-se immanentemente de tal modo que, através da configuração da sua absurdidade enfática, adquire um sentido. Sob este aspecto, o carácter enigmático das obras não é o seu ponto último, mas toda a obra autêntica propõe igualmente a solução do seu enigma insolúvel (*TE*, p. 196).<sup>265</sup>

O “enigma insolúvel” se refere ao fato de que, embora a “resposta” esteja contida no próprio enigma, por estar encoberto pela forma da obra de arte, não se manifesta claramente. Mais do que não se revelar, o enigma é condição para a autenticidade da obra de arte porque é resultado da combinação de seus diversos momentos que possibilitam a ela ocultar aquilo que diz. Por isso, internamente, o enigma sempre se mostrará insolúvel, pois na medida em que se situa em uma dimensão

<sup>265</sup> “Das Rätselbild der Kunst ist die Konfiguration von Mimesis und Rationalität. Der Rätselcharakter ist ein Entsprungenes. Kunst bleibt übrig nach dem Verlust dessen an ihr, was einmal magische, dann kultische Funktion ausüben sollte. Ihr Wozu - paradox gesagt: ihre archaische Rationalität - büßt sie ein und modifiziert es zu einem Moment ihres An sich. Damit wird sie rätselhaft; wenn sie nicht mehr da ist für das, was sie als ihr Zweck mit Sinn infiltrierte, was soll sie dann selbst sein? Ihr Rätselcharakter spornt dazu sie an, immanent derart sich zu artikulieren, daß sie durch die Gestaltung ihres emphatisch Sinnlosen Sinn gewinnt. Insofern ist der Rätselcharakter der Werke nicht ihr Letztes, sondern jedes authentische Werk schlägt auch die Lösung seines unlösbaren Rätsels vor” (*AT*, p. 192).



estética, ele não necessita de uma resolução, sendo, antes, a própria condição de existência da obra de arte autêntica. A qualidade enigmática, assim, evita que a arte se torne algo compreensível do ponto de vista da racionalidade instrumental, possibilitando que a experiência estética se configure como conhecimento que não se baseia na dominação do seu objeto, mas somente como percepção de uma determinada estrutura codificada na forma da obra de arte. É por isso que à arte não compete “resolver” os enigmas, nem clarificá-los. Como diz Adorno, “não há enigma a resolver, trata-se apenas de decifrar a sua estrutura, e tal é a tarefa da filosofia da arte” (*TE*, p. 189).<sup>266</sup> Assim, caberá à reflexão filosófica expressar em conceitos aquela forma estética na qual o espírito da arte aparece, o qual, ainda que possua um teor de verdade, não se dirige a este de forma conceitual.

Assim, a crítica opera no sentido de exibir a estrutura da obra de arte, a qual, por sua vez, se refere a um objeto sem defini-lo e sem submetê-lo a uma linguagem discursiva. A obra aspira comunicar algo, porém, não com conceitos e juízos, pois, ao contrário, diz Adorno, “só pela abstenção do juízo [*Urteil*] é que a arte julga” (*TE*, p. 192).<sup>267</sup> Nesse sentido, a dimensão racional da obra de arte, representada pelo seu momento espiritual assim como pelo da construção, são fundamentais para o caráter enigmático. Em sua forma, a pretensa solução do enigma está presente, mas por não se revelar de forma imediata, permanece velada. Para a experiência estética, esse modo enigmático não se constitui em um problema, pois a relação do sujeito com a obra de arte não é a de esgotar o objeto, nem de uma evidência completa. As obras buscam uma expressão e também provocam o sujeito no sentido de ele tentar compreendê-las, mas elas não permitem que essa pretensão se concretize na experiência estética. A imaginação é aqui o princípio de tal experiência, por meio da qual é possível perceber que o enigma não se resolve, a não ser que se busque o conceito. Segundo Adorno, “a exigência das obras de arte em quererem ser compreendidas de tal modo que o seu conteúdo [*Gehalt*] seja apreendido está ligada à sua experiência específica, mas tal exigência só pode realizar-se através da teoria que reflecta essa experiência” (*TE*, p. 189).<sup>268</sup> Dessa forma, pode-se concluir que a própria experiência estética deve ser de algum modo

---

<sup>266</sup> “Es ist nicht zu lösen, nur seine Gestalt zu dechiffrieren, und eben das ist an der Philosophie der Kunst” (*AT*, p. 185).

<sup>267</sup> “Nur durch Enthaltung vom Urteil urteilt Kunst (...)” (*AT*, p. 188).

<sup>268</sup> “Die Forderung der Kunstwerke, verstanden zu werden dadurch, daß ihr Gehalt ergriffen wird, ist gebunden an ihre spezifische Erfahrung, aber zu erfüllen erst durch die Theorie hindurch, welche die Erfahrung reflektiert” (*AT*, p. 185).

enigmática, furtando-se à compreensão completa daquilo que se experimenta. Além disso, Adorno afirma que “as obras de arte são enigmáticas, não segundo a sua composição, mas segundo o respectivo conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*]” (*TE*, p. 197),<sup>269</sup> pois nelas o conteúdo [*Gehalt*] a que aspiram está velado e só pode ser concebido fora da experiência estética: por meio da reflexão filosófica. A relação desta com o teor de verdade da obra de arte será examinada na próxima seção.

## 2.5 Arte, verdade e conhecimento

Como se mostrou no início deste capítulo, alguns comentadores colocam em questão a possibilidade de que seja atribuído às obras de arte um conceito de verdade no sentido proposicional. Além disso, se questiona, também, a pretensão de reconciliação contida na idéia de uma racionalidade estética com conteúdo cognitivo. Contudo, autores como Jarvis e Zuidervaart, por exemplo, mostram que para resguardar a capacidade da arte expressar uma forma de conhecimento é preciso assumir a verdade em um sentido não-proposicional. O caráter cognitivo da arte estaria relacionado, sobretudo, a sua dimensão lingüística, capaz de apresentar uma objetividade que se revela na organização do material, o qual contém uma história sedimentada e, assim, se revela como crítica da realidade, negação determinada da inverdade (Cf. JARVIS, 1998, p. 105). Nesse sentido, a arte parece próxima da filosofia, embora ela necessite ser “traduzida” em termos proposicionais para reivindicar sua verdade. Há, também, a possibilidade de se compreender duas formas distintas pelas quais a verdade é apreendida: no contexto da experiência individual e no âmbito da crítica filosófica, como se tenta mostrar adiante.

No texto que se segue pretende-se examinar de forma detalhada como à arte – ou à obra de arte em particular – pode ser conferido um caráter cognitivo, em que consiste a verdade estética e de que forma, então, tais características permitem pensar em uma reconciliação que se situa para além do plano da aparência, figurando uma possibilidade de oferecer, em contraposição à crítica de Wellmer, não apenas um meio para uma experiência conciliatória, mas também um modelo de reconciliação.

---

<sup>269</sup> “In oberster Instanz sind die Kunstwerke rätselhaft nicht ihrer Komposition sondern ihrem Wahrheitsgehalt nach” (*AT*, p. 192).

### 2.5.1 Teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*], experiência estética e crítica filosófica

O tratamento da questão referente ao teor de verdade das obras de arte, assim como de outras categorias presentes na estética adorniana, sofreu grande influência dos escritos de Walter Benjamin. Em sua obra *Origem do drama barroco alemão*, o autor faz considerações que estão articuladas no modo como Adorno formula sua concepção sobre a estrutura das obras de arte. Podem ser indicadas, por exemplo, semelhanças como a forma de abordagem do objeto, o procedimento das constelações conceituais, a filosofia como atividade que busca a verdade através da crítica e interpretação ou mesmo a recusa do modo sistemático de apresentação. Como afirma Benjamin, “é característico do texto filosófico confrontar-se, sempre de novo, com a questão de representação. Em sua forma acabada, esse texto converte-se em doutrina, mas o simples pensamento não tem o poder de conferir tal forma. A doutrina filosófica funda-se na codificação histórica” (1984, p. 49). A filosofia teria a tarefa de expor a verdade que se apresenta nas obras de arte, a qual tem um caráter histórico revelado pela linguagem. Essa exposição, contudo, não é sistemática, nem se aproxima da linguagem da ciência, mas procura recompor a idéia que se manifesta na aparência sensível da obra de arte, dando uma nova configuração a ela por meio das constelações conceituais. Segundo Gatti, “a crítica pode ser definida como o processo em que a aparência sensível da obra de arte é traduzida em verdade filosófica” (2009, p. 95). Nesse sentido, há uma semelhança no modo como Adorno elabora sua concepção sobre o teor de verdade da obra de arte e o modo como ele é reconhecido. De acordo com Gatti,

Benjamin procurou resolver os problemas de uma crítica imanente das obras e dos gêneros literários com uma concepção de exposição crítica que se desdobra em dois momentos complementares: como aparecimento da verdade na configuração sensível da obra de arte e como discurso filosófico que reconhece esse aparecimento da verdade e o apresenta na conexão entre as obras e os gêneros (GATTI, 2009, p. 90).

Adorno, por sua vez, defende que as obras de arte, ao possuírem um caráter enigmático, contêm a verdade de modo cifrado. A verdade

está contida na configuração sensível da obra de arte, mas exige da filosofia a tarefa de interpretação. Nesse sentido, fica clara a influência da Benjamin na *Teoria estética*. A própria noção do enigma e da configuração cifrada das obras de arte se remete ao sentido da alegoria tal como foi desenvolvido por Benjamin. Para este, a manifestação da verdade entendida em termos simbólicos seria uma concepção equívoca (Cf. BENJAMIN, 1984, p. 182). No conceito de alegoria está presente aquele da história natural, procurando dar expressão à transitoriedade da natureza, marcada também pelo seu declínio e destruição. Como explica Gatti,

a definição de alegoria pela distância entre significante e significado já estava presente na retórica antiga, que a entendia como uma maneira de dizer uma coisa para significar outra. Ela era empregada como um modo de elocução, ou seja, como um procedimento construtivo por meio do qual aquilo que era dito reenviava, por uma relação de semelhança, a algo não dito. Ela se apresentava assim especialmente apropriada à representação de abstrações e à construção de sentidos figurados a partir de um sentido literal. Além de um modo de construção retórica ou poética, a alegoria era também um modo de ler e interpretar textos (2009, p. 113).

Na medida em que a alegoria está relacionada à retórica, a posição defendida por Duarte, a saber, que na obra adorniana há uma defesa da retórica como momento de expressão não-violenta do objeto, possibilita a aproximação entre as concepções de Benjamin e Adorno. A alegoria não seria apenas uma escolha estilística, mas a expressão de uma necessidade apresentada pelo próprio objeto artístico. Conforme Gatti, ela não é “apenas uma figura ilustrativa de uma realidade problemática, mas a própria forma de expressão de um mundo nessas condições, marcado pelo choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda de sua precariedade” (2009, p. 118). Na alegoria está presente, portanto, uma concepção da história como sofrimento e, nesse sentido, se encontra próxima do modo como Adorno compreende a configuração da obra de arte e sua referência à possibilidade de haver uma redenção à dor por meio de sua expressão.

Há, porém, outro sentido, embora complementar, em que a alegoria se torna um conceito importante para compreender a estética

adorniana. De acordo com a leitura feita por Richter, as obras de arte modernas exigem a interpretação filosófica para que o teor de verdade seja exibido. Ao mesmo tempo, é só por elas silenciarem sobre tal teor que a própria filosofia pode exigir algo delas, uma vez que se elas dissessem aquilo que apenas deixam encoberto sob seus enigmas, elas se constituiriam em um discurso proposicional e não em obras de arte propriamente (Cf. RICHTER, 2006, p. 122). Para o autor, é o conceito de alegoria que explica a relação entre a crítica filosófica e as obras de arte. A noção comporta uma situação paradoxal que oscila entre sua opacidade e sua transparência: se ela é compreendida, se torna desnecessária, mas se não é compreendida, é inacessível. De forma análoga estaria inscrita a relação entre arte e filosofia:

se o sentido de uma obra de arte permanece inacessível a toda compreensão lógica, então nenhuma filosofia poderia jamais se referir a tal sentido. Mas se este se revela prontamente, então nenhuma obra de arte seria necessária – uma vez que seu “conteúdo” poderia ter sido afirmado mais facilmente em uma linguagem prosaica, discursiva, que não requer a filosofia para expô-la (RICHTER, 2006, p. 123).

Richter utiliza como base para o seu argumento o último aforismo de *Minima Moralia*, intitulado “*Zum Ende*” (nas edições brasileiras “Para terminar” ou “Final”). Já no nome haveria uma indicação do tema abordado, pois a preposição poderia indicar algo como um movimento em direção ao fim, ou um comentário sobre algo diferente do “fim” em questão, ou ainda no sentido de “sobre o fim”. Richter considera que há uma unidade entre eles e ela se refere à alteridade presente na relação entre o título e o que ele designa, portanto, uma referência ao outro, ao não-idêntico. O aforismo, ao afirmar que “da filosofia só cabe esperar, na presença do desespero, a tentativa de ver todas as coisas tal como se apresentam do ponto de vista da redenção” (*MM*, p. 245),<sup>270</sup> atribuiria a ela a tarefa de se referir a um outro, a algo que não é, ao lugar da redenção, no qual, contudo, ninguém esteve. Assim, afirma o autor,

a filosofia é chamada a assumir uma perspectiva sobre o mundo dos objetos que não apenas parte

---

<sup>270</sup> “Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellen” (*MM*, p. 283).

das manifestações dos objetos como fenômenos, mas também está em uma relação figurativa ou alegórica com a perspectiva a ser substituída por outra do mundo dos objetos tal como ele convencionalmente se apresenta. A frase de Adorno criptografa a relação radicalmente figurativa e duplamente alegórica que a filosofia é chamada a assumir em relação ao mundo no qual ela ocorre (2006, p. 128).

A interpretação sustentada por Richter, segundo a qual a luz que emana da redenção não é idêntica a ela, ou seja, não se trata de considerar essa luz proveniente da redenção, mas sim que ela é projetada desse outro lado, diferente de tudo o que já foi visto, mostra que tanto a filosofia quanto a arte realizam uma mimesis diferente: mimesis do que ainda não existe, de traços negativos de um futuro que não pode ser predito, embora esteja inscrito nas obras de arte e na filosofia que com elas estabelece uma relação de não-identidade. Desse modo, quando Adorno afirma que “caberia construir perspectivas nas quais o mundo se oponha, alheado, com suas fendas e fissuras à mostra tal como alguma vez se exporá indigente e desfigurado à luz messiânica” (*MM*, p. 245),<sup>271</sup> o pensamento alegórico do futuro não consistiria em uma intervenção externa, mas uma liberação daquilo que já está presente neste mundo. A forma alegórica da escrita de Adorno, a exemplo do aforismo referido, evidencia a dimensão estética presente em seus próprios textos, como se eles fossem também “uma obra de arte em miniatura que possui um conteúdo estético cognitivo negativo com um caráter não-proposicional” (RICHTER, 2006, p. 135).

A alegoria que pode estar presente no texto filosófico aproximando-o do modelo estético também é uma característica do modo encoberto pelo qual o teor de verdade está presente nas obras de arte. O enigma, assim como a alegoria, diz algo sem fazê-lo diretamente, apontando para uma verdade que deve ser interpretada. Por carecerem de juízo, as obras de arte guardam a verdade de forma velada. Assim como o enigma que oculta a resposta nele presente, as obras trazem consigo um teor de verdade sem referi-lo. Como diz Adorno, “o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] das obras de arte é a resolução objectiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma

---

<sup>271</sup> “Perspektiven müßten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird” (*MM*, p. 283).

remete para o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*], que só pode obter-se através da reflexão filosófica” (*TE*, p. 197).<sup>272</sup> As grandes obras de arte exigem interpretação, porém, isso não significa que a arte dependa da reflexão filosófica para possuir um teor de verdade. Paradoxalmente, como aponta Richter, se contivessem a verdade de forma explícita não seriam obras de arte. Assim, colocam-se em uma relação dialética com a interpretação e crítica filosófica, sendo necessário distinguir dois níveis em que a verdade da obra se manifesta:

1. É possível dizer que a obra de arte provoca uma experiência de estranhamento no sujeito que o leva a uma reflexão ou questionamento do sentido, seja da sua existência ou da realidade. Ainda que Adorno seja contrário à idéia de que haja uma dissolução do eu no momento da contemplação, reconhece, por outro lado, que há um instante em que o sujeito se desprende do mundo dominado pelo princípio da autoconservação. Desse modo, mostra Adorno, “não é o profundo abalo estético que é aparência, mas a sua posição em relação à objetividade: na sua imediatidade, sente o potencial como se estivesse actualizado” (*TE*, p. 369),<sup>273</sup> ou seja, mesmo que o indivíduo não possa viver em uma sociedade emancipada e livre da racionalidade instrumental, a experiência estética lhe permite tal “ilusão”, a qual, contudo, não é meramente uma aparência, pois a arte, enquanto estrutura que em si mesma estabelece a conciliação da mimesis e da racionalidade, promove uma unidade sem violência. É por isso, então, que o sujeito, ao entrar em contato com o conteúdo da obra de arte – este também somente possível em face da reconciliação presente na forma estética –, reconhece sua verdade objetiva. Segundo Adorno, “a arte é assim, para o sujeito, metamorfoseada no que ela é em si, porta-voz histórico da natureza oprimida e, em última análise, crítica perante o princípio do eu, agente da opressão. A experiência subjectiva oposta ao eu é um momento da verdade objectiva da arte” (*TE*, p. 369).<sup>274</sup> Dessa maneira, no contato com a obra de arte autêntica, o indivíduo percebe a presença de um estado de liberdade e que, por ser apontado, se mostra possível,

<sup>272</sup> “Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen” (*AT*, p. 193).

<sup>273</sup> “Nicht die ästhetische Erschütterung ist Schein, sondern ihre Stellung zur Objektivität: in ihrer Unmittelbarkeit fühlt sie das Potential, als wäre es aktualisiert” (*AT*, p. 364).

<sup>274</sup> “Das verwandelt die Kunst dem Subjekt in das, was sie an sich ist, den geschichtlichen Sprecher unterdrückter Natur, kritisch am Ende gegen das Ichprinzip, den inwendigen Agenten von Unterdrückung. Die subjektive Erfahrung wider das Ich ist ein Moment der objektiven Wahrheit von Kunst” (*AT*, p. 365).

ainda que o sujeito dele esteja excluído. Nesse sentido, a experiência que parece particular ultrapassa a dimensão do indivíduo e exhibe sua face como expressão da história. Assim, pode-se entender a afirmação de que “a experiência da arte enquanto experiência da sua verdade ou inverdade é mais do que uma vivência subjectiva: é a irrupção da objectividade na consciência subjectiva” (*TE*, p. 368),<sup>275</sup> pois através dela o indivíduo experimenta o processo histórico como momento que constitui a obra de arte.

A objectividade da obra de arte surge, então, como estrutura a partir da qual uma experiência estética é possível. O reconhecimento do conteúdo [*Gehalt*], porém, exige que a forma possa ser apreendida, mas não imediatamente, já que ela aparece como enigma. Aqui, fica clara a importância da recepção da obra, pois o espírito que emerge a partir do artefato só é apreendido se o sujeito estiver de certo modo familiarizado com o contexto da obra. É interessante recorrer a um aforismo da obra *Minima Moralia*, no qual Adorno mostra o quão importante é a tradição que sustenta a experiência estética, não somente como possibilidade de compreensão técnica, mas, principalmente, do desenvolvimento histórico das formas estéticas:

não se sustenta a crença difundida pelos estetas, de que a obra de arte, como objeto de contemplação imediata, deveria ser compreendida a partir de si própria. De modo algum a obra tem seu limite apenas nos pressupostos culturais de uma construção, na sua “linguagem” somente acessível aos iniciados. Ao contrário, mesmo onde não se encontram dificuldades desse tipo, a obra de arte exige mais do que a simples entrega a ela. Quem quiser achar bela determinada opereta deve saber que é o *Morcego*: a mãe deve ter-lhe explicado que não se trata do animal alado mas de um traje de máscara; ele deve se lembrar que alguém lhe disse: amanhã você poderá ver o *Morcego*. Estar na tradição significava: experimentar a obra de arte como algo reconhecido, vigente; participar dela nas reações de todos aqueles que a viram antes. Falhando

---

<sup>275</sup> “Die Erfahrung von Kunst als die ihrer Wahrheit oder Unwahrheit ist mehr als subjektives Erlebnis: sie ist Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein” (*AT*, p. 363).



nisso, a obra fica exposta na sua nudez e falibilidade (*MM*, p. 220).<sup>276</sup>

Na passagem, está colocada a importância da tradição cultural para que seja possível apreender o teor de verdade da obra de arte. Se a forma revela um conteúdo sedimentado, se este tem seu caráter histórico, então, para compreender o movimento que se processa na obra de arte é necessário ter a capacidade de situá-la no tempo. Ainda que a obra de arte em si mesma contenha um desenvolvimento histórico, ele só é apreensível quando localizado no tempo, pois é no modo como as formas estéticas se transformaram para dar conta dos problemas da arte e também da realidade a que pertenciam que se pode compreender de que modo exercem sua força enquanto expressão artística. É importante lembrar, também, da importância atribuída por Adorno à experiência estética no processo formativo dos sujeitos, justamente porque ela permite a imagem da reconciliação na forma com que o indivíduo se relaciona com o objeto e, assim, proporciona um conhecimento que não é limitado pela linguagem discursiva, nem pelo uso de conceitos. Nesse sentido, a crítica à indústria cultural é uma denúncia do modo como as obras de arte, ao se transformarem em mercadorias, impossibilitam aos sujeitos a realização dessa experiência tão fundamental na formação cultural, obrigando-os a consumirem os bens que lhes são disponibilizados e que, por um lado, devido à sua estrutura não são considerados obras autênticas e, por outro lado, não proporcionam nenhuma experiência de verdade e conhecimento.

2. Outra forma em que o teor de verdade se mostra é mediante a crítica. Deve-se observar que a obra de arte mantém sua autonomia no que diz respeito à sua configuração objetiva e portadora de um teor de verdade, mas exige uma interpretação, a qual poderá ir além daquilo que a experiência estética proporciona. Quem está diante da obra de arte pode, como se mostrou acima, ser provocado em sua experiência com ela.

---

<sup>276</sup> “Der von den Ästhetikern verbreitete Glaube, das Kunstwerk wäre, als Gegenstand unmittelbarer Anschauung, rein aus sich heraus zu verstehen, ist nicht stichhaltig. Er hat seine Grenze keineswegs bloß an den kulturellen Voraussetzungen eines Gebildes, seiner »Sprache«, der nur der Eingeweihte folgen kann. Sondern selbst wo keine Schwierigkeiten solcher Art im Wege sind, verlangt das Kunstwerk mehr, als daß man ihm sich überläßt. Wer die Fledermaus schön finden will, der muß wissen, daß es die Fledermaus ist: ihm muß die Mutter erklärt haben, daß es nicht um das geflügelte Tier, sondern um ein Maskenkostüm sich handelt; er muß daran sich erinnern, daß ihm gesagt ward: morgen darfst du in die Fledermaus. In der Tradition stehen hieß: das Kunstwerk als ein bestätigtes, geltendes erfahren; in ihm teilhaben an den Reaktionen all derer, die zuvor es sahen. Fällt das einmal fort, so liegt das Werk in seiner Blöße und Fehlbarkeit zutage” (*MM*, p. 254).

Para Adorno, “sem proferirem juízos, as obras de arte indicam, de certo modo com o dedo, o seu conteúdo [*Gehalt*] sem que este se torne discursivo. A reacção espontânea do receptor é mimese da imediatidade deste gesto. No entanto, as obras não se esgotam nele” (*TE*, p. 368).<sup>277</sup> É nesse sentido que Adorno faz a verdade da obra de arte coincidir com a verdade filosófica, pois o crítico pode fazer dela seu objeto de reflexão e tentar decifrar a estrutura na qual a mediação entre conteúdo e forma se materializa, transcendendo aquela que seria a experiência individual com a obra. É essa possibilidade da crítica filosófica que tanto Habermas quanto Wellmer recusam, algo que os impede de reconhecer o carácter racional e cognitivo da obra de arte.

Não se trata, contudo, de a filosofia fazer uma tradução discursiva da linguagem própria à arte, mas em se apropriar das obras como uma espécie de material empírico, através do qual se aprofunda radicalmente a crítica à sociedade e à racionalidade instrumental, pois a crítica filosófica se torna uma crítica de segunda ordem, apontando para a verdade da obra de arte e coincidindo com ela. Diz Adorno que “a filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*]: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico” (*TE*, p. 201).<sup>278</sup> E com essa passagem Adorno concede à filosofia algo que mesmo em suas reflexões anteriores não fora possível: a utopia do conhecimento, pois, como já anunciava a *Dialética negativa*, ela consistiria em “abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-lo a esses conceitos” (*DN*, p. 17).<sup>279</sup> A crítica filosófica, por intermédio da obra de arte, a qual por sua vez é síntese não-violenta do objeto, realiza uma mediação segunda e, assim, se livra da culpa de se impor como dominação sobre ele, já apreendido de forma reconciliada na aparição estética.

Tomando o próprio Adorno como exemplo, mas sem discutir a plausibilidade da interpretação por ele feita sobre Beckett,<sup>280</sup> pode-se perceber que sua crítica literária e musical se apropria de obras de arte

<sup>277</sup> “Urteilslos deuten die Kunstwerke gleichwie mit dem Finger auf ihren Gehalt, ohne daß er diskursiv würde. Die spontane Reaktion des Rezipierenden ist Mimesis an die Unmittelbarkeit dieses Gestus. In ihm jedoch erschöpfen die Werke sich nicht” (*AT*, p. 363).

<sup>278</sup> “Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs” (*AT*, p. 197).

<sup>279</sup> “das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen” (*ND*, p. 21).

<sup>280</sup> A obra de Beckett aponta para a irracionalidade presente na obra de arte, algo que parece colocar em questão a própria posição adorniana em defesa de uma “racionalidade estética”. O trabalho, contudo, se limita a explicitar a maneira pela qual a crítica literária pode ser considerada uma forma de acesso ao teor de verdade da obra de arte, sem discutir a plausibilidade da interpretação que Adorno faz das vanguardas históricas.

para mostrar o que nelas há de verdadeiro como negação determinada da inverdade da realidade. A crítica imanente que Adorno faz da peça *Fim de partida* de Beckett ilustra bem a maneira pela qual é possível encontrar nas obras de arte um teor de verdade. A peça de Beckett, que se passa após uma catástrofe, exibe um momento histórico não por sua indicação direta, mas pelo modo como as falas e também o próprio cenário está constituído:

em *Fim de partida* revela-se um momento histórico, a experiência, que fora notada no título do livro sujo 'Quebrado' ['Kaputt'], produto da indústria cultural. Após a Segunda Guerra tudo, até mesmo a cultura ressuscitada, está destruído sem que saiba disso; a humanidade segue vegetando, rastejando, depois de eventos aos quais os sobreviventes não podem realmente sobreviver, em uma pilha de ruínas que tornou fútil a auto-reflexão sobre a própria destruição (VEV, p. 284).<sup>281</sup>

Como destaca Schwarz, há uma re-localização na crítica de Adorno, pois o “depois” pode ser um depois de muita coisa. Pode ser um depois da guerra, da experiência da catástrofe, dos campos de concentração ou mesmo situado na história dos gêneros. Segundo o autor, Beckett “tomou a maneira do pastelão e, ao invés de fazer dela uma maneira entre outras, tratou de mostrar que a humanidade hoje tem mais cara de pastelão que de outra coisa” (SCHWARZ, 2009, p. 165). Dessa forma, ele se tornou o retrato da humanidade contemporânea.

Além da questão do tempo, o espaço também revela a catástrofe, a ausência da natureza em um mundo já completamente reificado; é “a catástrofe permanente, e também de um evento catastrófico causado pelos próprios humanos, no qual a natureza foi extinta e depois do qual nada mais cresce” (VEV, p. 285).<sup>282</sup> Adorno faz essa observação baseado no seguinte diálogo da peça:

---

<sup>281</sup> “Im Endspiel entfaltet sich ein historischer Augenblick, die Erfahrung, die im Titel des kulturindustriellen Schundbuchs 'Kaputt' notiert war. Nach dem Zweiten Krieg ist alles, auch die auferstandene Kultur zerstört, ohne es zu wissen; die Menschheit vegetiert kriechend fort nach Vorgängen, welche eigentlich auch die Überlebenden nicht überleben können, auf einem Trümmerhaufen, dem es noch die Selbstbesinnung auf die eigene Zerschlageneit verschlagen hat”.

<sup>282</sup> “(...) die permanente Katastrophe, und ein zusätzlich von Menschen eigens bewirkter Katastrophenvorgang, in dem Natur getilgt ward und nach dem nichts mehr wächst”.

HAMM

Suas sementes cresceram?

CLOV

Não.

HAMM

Você escavou um pouco para ver se elas brotaram?

CLOV

Não brotaram.

HAMM

Talvez ainda seja cedo demais.

CLOV

Se tivessem que brotar, já teriam brotado. Não vão brotar nunca.

(BECKETT, 2010, p. 51).

Além da completa destruição provocada pela catástrofe, não há perspectivas. Isso faz com que a peça problematize a condição humana, a qual se encontra em um estado de miséria. Para Adorno, só se pode falar daquilo que é incomensurável à experiência por meio dos eufemismos (Cf. *VEV*, p. 286). Assim, diante de uma situação tão desesperadora, não há como se referir a algo a não ser jogando com a própria impossibilidade de dizê-lo, ou, como afirma Adorno, “a violência do indizível é imitada pela reserva em mencioná-la. Beckett a mantém nebulosa” (*VEV*, p. 286).<sup>283</sup> A precariedade em que os personagens continuam existindo, para os quais possivelmente o fim do mundo seria melhor que seu fim parcial, o qual prolonga a existência e o sofrimento de quem não tem nenhuma perspectiva, aparece em outro trecho da peça de Beckett também citado por Adorno:

HAMM

E o horizonte? Nada no horizonte?

CLOV

(abaixando a luneta, volta-se para Hamm, exasperado) Que você esperava que houvesse no horizonte?

Pausa.

HAMM

As ondas, como estão as ondas?

CLOV

As ondas? (Direciona a luneta) De chumbo.

<sup>283</sup> “Die Gewalt des Unsäglichen wird nachgeahmt von der Scheu, es zu erwähnen. Beckett hält es nebulos”.

HAMM

E o sol?

CLOV

(ainda olhando) Zero.

HAMM

Deveria estar se pondo. Procure bem.

CLOV

(depois de procurar) Dane-se o sol.

HAMM

Então já está escuro?

CLOV

(olhando) Não.

HAMM

Está o quê, então?

CLOV

(olhando) Cinza. (Abaixando a luneta e voltando-se para Hamm, mais alto) Cinza! (Pausa. Mais alto ainda) CIINZA!

(BECKETT, 2010, p. 71).

A crítica feita por Adorno em relação à passagem acima mencionada retoma a idéia da historia como declínio. O drama se transforma em gesto, uma vez que a história nele está ausente precisamente porque a consciência sobre ela é nula. A temporalidade, a qual é fragmentada no diálogo, se torna uma “eternidade negativa”. Segundo Adorno, “como o tempo, a própria temporalidade é prejudicada; dizer que ela não mais existe seria até reconfortante. Ela é e não é, como o mundo para o solipsista, que duvida de sua existência, enquanto ele precisa concedê-la com cada sentença” (VEV, p. 288).<sup>284</sup> Adorno avalia positivamente a forma com que Beckett expressa essa situação precária da vida dos personagens na medida em que o próprio lamento sequer é expresso. Segundo Adorno,

nenhum choro derruba a armadura, resta apenas o rosto, no qual as lágrimas se escondem. Isso é o que está na base do comportamento artístico, denunciado por inumano por aqueles, cuja humanidade já se tornou a propaganda do desumano, ainda que eles sequer o suspeitem. Sob os motivos da redução de Beckett ao ser humano

<sup>284</sup> “Gleich der Zeit ist das Zeitliche versehrt; zu sagen, es gäbe es nicht mehr, wäre schon zu tröstlich. Es ist und ist nicht, wie für den Solipsisten der Welt, deren Existenz er bezweifelt, während er sie mit jedem Satz konzedieren muß”.

animalizado, este é o mais profundo. Uma parte do absurdo de sua poesia, é que ela esconde sua face (VEV, p. 290).<sup>285</sup>

Desse modo, também a questão da individualidade no contexto do existencialismo é minada, pois Beckett teria destruído as ilusões de que alguma forma de liberdade seria possível nessa sociedade marcada pela destruição. Para Adorno, “*Fim de partida* insinua que a pretensão de autonomia e de existência do indivíduo seria implausível” (VEV, p. 291).<sup>286</sup> A situação em que se encontram os personagens, cuja experiência é mutilada pela catástrofe, torna a própria existência um absurdo. Como mostra Gatti,

Beckett constitui assim um dos focos de suas “meditações sobre a metafísica”. Somente desta perspectiva é possível justificar o enorme espaço dado por Adorno à crítica da filosofia existencialista francesa no ensaio sobre Beckett. Pois não se trata apenas de enfrentar certa recepção do teatro de Beckett que o associa aos temas existencialistas do “absurdo” e da “situação”. Seu objetivo é também mostrar que *Fim de partida* coloca em questão os pressupostos dessa filosofia – sujeito, liberdade, sentido – transformando-os em “lixo cultural” ao contrastá-los, na forma de um “material de segundo grau”, com o próprio material dramático ao qual este pensamento é incapaz de imprimir sentido (GATTI, 2008, p. 4).

Beckett transforma a falta de sentido que está presente ao longo dos diálogos em um sentido no qual a negatividade encontra seu potencial crítico. Adorno afirma que a “para ele (Beckett), a Absurdidade não é mais um estado da existência humana diluído em uma idéia e então expresso. O procedimento poético se entrega a ela

---

<sup>285</sup> “Kein Weinen schmilzt den Panzer, übrig ist nur das Gesicht, dem die Tränen versiegt. Das liegt auf dem Grunde eines künstlerischen Verhaltens, wie es jene als inhuman denunzieren, deren Menschlichkeit bereits in Reklame fürs Unmenschliche übergegangen ist, auch wenn sie es noch gar nicht ahnen. Unter den Motiven von Becketts Reduktion auf den vertierten Menschen ist das wohl das innerste. Am Absurden seiner Dichtung hat teil, daß sie ihr Antlitz verhüllt”.

<sup>286</sup> “Das Endspiel unterstellt, daß Autonomie- und Seinsanspruch des Individuums ungläubwürdig ward”.

sem intenção” (VEV, p. 281).<sup>287</sup> Aqui fica claro que a forma do absurdo vai além das intenções subjetivas impressas pelo autor em sua obra, como se esta fosse uma fotografia. Antes, o absurdo se mostra como forma que exprime a inadequação do conceito de sentido tanto na filosofia, quanto na realidade. A interpretação da obra, porém, como ressalta o próprio Adorno, “não pode, portanto, perseguir a quimera de expressar seu sentido por meio da filosofia. Compreendê-la não é outra coisa que compreender sua incompreensibilidade ou reconstruir concretamente sua estrutura de sentido – que ela não tem (VEV, p. 283).<sup>288</sup> A crítica filosófica, portanto, deve decifrar a estrutura formal da obra de arte na medida em que esta expressa um teor de verdade. E é assim que Adorno mostrará que “a miséria dos participantes de *Fim de partida* é a miséria da filosofia. As situações beckettianas que compõem seu drama são o negativo da realidade dotada de sentido” (VEV, p. 295).<sup>289</sup>

Adorno observa na peça de Beckett a destruição do sentido metafísico na própria filosofia, algo que acaba por alterar também o gênero dramático. Como se apontou anteriormente, Beckett transforma o pastelão em uma forma de realismo. O drama adquire características humorísticas, embora o humor seja algo ridículo, pois “até as piadas das pessoas danificadas são danificadas” (VEV, p. 301).<sup>290</sup> A peça de Beckett, assim, redefine as categorias do próprio drama que passam a ser cômicas, mas de uma forma parodiada, pois, segundo Adorno, “enfaticamente, paródia quer dizer o uso de formas em uma época de sua impossibilidade. Ela demonstra essa impossibilidade e, assim, modifica suas formas” (VEV, p. 302).<sup>291</sup> Tal mudança nas categorias dramáticas surge da sua inadequação com a situação social, pois em uma sociedade alienada e na qual a liberdade é recusada aos indivíduos, o drama se torna um gênero que não responde, em termos formais, ao conteúdo [*Gehalt*] que por meio dele é expresso. De acordo com Gatti,

---

<sup>287</sup> “Absurdität ist ihm keine zur Idee verdünnte und dann bebilderte Befindlichkeit des Daseins mehr. Das dichterische Verfahren überläßt sich ihr intentionslos”.

<sup>288</sup> “Die Interpretation des Endspiels kann darum nicht der Schimäre nachjagen, seinen Sinn philosophisch vermittelt auszusprechen. Es verstehen kann nichts anderes heißen, als seine Unverständlichkeit verstehen, konkret den Sinnzusammenhang dessen nachkonstruieren, daß es keinen hat”.

<sup>289</sup> “Das Elend der Teilnehmer am Endspiel ist das der Philosophie. Die Beckettischen Situationen, aus denen sein Drama sich komponiert, sind das Negativ sinnbezogener Wirklichkeit”.

<sup>290</sup> “Noch die Witze der Beschädigten sind beschädigt”.

<sup>291</sup> “Emphatisch heißt Parodie die Verwendung von Formen im Zeitalter ihrer Unmöglichkeit. Sie demonstriert diese Unmöglichkeit und verändert dadurch die Formen”.

uma vez que a perda de sentido se expressa no caráter antiquado dos elementos constitutivos do gênero dramático, *Fim de partida* não pode ser entendida como um drama no seu sentido canônico. Assim como as tiradas metafísicas que perpassam as falas de Clov e Hamm, também aqueles elementos do drama são alçados à condição de material a ser trabalhado pelo próprio artista. A paródia pressupõe então não só o distanciamento histórico em relação ao material artístico herdado da tradição, mas também a conscientização imanente à configuração artística do caráter obsoleto deste material e da perda de seu caráter vinculante, de sua *Verbindlichkeit*, um fenômeno detectado por Adorno já na década de 1920 em seus primeiros escritos sobre o expressionismo (GATTI, 2008, p. 5).

Adorno encontrará no domínio do material artístico que se revela na forma estética da obra de Beckett a expressão do absurdo, da falta de sentido que não se refere apenas à existência dos personagens, mas à filosofia e ao teatro, na medida em que ela se mostrará como crítica ao existencialismo e ao desenvolvimento de uma paródia do drama, os quais se apresentam, então, como o teor de verdade da obra. Dessa forma, a interpretação filosófica, ao refletir sobre seu objeto, é capaz de descobrir uma estrutura portadora de um conteúdo [*Gehalt*] e que para aquela se mostrará como a sua própria verdade. Como diz Adorno, “o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] das obras não é o que elas significam, mas o que decide da verdade ou falsidade da obra em si, e só esta verdade da obra em si é comensurável à interpretação filosófica e coincide, pelo menos segunda a ideia, com a verdade filosófica” (*TE*, p. 201).<sup>292</sup> Assim, é ao poder expressar um teor de verdade que a obra se realiza como tal. Segundo Adorno,

a arte visa a verdade, se ela não for imediata; sob este aspecto, a verdade é o seu conteúdo [*Gehalt*]. A arte é conhecimento mediante a sua relação com a verdade; a própria arte reconhece-a, ao fazê-la emergir em si. No entanto, enquanto

---

<sup>292</sup> “Der Wahrheitsgehalt der Werke ist nicht, was sie bedeuten, sondern was darüber entscheidet, ob das Werk an sich wahr oder falsch ist, und erst diese Wahrheit des Werkes an sich ist der philosophischen Interpretation kommensurabel und koinzidiert, der Idee nach jedenfalls, mit der philosophischen Wahrheit” (*AT*, p. 197).



conhecimento, ela não é nem discursiva nem a sua verdade é o reflexo de um objecto (*TE*, p. 425).<sup>293</sup>

Pode-se dizer então que a obra de arte é verdadeira se possui um teor de verdade e em caso de não expressá-lo, ela é falsa. Assim se distingue a obra de arte de outras manifestações que surgem no contexto da indústria cultural, pois embora estas façam parte da esfera que se designa por “arte”, não possuem um teor de verdade, já que não são construídas segundo aquela estrutura indicada por Adorno como síntese de elementos miméticos e racionais. Também a partir deste critério se pode distinguir a arte autêntica da arte resignada, pois a primeira realiza uma negação determinada em sua própria estrutura, enquanto a segunda é construída de forma imediata, incapaz então de possuir um teor de verdade, o qual exige uma forma enigmática de apresentação. Aqui, por exemplo, é possível contrapor a obra de Beckett com as peças de Brecht, as quais são criticadas pela imediatidade com que pretendem negar a realidade e, conseqüentemente, não expressam um teor de verdade tal como o qualifica Adorno. Representar a realidade não significa que esta tenha que aparecer como objeto direto da obra de arte. Ao contrário, quanto mais esse objeto for velado na forma de apresentação, quanto mais enigmático parecer, mais a obra será espiritualizada e expressará um teor de verdade. Essa idéia está intimamente relacionada ao caráter social da obra de arte, o qual se revela na sua forma estética, portanto, mediatamente. Por isso é que se lê na *Teoria estética* que “na arte, é social o seu movimento imanente contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta” (*TE*, p. 341).<sup>294</sup> A crítica que ela faz a ele não ocorre por uma referência direta, sendo compreensível apenas por contraste com a tradição artística e com o momento histórico no qual a obra está inserida. De acordo com Adorno,

o objecto na arte e o objecto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objecto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei. Só através de mediante

---

<sup>293</sup> “Kunst geht auf Wahrheit, ist sie nicht unmittelbar; insofern ist Wahrheit ihr Gehalt. Erkenntnis ist sie durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Kunst selbst erkennt sie, indem sie an ihr hervortritt. Weder jedoch ist sie als Erkenntnis diskursiv noch ihre Wahrheit die Widerspiegelung eines Objekts” (*AT*, p. 419).

<sup>294</sup> “Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme” (*AT*, p. 336).

transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade (TE, p. 389).

É por isso que a aparência, qualidade constituinte da obra de arte, está ligada à verdade, sem que esta seja falsa, contrariamente ao que defende Wellmer. A obra de arte autêntica ultrapassa seu caráter aparente, pois aquilo que ela apresenta não pode ser recusado como verdade. É por isso que Adorno diz que “as grandes obras de arte não podem mentir. Mesmo quando o seu conteúdo [*Gehalt*] é aparência, possui necessariamente uma verdade de que dão testemunho as obras de arte; só as obras não conseguidas são falsas” (TE, p. 200).<sup>295</sup> O conteúdo aparente, porém, não deve ser entendido como falso, mas como negativo no sentido que será explicitado abaixo.

É possível atribuir ao teor de verdade um valor: pode ser negativo ou positivo dependendo do modo como se refere à inverdade da realidade. Uma obra de arte pode ser expressão da falsa consciência e ainda assim ser verdadeira (Cf. TE, p. 200; AT, p. 196). Se ela apresenta um teor de verdade, necessariamente terá realizado uma negação determinada em sua estrutura. Como diz Adorno, “nenhuma verdade das obras de arte sem negação determinada; a estética tem, hoje, o dever de expor esta. O conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] das obras de arte não é algo de imediatamente identificável. Assim como ele é conhecido só mediatamente, é mediatizado em si mesmo” (TE, p. 199).<sup>296</sup> Isso não impede que o teor de verdade possa ser entendido como apresentando afirmativamente a falsa consciência. A idéia fica mais clara utilizando-se como exemplo a crítica literária de Adorno. No aforismo *Ne cherchez plus mon coeur* da obra *Minima Moralia*, ele mostra como Proust, em *Les Temps Retrouvé*, ao conferir a seus personagens uma atitude fria e maldosa em relação ao amor, antecipou uma tendência objetiva na sociedade. Para Adorno, “Proust alergicamente presta contas daquilo que então será imposto a todo amor. A relação de troca, à qual o amor resistiu parcialmente ao longo de toda a era burguesa, o absorveu

<sup>295</sup> “Große Kunstwerke können nicht lügen. Noch wo ihr Gehalt Schein ist, hat er als notwendiger eine Wahrheit, für welche die Kunstwerke zeugen; unwahr sind nur die mißlungenen” (AT, p. 196).

<sup>296</sup> “Keine Wahrheit der Kunstwerke ohne bestimmte Negation; Ästhetik heute hat diese zu exponieren. Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist kein unmittelbar zu Identifizierendes. Wie er einzig vermittelt erkannt wird, ist er vermittelt in sich selbst” (AT, p. 195).

inteiramente (...)” (*MM*, p. 163).<sup>297</sup> Assim, mesmo quando uma obra parece aderir à inverdade, ela exhibe seu teor de verdade em relação à falsa consciência. Isso porque Adorno se recusa a assumir a distinção entre o que seria “verdadeiro em si” e a expressão apropriada da falsa consciência. Para ele, o teor de verdade já é em si mesmo a perfeita representação da inverdade social, como ele afirma na seguinte passagem:

não deve manter-se a separação entre um “verdadeiro em si” e expressão simplesmente adequada da falsa consciência, pois, até hoje, a consciência autêntica não existe e não existe em nenhuma que permita aquela separação por assim dizer a partir de uma perspectiva longínqua. Representação perfeita da falsa consciência é o nome para isso, e mesmo conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*]. Eis porque as obras, além da mediação da interpretação e da crítica, se desdobram pela salvação; esta visa a verdade da falsa consciência na aparição estética (*TE*, p. 200).<sup>298</sup>

A obra de arte autêntica transcende a aparência que a constitui, expressando um teor de verdade, ainda que de forma negativa. Aquilo que elas mostram, mesmo que possa parecer mentira, deve ser reconhecido como um teor de verdade e, enquanto tal, objeto de crítica e reflexão. Segundo Adorno, “o selo das autênticas obras de arte é que o que elas parecem aparece de tal modo que não pode ser mentira, sem que o juízo discursivo, porém, se aproxime de sua verdade. Mas, se é a verdade, então ela suprime a obra de arte como aparência” (*TE*, p. 203).<sup>299</sup>

---

<sup>297</sup> “Proust gibt allergische Rechenschaft von dem, was dann aller Liebe angetan wird. Das Tauschverhältnis, dem sie durchs bürgerliche Zeitalter hindurch partiell sich widersetzte, hat sie ganz aufgesogen” (*MM*, p. 190).

<sup>298</sup> “Die Trennung zwischen einem an sich Wahren und dem bloß adäquaten Ausdruck falschen Bewußtseins ist nicht zu halten, denn bis heute existiert das richtige Bewußtsein nicht, und in keinem, das jene Trennung gleichwie aus der Vogelperspektive gestattete. Vollkommene Darstellung falschen Bewußtseins ist der Name für es und selber Wahrheitsgehalt. Darum entfalten sich die Werke, außer durch Interpretation und Kritik, auch durch Rettung: sie zielt auf die Wahrheit falschen Bewußtseins in der ästhetischen Erscheinung” (*AT*, p. 196).

<sup>299</sup> “Das Siegel der authentischen Kunstwerke ist, daß, was sie scheinen, so erscheint, daß es nicht gelogen sein kann, ohne daß doch das diskursive Urteil an seine Wahrheit heranreichte. Ist es aber die Wahrheit, dann hebt sie mit dem Schein das Kunstwerk auf” (*AT*, p. 199).

É interessante notar que já no texto *Sobre a situação social da música* Adorno mencionava dois modos de se distinguir a música: aquela que afirmava o *status quo* e aquela que se mostrava oposta a ele. À primeira correspondia um tipo de música vinculado à indústria cultural, portanto, aquelas que se tornavam mercadorias. À segunda, uma música radical, que incorpora a dialética e é capaz de expressar a alienação. Cada um dos modos ainda estaria subdividido em diferentes formas pelas quais a afirmação ou negação da realidade ocorre. Essa espécie de “tipologia” da música está presente, de forma implícita, nas considerações sobre o teor de verdade das obras de arte, tal como foram expressas acima. Assim como na música, as obras de arte poderiam, da mesma forma, ser classificadas como afirmação ou negação da realidade e, em cada categoria, ser ainda diferenciadas de acordo com o nível pelo qual realizam ou não a mediação do material artístico.

Há então na obra de arte autêntica um teor de verdade que permite considerá-la uma forma de conhecimento. Mas, assim como a linguagem estética não é discursiva nem proposicional, tampouco o será o conhecimento que ela proporciona. E aqui, novamente, pode-se fazer uma distinção entre formas diferentes de conhecimento: um é aquele que, em concordância com a experiência que o sujeito realiza com a obra de arte, possibilita uma reflexão individual que pode ser compreendida como a formação de uma consciência não-reificada. Isso fica mais claro ao se tomar a seguinte passagem da *Teoria estética*:

quem se coloca objectivamente perante uma obra de arte, dificilmente por ela se deixará entusiasmar, tal como está subjacente no conceito de apelo directo. Seria incompatível com a atitude cognoscitiva, conforme ao carácter de conhecimento das obras. Pela afronta às necessidades dominante, pela mudança de iluminação do que é familiar, a que tendem, as obras de arte correspondem à necessidade objectiva de uma transformação da consciência que poderia mudar-se em modificação da realidade (*TE*, p. 366).<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup> “Wer sachlich dem Kunstwerk sich gegenüberstellt, wird kaum derart von ihm sich begeistern lassen, wie es im Begriff direkten Appells liegt. Es wäre unvereinbar mit der erkennenden Haltung, die dem Erkenntnischarakter der Werke gemäß ist. Dem objektiven Bedürfnis nach einer Veränderung des Bewußtseins, die in Veränderung der Realität übergehen könnte, entsprechen die Kunstwerke durch den Affront der herrschenden Bedürfnisse, die Umbelichtung des Vertrauten, zu der sie von sich aus tendieren” (*AT*, p. 361).

Além dessa característica formadora da arte no plano subjetivo, também se pode afirmar que ela é conhecimento na medida em que as obras de arte são tomadas como material sobre o qual a interpretação filosófica se debruça e busca decifrar a verdade que se esconde na forma estética. Em ambos os casos está pressuposta uma idéia que acompanha a reflexão de Adorno desde seus escritos da juventude, a saber, que é preciso pensar a história dialeticamente em sua conexão com a natureza. O conceito de história natural aparecerá entrelaçado ao da verdade da obra de arte, oferecendo a chave, também, para se compreender como ela realiza a reconciliação em si mesma.

### **2.5.2 Teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*]: história natural e reconciliação**

Já se discutiu no capítulo anterior o conceito defendido por Adorno no texto *A idéia de uma história natural*, em que ele mostra como a noção de transitoriedade é o ponto comum na dialética entre a natureza, compreendida em sua dialeticidade tanto como base sobre a qual a vida humana é possível, mas também como material não dominado e que aparece ao homem como força mítica, e a história, por um lado, como possibilidade de transformação e, por outro, como natureza sedimentada. Se a arte não pode ser desvinculada de seu caráter histórico e se a própria história só pode ser pensada em sua relação interna com a natureza, fica claro que esta se faz presente nas obras. Quando Adorno se refere à arte como imitação do belo natural, procura mostrar exatamente essa relação. Para ele, “o belo natural é história suspensa, devir interrompido” (*TE*, p. 115),<sup>301</sup> um espetáculo no qual natureza e história se mesclam e formam uma unidade. Nesse sentido, a beleza natural está próxima da verdade, pois contém o não-idêntico em si e, por isso, recusa a identidade relativa à racionalidade instrumental.

O belo natural aparece ao sujeito como tal porque ultrapassa o âmbito daquilo que é produzido, fabricado, apresentando-se como algo a mais que o existente. Contudo, o conceito mesmo de beleza é histórico. Para Adorno, ele surge a partir do feio, pois a natureza, primeiramente considerada uma ameaça, se tornou bela somente após ser dominada. A dialética do esclarecimento exhibe esse processo, no qual a racionalidade, impondo-se sobre a natureza, permitiu a afirmação do sujeito sobre ela. Foi só com a liberdade conquistada perante a força da natureza, que esta

---

<sup>301</sup> “Naturschönes ist sistierte Geschichte, inhaltendes Werden” (*AT*, p. 111).

revelou sua beleza como algo que transcende a existência e exhibe expressividade. Nesse sentido, ainda que o belo natural dependa do sujeito para ser percebido, por outro lado, é marca da prioridade do objeto sobre o sujeito. O caráter obrigatório e ao mesmo tempo incompreensível de tal beleza, como já se mencionou anteriormente, se transfere do belo natural também para a obra de arte, a qual, devido a sua característica enigmática, compele o sujeito a um estremecimento diante do objeto, sem conseguir capturá-lo. A experiência da beleza natural na sociedade reificada, entretanto, é deformada, pois a imagem da própria natureza se mostra distorcida pela dominação. Na verdade, o que se tem é a experiência de uma segunda natureza, já preformada racionalmente, e tomada como se fosse natural. Assim, aquilo que compõe a realidade e tem suas raízes históricas é naturalizado. Mesmo a natureza no sentido estrito do termo sofre essa transformação. Adorno cita o exemplo da paisagem, recorrente em diferentes escritos, para mostrar como aquilo que se considera natureza é algo submetido à intervenção humana, planejamento e organização. Não é de se espantar que o próprio turismo acabe sendo uma forma ideológica para tentar resgatá-la. Segundo Adorno, “no turismo organizado, dificilmente resta alguma coisa desta experiência da natureza. Sentir a natureza, o seu silêncio, tornou-se um privilégio raro e comercialmente explorável” (*TE*, p. 111).<sup>302</sup> O erro fundamental estaria na crença de que é possível uma experiência pura e imediata da natureza. Paetzold, ao comentar a posição defendida por Adorno, afirma que “não podemos capturar a natureza imediatamente. Todas as nossas imagens da natureza e do natural são pré-determinadas e pré-estruturadas pela história. Em última instância, a própria natureza é produto de um processo histórico” (PAETZOLD, 1997, p. 217).

A dificuldade de uma relação não-violenta com a natureza, que se origina da própria constituição subjetiva e social, gera um desafio à arte, pois esta pretende dar voz à natureza reprimida ao longo da história. Trata-se, também, de mostrar com a segunda natureza está relacionada ao mundo da convenção, consistindo em uma falsa consciência, a qual deveria estar vinculada a uma reflexão histórica para se desvencilhar de seu caráter ideológico. Assim, ao se referir a uma história natural, Adorno entrelaça dois conceitos que foram tradicionalmente separados em função da divisão do trabalho e que, no contexto de uma crítica dialética, necessitam ser compreendidos em suas relações internas.

---

<sup>302</sup> “Schwerlich ist etwas von ihr im organisierten Tourismus übrig. Natur zu fühlen, ihre Stille zumal, wurde zum seltenen Privileg und es wiederum kommerziell verwertbar” (*AT*, p. 108).

Nesse sentido, nas obras de arte está presente a possibilidade de colocar em movimento tal conceito. Isso ocorre em níveis distintos, mas não isolados: por um lado, Adorno sustenta que a natureza está presente na estrutura da obra de arte como imagem de um objeto que poderia ser liberto da coerção e da imposição racional. A idéia de uma natureza serve à argumentação como alegoria para uma relação harmoniosa, em que o conhecimento do objeto não se dá meramente por uma consideração racional, mas também mimética. A obra de arte realiza essa mediação e, assim, em si mesma, expressa a possibilidade de que nem tudo o que existe ao redor do sujeito seja dominado. Conseqüentemente, na experiência estética essa imagem é percebida pelo indivíduo como promessa de uma felicidade, de um estado de harmonia. Para Adorno,

o modo de articulação do belo natural e do belo artístico revela-se na experiência que àquele se aplica. Ela refere-se à natureza unicamente enquanto fenômeno, não enquanto material de trabalho e reprodução da vida, muito menos ainda enquanto substrato da ciência. Tal como a experiência artística, a experiência estética da natureza é uma experiência de imagens. A natureza enquanto belo fenomenal não é percebida como objeto de ação. A renúncia aos fins de autoconservação, enfática na arte, realiza-se igualmente na experiência estética da natureza. (...) A arte não é, como o idealismo pretendia 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 (*TE*, p. 106).<sup>303</sup>

É aqui que a idéia do belo natural se apresenta, pois ele se constitui na experiência da natureza em sua “imediatidade”, um estado que nunca existiu, mas que tem sua imagem na forma como a obra de

<sup>303</sup> “Wie verklammert das Naturschöne mit dem Kunstschönen ist, erweist sich an der Erfahrung, die jenem gilt. Sie bezieht sich auf Natur einzig als Erscheinung, nie als Stoff von Arbeit und Reproduktion des Lebens, geschweige denn als das Substrat von Wissenschaft. Wie die Kunsterfahrung ist die ästhetische von der Natur eine von Bildern. Natur als erscheinendes Schönes wird nicht als Aktionsobjekt wahrgenommen. Die Lossage von den Zwecken der Selbsterhaltung, emphatisch in der Kunst, ist gleichermaßen in der ästhetischen Naturerfahrung vollzogen. (...) Kunst ist nicht, wie der Idealismus glauben machen wollte, Natur, aber will einlösen, was Natur verspricht. Fähig ist sie dazu nur, indem sie jenes Versprechen bricht, in der Zurücknahme auf sich selbst” (*AT*, p. 103).

arte existe. Esta não proporciona a experiência da natureza propriamente, pois a experiência estética é mediada, apresentando tão somente a imagem do que aquela seria. A presença do belo natural não se refere ao seu sentido literal, como se fosse necessário uma espécie de retrato de uma paisagem para que a obra o expressasse. Ele consiste, ainda que seja indefinível, em um contato com a natureza enquanto objeto que possui expressão, mesmo que dependa do sujeito para ser percebida. O belo natural, necessariamente vinculado à estrutura da obra de arte autêntica, não é apenas meio para uma experiência não-violenta, como critica Wellmer, mas modelo de uma reconciliação que é possível na obra de arte. Isso não significa, porém, que tal reconciliação é completa, pois ela se dá de forma isolada da sociedade, sem corresponder a um estado existente na realidade. Isso fica claro na seguinte passagem:

numerous períodos históricos garantem sem dúvida maiores possibilidades de reconciliação do que a época actual, que radicalmente as recusa. No entanto, enquanto integração não-violenta dos elementos divergentes, a obra de arte transcende simultaneamente os antagonismos do existente sem a ilusão de que não mais existem (*TE*, p. 288).<sup>304</sup>

Na obra de arte é possível que o objeto seja apreendido sem o domínio da racionalidade sobre ele, portanto, sem o domínio conceitual e discursivo. Tal relação sustenta o caráter cognitivo da arte, pois as categorias estéticas que explicam a existência da obra em si gravitam em torno da idéia do belo natural e são a condição para que nelas apareça um teor de verdade. O espírito da obra resulta da configuração entre os diversos momentos que a formam, dos quais ele não pode ser isolado. Os conceitos de expressão e construção sustentam tal idéia, já que é no domínio técnico do material artístico, este, por sua vez, também histórico, que a expressividade do objeto é possível.

Observa-se, dessa maneira, que o belo natural é um momento em que a dinâmica entre natureza e história se processa, uma vez que na obra de arte a objetividade surge como um distanciamento da natureza – pois ela não é dominada – para que ela possa ser respeitada em seu ser

<sup>304</sup> “Manche geschichtlichen Phasen freilich gewährten größere Möglichkeiten der Versöhnung als die gegenwärtige, die sie radikal verweigert. Als gewaltlose Integration des Divergierenden jedoch transzendiert das Kunstwerk zugleich die Antagonismen des Daseins ohne den Trug, sie wären nicht mehr” (*AT*, p. 283).



em si. O que há de racional diz respeito à técnica e uso dos materiais, mas a forma pela qual o espírito da obra surge se deve ao momento mimético da expressão. Entretanto, a unidade que se estabelece entre mimesis e razão permite à obra de arte se opor à dominação e fazer uma crítica à realidade a partir de si mesma. Primeiramente, na medida em que sua existência é, por um lado, independente do mundo empírico. Em segundo lugar, porque ao projetar a imagem do belo natural, as obras mostram que é possível a existência de um estado sem dominação e, assim, operam a crítica da racionalidade instrumental. De acordo com Adorno,

as categorias estéticas devem definir-se tanto pela sua relação ao mundo como pela renúncia a este. A arte é conhecimento em ambos os casos; não apenas pelo retorno do mundano e das suas categorias, pelo seu vínculo com o que, ademais, se chama o objeto do conhecimento, mas talvez ainda pela crítica tendencial da *ratio* dominadora da natureza cujas determinações fixas ela abala através da modificação (TE, p. 213).<sup>305</sup>

Há ainda um segundo momento na arte em que o conceito de história natural se faz presente conferindo-lhe um caráter cognitivo. Ele diz respeito ao conteúdo histórico da obra que se expressa como seu teor de verdade. Como já se discutiu anteriormente, somente a arte autêntica tem algo a expressar e ela o consegue por superar sua existência social e irromper como espírito, ainda que para “dizer” algo não faça uso de conceitos e juízos.

Na medida em que o teor de verdade se apresenta para além da obra enquanto objeto do mundo, o artefato passa a ser mais do que é, assim como o belo natural também se expressa como algo a mais que o existente, pois é expressão da natureza e esta é vista, então, de forma desinteressada, compelindo, contudo, o indivíduo a uma atenção quase obrigatória em sua direção. Desse modo, referindo-se ao belo natural, o qual, como já se mencionou anteriormente, representa o não-idêntico das coisas, as obras de arte fazem referência ao que a racionalidade considera como o “outro”: a própria natureza. Segundo Adorno, “esse

---

<sup>305</sup> “Alle ästhetischen Kategorien sind ebenso in ihrer Beziehung auf die Welt wie in der Lossage von ihr zu bestimmen. Erkenntnis ist sie in beidem; nicht nur durch die Wiederkunft des Mundanen und seiner Kategorien, ihr Band zu dem, was sonst Gegenstand der Erkenntnis heißt, sondern mehr noch vielleicht durch die tendenzielle Kritik der naturbeherrschenden ratio, deren fixe Bestimmungen sie durch Modifikation in Bewegung bringt” (AT, p. 209).

*outro* não é unidade e conceito, mas uma pluralidade. Assim, o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] apresenta-se na arte como uma pluralidade, não como termo genérico abstracto das obras de arte” (*TE*, p. 203).<sup>306</sup> Ele está presente nela como algo de objetivo, vinculado à sociedade e à história e, por isso mesmo, podendo variar de acordo com o tempo no qual existe, com o desenvolvimento das forças produtivas ou da técnica.

Porém, o desenvolvimento da arte implica a mudança nas formas estéticas, mas não na estrutura da obra de arte, a qual, contudo, não é estática, pois seus momentos estão envolvidos reciprocamente em uma relação de imanência. Reside aí também a justificativa para que Adorno tenha elaborado uma “teoria estética”, pois os elementos que compõe a obra de arte, mesmo tendo sua carga histórica, podem ser compreendidos como momentos que a definem enquanto tal e possibilitam a expressão de um teor de verdade. Assim, mimesis, expressão, construção, racionalidade, forma e conteúdo passam a ser entendidas como categorias estéticas predominantes na compreensão da obra de arte em sua estrutura e a partir delas se pode entender como surge o movimento do espírito e do teor de verdade. Para Adorno, “o desenvolvimento das obras é a sobrevivência da sua dinâmica imanente. O que as obras dizem através da configuração dos seus elementos significa, em épocas diferentes, algo de objectivamente diferente e isso afecta, em última análise, o seu conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*]” (*TE*, p. 294).<sup>307</sup>

A dialética entre a imanência da obra, seu carácter monadológico, e a sua existência como fato social, é também a possibilidade de que o teor de verdade aponte para o não-existente, para um estado que poderia se tornar realidade. É por isso que Adorno diz que “(...) num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte. Mas o facto de as obras de arte existirem mostra que o não-ente poderia existir. A realidade [*Wirklichkeit*] das obras de arte dá testemunho da possibilidade do possível” (*TE*, p. 204).<sup>308</sup>

Aqui Adorno transforma a arte no exemplo e, portanto, no modelo de que a reconciliação que ela propõe, ainda que inexistente em

<sup>306</sup> “Dies Andere ist nicht Einheit und Begriff sondern ein Vieles. So stellt der Wahrheitsgehalt in der Kunst als ein Vieles, nicht als abstrakter Oberbegriff der Kunstwerke sich dar” (*AT*, p. 198).

<sup>307</sup> “Die Entfaltung der Werke ist das Nachleben ihrer immanenten Dynamik. Was Werke durch die Konfiguration ihrer Elemente sagen, bedeutet in verschiedenen Epochen objektiv Verschiedenes, und das affiziert schließlich ihren Wahrheitsgehalt” (*AT*, p. 288).

<sup>308</sup> “Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen” (*AT*, p. 200).

um dado momento da história, é possível e anunciada pelas obras. É nesse sentido que a crítica de Wellmer se mostra equivocada. Em cada obra de arte, seja a experiência estética ou a crítica que se pode fazer em relação ao teor de verdade, existe a indicação da desproporção entre a imagem do que não existe e a promessa de que ele, por aparecer nela, pode existir, portanto, de que o que não é um dia poderá ser. É por isso que a arte carrega em si o negativo, aquilo que tem sua existência empírica negada e cuja impossibilidade também é recusada pelas obras. A obra de arte autêntica assume essa contradição em si e é desse modo que se dirige para um estado reconciliado, pois o teor de verdade que ela carrega, além de denunciar a realidade e a não-realização da felicidade humana, é ele próprio uma forma de reconciliação como resultado da síntese não-violenta a partir da qual a obra de arte se estrutura. Segundo Adorno,

verdadeira é a arte, tanto mais que o que nela fala e ela própria estão cindidos, não reconciliados, mas esta verdade cabe-lhe em sorte quanto ela sintetiza o dividido e assim o determina apenas no seu carácter irreconciliável. Paradoxalmente, a arte tem de testemunhar o irreconciliável e tender, no entanto, para a reconciliação; isso só é possível a partir da sua linguagem não-discursiva (*TE*, p. 256).<sup>309</sup>

A idéia da reconciliação possui uma relação interna com o conceito de teor de verdade. Na medida em que este é negação da falsa consciência ou, em outras palavras, possibilidade de uma consciência verdadeira sobre a realidade, permite um conhecimento sobre a estrutura da sociedade, sem o qual nenhuma imagem utópica seria possível. Além disso, o teor de verdade é expressão de um determinado momento da vida humana e da sociedade e, portanto, tem a história como parte de si, e não apenas por referência externa. Isso fica bem explicitado na seguinte passagem da *Teoria estética*:

o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si

---

<sup>309</sup> “Wahr ist Kunst, soweit das aus ihr Redende und sie selber zwiespältig, unversöhnt ist, aber diese Wahrheit wird ihr zuteil, wenn sie das Gespaltene synthetisiert und dadurch erst in seiner Unversöhnlichkeit bestimmt. Paradox hat sie das Unversöhnte zu bezeugen und gleichwohl tendenziell zu versöhnen; möglich ist das nur ihrer nicht-diskursiven Sprache” (*AT*, p. 251).

mesmo. A sua relação com a história não é relativa de tal modo que ele próprio e a qualidade das obras de arte variariam apenas em função do tempo. Sem dúvida, uma tal variação tem lugar e as obras de qualidade podem, por exemplo, tornar-se caducas ao longo da história. No entanto, o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] e a qualidade não cabem ao historicismo. A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante. O conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] torna-se histórico ao objectivar-se na obra a consciência verídica. (...) Depois que o potencial de liberdade cresceu, a consciência verídica é antes a consciência mais progressista das contradições no horizonte da sua possível reconciliação. O critério da consciência mais progressista é o estado de forças produtivas na obra a que, na época da sua reflexividade constitutiva, pertence também a posição que adopta no interior da sociedade. Enquanto materialização da consciência mais progressista, que encerra a crítica produtiva da situação estética e extra-estética dada, o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado latente (*TE*, p. 290).<sup>310</sup>

Pode-se observar, portanto, que o teor de verdade sustentado pelas obras de arte está sempre em tensão com a realidade na qual ela existe. Na forma estética se reflete de modo mediado o estágio de

---

<sup>310</sup> “Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, von dem ihr Rang schließlich abhängt, ist bis ins Innerste geschichtlich. Er verhält sich nicht relativ zur Geschichte derart, daß er, und damit der Rang der Kunstwerke, einfach mit der Zeit variierte. Wohl hat eine solche Variation statt: und Kunstwerke von Qualität etwa vermögen durch Geschichte sich zu entblättern. Dadurch indessen fallen Wahrheitsgehalt, Qualität nicht dem Historismus anheim. Geschichte ist den Werken immanent, kein äußeres Schicksal, keine wechselnde Einschätzung. Geschichtlich wird der Wahrheitsgehalt dadurch, daß im Werk richtiges Bewußtsein sich objektiviert. (...) Vielmehr heißt richtiges Bewußtsein, seitdem das Potenti al von Freiheit aufging, das fortgeschrittenste Bewußtsein der Widersprüche im Horizont ihrer möglichen Versöhnung. Kriterium fortgeschrittensten Bewußtseins ist der Stand der Produktivkräfte im Werk, zu dem auch, im Zeitalter seiner konstitutiven Reflektiertheit, die Position gehört, die es gesellschaftlich bezieht. Als Materialisation fortgeschrittensten Bewußtseins, welche die produktive Kritik des je gegebenen ästhetischen und außerästhetischen Zustands einschließt, ist der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke bewußtlose Geschichtsschreibung, verbündet mit dem bis heute stets wieder Unterlegenen” (*AT*, p. 185).

desenvolvimento das forças produtivas, da técnica e das contradições que daí surgem. Para Adorno, “a força da negatividade na obra de arte mede o abismo entre a práxis e a felicidade” (*TE*, p. 28).<sup>311</sup> É dessa maneira que o teor de verdade das obras denuncia a separação entre a realidade e o ideal de felicidade humana. Na obra de arte se encontra a possibilidade de fazer a crítica sem que a razão seja a figura predominante. Ainda que a tradição tenha associado à arte à irracionalidade, Adorno mostra que não somente existe uma racionalidade presente na estrutura das obras, como também que o equilíbrio entre tal momento e o outro expressivo proporciona um acesso à realidade que não é parcial, ao contrário, está mais próximo da verdade porque não necessitou reprimir seu objeto, sendo capaz de apreendê-lo sem dominá-lo e, por isso, recusando-se a ignorar o não-idêntico das coisas. A idéia defendida ao longo da *Dialética negativa*, assim, aparece realizada no modo como as obras de arte promovem um acesso à realidade mediado e conceitual, ainda que não no sentido estrito do termo. Elas remetem a um conceito porque captam o universal a partir do particular. Para Bernstein, essa característica é a principal forma pela qual a arte se torna conhecimento na estética adorniana. Como diz o autor,

uma vez que as obras de arte não estão em débito com a experiência empírica no que se refere à sua legitimidade, é quase universalmente aceito que elas são não-cognitivas. Adorno não contesta a distância da experiência empírica, antes, pensa que as obras de arte são cognitivas quase do mesmo modo que a filosofia é cognitiva: a filosofia – reflexivamente – investiga a relação entre universal (conceito) e particular (intuição) por meio do universal, enquanto a arte – performativamente – investiga a relação entre universal e particular por meio do particular (BERNSTEIN, 2004, p. 158).

A arte tende a promover uma consciência não-reificada sobre a realidade na medida em que coloca o sujeito diante das contradições sociais. E isso, como já foi dito anteriormente, ocorre em dois planos: tanto como experiência estética, quanto pela reflexão filosófica, a qual se utiliza da arte para realizar a crítica duplamente mediada sobre seu

---

<sup>311</sup> “Den Abgrund zwischen der Praxis und dem Glück mißt die Kraft der Negativität im Kunstwerk aus” (*AT*, p. 26).

objeto, pois também este não aparece diretamente nas obras. A interpretação filosófica, ao decifrar a forma estética e operar conceitualmente, tem a capacidade de apreender a relação entre o que aparece nas obras de arte e o que essa aparência tem de verdade sobre a práxis da qual emerge. Assim é que a verdade de ambas passa a coincidir, pois também a filosofia de Adorno pretende, em sua negatividade, resgatar o não-idêntico, mas só o consegue na medida em que se recusa a se apropriar violentamente sobre seus objetos, encontrando na racionalidade estética uma alternativa para a reconciliação do próprio pensamento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Motivado pela crítica que Habermas dirigiu à filosofia de Horkheimer e Adorno, a qual atribui ao pensamento crítico-dialético desenvolvido pelos autores a marca de uma aporia que restringe negativamente as pretensões teóricas por eles sustentadas, o presente trabalho teve como objetivo investigar a possibilidade de haver uma racionalidade capaz de fugir aos limites da crítica à racionalidade instrumental. Habermas insiste na idéia de que a radicalização de tal crítica levou os autores a assumir um estado de reificação total, o qual não se limita à modernidade, encontrando suas origens na proto-história da subjetividade. A cisão necessária entre sujeito e objeto, baseada na dominação da natureza, impediria um estado de reconciliação pressuposto por uma teoria que pretende ainda ser verdadeira. Adorno, principalmente, ao insistir no conceito de mimesis, se encontraria em uma situação paradoxal, já que tal faculdade sequer pode ser expressa discursivamente, portanto, incapaz de ser apropriada em termos teóricos. Além disso, a crítica à ideologia e ao esclarecimento feita pelos autores teria, segundo Habermas, solapado seus próprios fundamentos racionais, colocando em questão até mesmo seu potencial crítico.

Diante desse quadro negativo composto pelas críticas habermasianas, a tese se propôs a investigar a possibilidade de encontrar na obra dos autores elementos que indicassem uma perspectiva contrária àquela de Habermas, conservando, assim, a atualidade do pensamento de Horkheimer e Adorno e o alargamento do potencial crítico-dialético de uma filosofia determinada a assumir as contradições da realidade e que, por isso mesmo, deve ser respeitada em seu esforço de romper com os limites da racionalidade instrumental. Com o intuito de discutir o tema em questão, o trabalho se desenvolveu em duas direções complementares: buscou caracterizar detalhadamente a crítica que Adorno desenvolve em conjunto com Horkheimer ao eclipse da razão e ao predomínio de uma forma degradada em pura instrumentalidade e, em um segundo momento, propor um modo de interpretação da estética adorniana que permita contrapor à suposta totalidade reificada, uma esfera de autonomia orientada por categorias dialéticas que possibilitam a reconciliação de elementos comumente negados pela racionalidade instrumental.

Em um primeiro momento, tratou-se da crítica dos autores à redução da razão – pensada na totalidade como razão objetiva e subjetiva – a uma dimensão instrumental entendida como princípio

estruturante e orientador da sociedade, principalmente na Modernidade, e atrelada à reificação que os autores identificam como processo predominante na relação entre o homem e a natureza e também entre os próprios homens desde que estes começaram a se constituir como sujeitos, marcando o momento da cisão com o objeto. Nesse sentido, a crítica a essa forma particular de racionalidade pode ser compreendida em sua vinculação ao projeto tão bem formulado no texto de Horkheimer *Teoria tradicional e teoria crítica*. Ao caracterizar um conceito de razão e traçar seu desenvolvimento histórico, os autores ousam no questionamento dos fundamentos racionais da realidade, sem se esquivar de suas implicações, sejam elas voltadas para o âmbito da epistemologia, da filosofia, da moral ou da estética. A coragem em denunciar a razão teve como preço a renúncia, provisoriamente, de seguir na reflexão e crítica social sem o amparo de uma forma de razão na qual fosse possível confiar a esperança de uma sociedade emancipada. Tal renúncia se mostrou necessária, pois seu inverso, a prepotência de se projetar na realidade um projeto racional centrado no sujeito, se revelou a marca da dominação que, paradoxalmente, aumenta na medida em que também avançam os meios que poderiam tornar os homens cada vez mais livres.

Justifica-se, assim, o caminho percorrido por Adorno após a publicação da *Dialética do esclarecimento*. Nesta obra, observa-se o esforço crítico feito no sentido de apontar para o princípio de dominação subjacente à racionalidade instrumental e suas conseqüências para a relação entre sujeito e objeto ou, em outros termos, entre espírito e natureza. A repressão que decorre de tal relação tem como preço a alienação experimentada pelo homem tanto em relação a si mesmo, quanto à realidade em que vive. A fim de dissolver esse estado de reificação, seria preciso insistir em um pensamento que não se oriente pelo princípio da identidade, correlato da dominação do sujeito sobre o objeto do conhecimento. É por isso que a *Dialética negativa* pode ser vista como um passo adiante dado em direção ao esforço em liberar o pensamento da dominação, sem desconsiderar a necessidade de que as contradições reais possam estar nele expressas. Assim, o pensamento mantém diante de si, a partir da crítica imanente que realiza, a idéia de uma reconciliação. No lugar do predomínio exclusivo da racionalidade, ele concede espaço a uma mimesis não recalcada, capaz de aproximá-lo de seu objeto sem a violência que o processo de identificação causa. O sofrimento calado da natureza passa a ser expresso como condição da própria verdade, a qual exige uma relação completamente distinta entre o sujeito e objeto. A *Dialética negativa*, nesse sentido, aponta para a



tarefa que cabe à filosofia em seu compromisso de denunciar a injustiça e sofrimento presentes na sociedade e, a partir de uma prática liberadora, proporcionar um modelo de reconciliação.

Desse modo, o momento de desconfiança que Horkheimer e Adorno manifestaram na *Dialética do esclarecimento* não pode ser interpretado como paralisador. Ao contrário, deve ser lido como um passo necessário no caminho percorrido - principalmente por Adorno - em direção à elaboração, no interior de sua própria crítica, de uma forma de racionalidade não capturada por aquela instrumental. Essa outra possibilidade, embora não se concretize com a *Dialética negativa*, mostrar-se-á, porém, como uma racionalidade estética, a qual, revisando os erros que afetaram a razão em sua conversão em mera instrumentalidade, resgata o que esteve obscurecido historicamente. Do mundo reificado e administrado, surge uma instância em que a lógica racional não opera com vistas à dominação, mas no sentido da liberdade. A arte, em um sentido mais geral, não está completamente imune à reificação. Porém, há a possibilidade de que ela se oponha à racionalidade instrumental e, além disso, mostre sua própria resistência. Para isso, faz-se necessário que ela se constitua de um modo específico e é ao delinear tais condições para a obra de arte autêntica que Adorno formula uma teoria estética comprometida com o ideal sempre presente de crítica à dominação a fim de que o estado de emancipação humana possa um dia se realizar.

A argumentação desenvolvida na tese, sobretudo no segundo capítulo, se deteve no exame das categorias estéticas que fundamentam o caráter cognitivo da obra de arte, possível somente como resultado do entrelaçamento, em sua configuração, de elementos miméticos e racionais. Por essa razão, a arte estabelece uma relação completamente diferente com seu objeto: enquanto para a racionalidade instrumental a natureza é concebida como matéria a ser manipulada, para a racionalidade estética o belo natural se torna um modelo a ser imitado. Sua importância reside no fato de ele ser expressão do negativo, do outro que não é reconhecido pela racionalidade instrumental e negado pela identidade que lhe serve como princípio. Na arte ele pode ser expresso porque a mimesis, diferentemente da função que exerce no contexto da racionalidade instrumental, tem um caráter positivo, o qual, combinado ao momento racional da construção da obra de arte, possibilita uma experiência estética da natureza como imagem de reconciliação. É assim que o belo natural será buscado pelo belo artístico, proporcionando à arte uma relação não-violenta entre espírito e natureza.

Além disso, no belo artístico o espírito da obra emerge como objetivação de um teor de verdade que aguarda sua interpretação. O equilíbrio entre mimesis e racionalidade ou entre expressão e construção é responsável pela existência de uma mediação na obra de arte entre a criação subjetiva e a técnica utilizada como desenvolvimento formal da própria obra. Desse modo, aquilo que a obra alcança não pode ser entendido como um produto meramente subjetivo, pois o domínio do material artístico responde às tensões formais do conteúdo estético que não pode ser isolado de seu caráter histórico e social.

Essa dupla qualidade da obra de arte, por um lado, sua autonomia em obedecer às leis imanentes da sua produção, sem ser determinada externamente, por outro lado, como fato social que torna sua forma a cristalização de conteúdos objetivos socialmente produzidos, confere-lhe um potencial crítico frente à realidade, garantido pela mediação que a estrutura e permite ultrapassar sua existência como parte do mundo empírico. É assim que a obra de arte, no equilíbrio entre seus momentos mimético e racional, torna possível a emergência de um teor de verdade como espírito da obra, como objetivação histórica e social que é expressa na medida em que ela se eleva sobre sua qualidade de coisa e apresenta uma imagem a ser decifrada pela reflexão. Esta, contudo, é motivada pela experiência estética, desprovida de juízos e conceitos, assim como da abstração lógica e formal, precisamente porque a linguagem que a arte apresenta é mimética, não-proposicional, exigindo do sujeito uma relação distinta para apreender seu objeto. O espírito que se manifesta na obra de arte é o momento racional nela presente, mas diferentemente do que ocorre na racionalidade instrumental, na arte ele se relaciona com a natureza de forma harmoniosa e alcança uma unidade que se revela na autenticidade que algumas obras de arte reclamam para si.

A autenticidade das obras de arte pode ser compreendida pelo modo como elas se referem à realidade: se ela apenas reproduz a sociedade como se fosse uma espécie de fotografia ou se ela traz um conteúdo social objetivo em sua própria forma, o qual é capaz de negar a realidade. É por reconhecer nos trabalhos de Beckett, Kafka ou Schönberg, por exemplo, um potencial crítico que se realiza pela mediação entre a expressão de um determinado conteúdo na construção formal da obra, que Adorno os concebe como obras autênticas, capazes de manter sua autonomia formal a despeito da realidade histórica que está contida em sua criação. A obra de arte autêntica, portanto, pode ser considerada aquela que desenvolve internamente uma resposta ao problema da sua construção, que é também social, pois a forma, na

concepção de Adorno, é conteúdo histórico envolto por uma linguagem mimética que necessita ser decifrada. Daí o caráter enigmático próprio das obras de arte que envolve o teor de verdade nelas presente. Da mesma forma que um enigma oculta sua resposta, as obras apresentam um teor de verdade sem que ele seja referido diretamente. Por isso, entram em uma relação dialética com a interpretação. Uma vez que a arte utiliza-se de uma linguagem não-discursiva para se referir ao seu conteúdo, dado que é na própria forma que ele se apresenta, exige do sujeito uma reflexão voltada para a interpretação, embora não dependa desta para possuir um teor de verdade.

A apreensão do teor de verdade é possível se diferenciada as duas formas em que ele se manifesta. Por um lado, é possível acessá-lo por meio da experiência estética, a qual, em termos subjetivos, desencadeia um processo reflexivo que, diante do estranhamento provocado, coloca em questão tanto o sentido da existência do próprio sujeito, quanto da realidade em que ele vive. Desse modo, percebe-se o potencial crítico que a arte exerce na dimensão individual, podendo ocasionar a criação de uma consciência sobre a realidade. A diferença entre a reflexão que se origina na estética e àquela proveniente do conhecimento ligado à racionalidade instrumental está no fato de que a verdade que se alcança por meio da arte é produto de uma relação reconciliada entre espírito e natureza, portanto, resistente ao princípio de dominação sobre o qual o pensamento da identidade se apóia. Assim, a unidade alcançada pela obra de arte é experimentada pelo sujeito como imagem de uma reconciliação, a qual possibilita o acesso à verdade pretendida pela obra. Essa experiência estética se mostra fundamental para a dissolução da reificação social, na medida em que ela é parte integrante da formação cultural do indivíduo, condição também para a emancipação, tal como Adorno mostra em seus escritos relacionados à educação. Nesse sentido, a arte revela seu caráter social e formativo, importante para a formação de uma consciência não-reificada.

Finalmente, pode-se indicar, por outro lado, a segunda forma pela qual o teor de verdade é apreendido, a saber, por meio da crítica. As obras de arte autênticas exigem uma interpretação e, por isso, podem ir além da experiência estética que provocam no sujeito. Não se trata, contudo, da filosofia realizar uma tradução discursiva do teor de verdade das obras, mas de, por meio dele, fazer sua própria crítica. É por esse motivo que Adorno argumenta pela coincidência da verdade filosófica com a verdade estética, uma vez que ambas chegam a um conteúdo que, por ser histórico-social e por emergir como produto da conciliação entre mimesis e racionalidade, expressa a realidade de forma integral, sem

negar suas contradições. A filosofia, como consequência das considerações desenvolvidas na *Teoria estética*, complementares a outras desenvolvidas por Adorno na *Dialética negativa* ou mesmo em conjunto com Horkheimer, passa a realizar a utopia do conhecimento ao buscar na arte seu conteúdo, pois, assim, abre espaço para uma reflexão que aborda conceitualmente seu objeto sem, no entanto, identificá-lo ao próprio conceito. A interpretação filosófica que se esforça por decifrar o conteúdo objetivo presente nas obras de arte é capaz de apreender o que nelas aparece como verdade sobre a práxis social e, assim, denunciar a desproporção existente entre uma realidade marcada pela injustiça e outra que não desiste do objetivo da felicidade humana.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main/Berlin: Suhrkamp/Directmedia, Suhrkamp/Directmedia, 1986/2003. (*Digitale Bibliothek Band 97*). CD-ROM.

\_\_\_\_\_. *Dialética negativa*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. La idea de historia natural. In: *Actualidad de la filosofía*. Tradução: José Luis Arantegui Tamoyo. Barcelona: Paidós, 1991.

\_\_\_\_\_. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *History and Freedom. Lectures 1964-1965*. Cambridge: Polity Press, 2008.

\_\_\_\_\_. Teoria da semiformação. Tradução: Newton Ramos-de-Oliveira. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio Alvaro Soares; LASTÓRIA, Luiz Antonio Calmon Nabuco (Orgs.). *Teoria Crítica e Inconformismo: novas perspectivas de pesquisa*. Campinas: Autores Associados, 2010, p. 7-40.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno. Música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. *Dialética da vertigem. Adorno e a filosofia moral*. São Paulo: Escuta, 2005; Belo Horizonte: Fumec/FCH, 2005.

BASSANI, Jaison; VAZ, Alexandre F. Sobre o domínio da natureza na filosofia da história de Theodor W. Adorno: uma questão para a educação. *Revista Brasileira de Educação*, v. 16 n. 46, Jan|Abr. 2011.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENHABIB, Sheyla. *Critique, norm and utopia: a study of the foundations of critical theory*. New York: Columbia University Press, 1986.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

\_\_\_\_\_. *A origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da História. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BERNSTEIN, J. M. Adorno's Aesthetic Theory. In: RUSH, Fred (Ed.) *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUCK-MORSS, Susan. *The origins of negative dialectics*. New York: The Free Press, 1977.

BRUNKHORST, Hauke. The Enlightenment of Rationality: Remarks on Horkheimer and Adorno's *Dialectic of Enlightenment*. In: *Constellations*. Volume 7, No 1, 2000.

CHAMBERS, Simone. The politics of Critical Theory. In: RUSH, Fred (Ed.) *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

CHIARELLO, Maurício G. *Das lágrimas das coisas: estudo sobre o conceito de natureza em Max Horkheimer*. Campinas: UNICAMP, São Paulo: FAPESP, 2001.

COHN, Gabriel. Alguns problemas de leitura e tradução de Minima Moralia. In: ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008.

\_\_\_\_\_. Expressão como fundamentação. In: *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mimesis e racionalidade*. São Paulo: Loyola, 1993.

DUBIEL, Helmut. *Wissenschaft organisation und politische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

FREITAG, B. *A Teoria Crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Comentários e notas de James Strachey. Direção da edição brasileira de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, [199-?], v. XIV. CD-ROM.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. Do conceito de razão em Adorno. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GATTI, Luciano. *Adorno lendo Beckett: a paródia do drama*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/055/LUCIANO\\_GATTI.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/055/LUCIANO_GATTI.pdf). Acesso em: 10 Out. 2011.

GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

GÓMEZ, Vicent. Estética y Teoría de La Racionalidad. Un estudio sobre “Teoría Estética”. In: WELLMER, Albrecht; GÓMEZ, Vicent. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. Adorno*. Valencia: Guada, 1994.

GUZZONI, Ute. Reason – A Different Reason – Something Different That Reason? Wondering about the Concept of a Different Reason in Adorno, Lyotard, and Sloterdijk. In: PENSKY, Max (Ed.) *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*. New York: State University of New York, 1997.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução: Luiz Sérgio Repa, Rodnei dos Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

HARDING, James M. Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno’s Ästhetische Theorie. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50:3, Summer, 1992.

HOHENDAHL, Peter Uwe. Looking Back at Adorno’s Ästhetische Theorie. *The German Quarterly*, Vol. 54, No. 2 (Mar, 1981), pp. 133-148.

HONNETH, Axel. A social pathology of reason: on the intellectual legacy of Critical Theory. In: RUSH, Fred (Ed.) *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HORKHEIMER, Max. Autoridade e a família. In. *Teoria Crítica I*. Tradução: Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. Autorität und Familie. In: *Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1992.



HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2002.

\_\_\_\_\_. *Eclipse of reason*. New York: Continuum, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria tradicional e teoria crítica*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores)

\_\_\_\_\_. The End of Reason. In: *Studies in Philosophy and Social Science*, IX, 1941.

\_\_\_\_\_. *Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Ausätze*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1992.

\_\_\_\_\_. Vernunft und Selbsterhaltung. In: *Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Ausätze*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1992.

JARVIS, Simon. *Adorno: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1998.

JAY, Martin. *As idéias de Adorno*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é o iluminismo? In: *A paz perpétua e outros opúsculos*. Tradução: Artur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.

KLEIN, J. T. A Resposta Kantiana à Pergunta: Que é Esclarecimento? In: *Ethic@*. Florianópolis v. 8, n. 2, Dez 2009, p. 211-227. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/ethic@/et82art4Klein.pdf>. Acesso em 10 Out. 2011.

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: ensaio sobre a dialética marxista*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. *O Capital*. Crítica da Economia Política. Tradução: Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MENKE, Christoph. Tugend und Reflexion. Die 'Antinomien der moralphilosophie. In: HONNETH, Axel (Org.). *Dialektik der Freiheit*. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

MUSSE, Ricardo. Theodor Adorno: filosofia de conteúdos e modelos críticos. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 32, n. 2, 2009. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732009000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732009000200008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 10 Jul. 2011.

NEVES SILVA, Eduardo Soares. Mímesis e forma: a crítica de Habermas a Adorno (e uma resposta). In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; KANGUSSU, Imaculada (Orgs.) *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of music*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. Adorno's "Aesthetic Theory". *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3 (Out., 1987), pp. 355-377.

PAETZOLD, Heinz. Adorno's Notion of Natural Beauty: a reconsideration. In: HUHNS, Tom; ZUIDERVAART, Lambert (Ed.). *The semblance of subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge: MIT Press, 1997.

PINZANI, Alessandro. *Habermas*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

RICHTER, Gerhard. Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno. *New German Critique*, No. 97, Adorno and Ethics, (Winter, 2006), pp. 119-135.

RITSERT, Jürgen. *Das Prinzip der Dialektik bei Theodor W. Adorno*. Frankfurt am Main: 2009. (Manuscrito)

\_\_\_\_\_. *Dimensionen des Vernunftbegriffs in der „Dialektik der Aufklärung“*, Disponível em: <http://www.ritsert-online.de/>

RITSERT, Jürgen; KNOLL, Heiko. *Das Prinzip der Dialektik: Studien über strikte Antinomie und kritische Theorie*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2006.

ROCHLITZ, Rainer. Language for one, language for all: Adorno and modernism. *Perspectives of New Music*, 27:2 (Summer, 1989).

ROSE, Gillian. *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. London: The Macmillan Press, 1978.

RUSH, Fred. Conceptual foundations of early Critical Theory. In: RUSH, Fred (Ed.) *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SAFATLE, Vladimir. O novo tonalismo e o esgotamento da forma crítica como valor estético. In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (Org.) *Ensaios sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

SCHORSKE, Carl E. Freud: The psychoarcheology of civilizations. In: NEU, Jerome (Ed.) *The Cambridge Companion to Freud*. New York: Cambridge University Press, 2006.

SCHWARZ, Roberto. A dialética da formação. In: PUCCI, Bruno; ALMEIDA, Jorge de; LASTÓRIA, Luiz Antonio Calmon Nabuco (Org.). *Experiência formativa e emancipação*. 1 ed. São Paulo: Nankin, 2009.

STIRK, Peter M. R. *Max Horkheimer: a new interpretation*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1992.

VALLS, Alvaro L. M. Adorno e “Ulisses ou mito e esclarecimento”. In: TIBURI, Márcia; DUARTE, Rodrigo (Org.) *Seis leituras sobre a Dialética do esclarecimento*. Ijuí: Unijuí, 2009.

WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor, 1993.

\_\_\_\_\_. *Razón, utopía, y la dialéctica de la ilustración*. In: Habermas y la modernidad. Madrid: Cátedra, 1999.

WOLIN, Richard. Critical Theory and the Dialectic of Rationalism. In: *New German Critique*, n.º 41, Special Issue on the Critiques of Enlightenment. Spring-Summer, 1987.

\_\_\_\_\_. Utopia, Mimesis and Reconciliation: a redemptive critique of Adorno's Aesthetic Theory. In: *Representations*, n.º 32. Autumn, 1990, pp. 33-49. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2928794>. Acesso em: 15 Mai. 2011.

ZAMORA, José Antônio. Dialéctica de la ilustración y modernidad catastrófica. In: *Theodor W. Adorno: pensar contra la barbárie*. Madrid: Trotta, 2004.

ZUIDERVAART, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory. The redemption of illusion*. Cambridge: MIT Press, 1993.