



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**FRANCE D'ARC CÍCERA COSTA DE FRANÇA**

**O CONCEITO DE ARTE E DESARTIFICAÇÃO DA ARTE EM ADORNO**

**BELÉM - PA**  
**2026**

**FRANCE D'ARC CÍCERA COSTA DE FRANÇA**

**O CONCEITO DE ARTE E DESARTIFICAÇÃO DA ARTE EM ADORNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará-UFPA, como parte dos requisitos necessários para obtenção de título de Mestre em Filosofia,

Linha de Pesquisa: Estética, Ética e Filosofia Política

Orientador: Prof. Dr. Henry Burnett

**BELÉM - PA**  
**2026**

**FRANCE D'ARC CÍCERA COSTA DE FRANÇA**

**O CONCEITO DE ARTE E DESARTIFICAÇÃO DA ARTE EM ADORNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará-UFPA, como parte dos requisitos necessários para obtenção de título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética, Ética e Filosofia Política

Orientador: Prof. Dr. Henry Burnett

Data de realização: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Henry Martin Burnett Junior**  
Orientador e Presidente da banca – UNIFESP

**Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves**  
Avaliador interno – UFPA

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Bruna Della Torre de Carvalho Lima**  
Avaliador externo – Uni-Heidelberg

**BELÉM - PA**  
**2026**

À minha família fonte de amor e inspiração em  
minha vida.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, Jesus e N.Sr<sup>a</sup>. de Nazaré, fundamentos da minha existência e fonte inesgotável de sentido e propósito.

À minha mãe, Maria das Graças Costa de França, cujo amor incondicional e força interior são alicerces para minha trajetória.

Ao meu pai, José Moreira de França (*In memoriam*), e ao meu irmão, Francinaldo Costa de França (*In memoriam*), cuja memória permanece como inspiração, coragem e determinação constante em minha vida.

Aos meus irmãos, Francione Costa de França, Francilda Glaucia Costa de França e Maria Francelina de Fátima Costa de França, pelo companheirismo fraterno, amizade sincera e apoio inabalável em cada etapa da minha caminhada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Henry Burnett, pelo incentivo, pela orientação generosa e pela confiança depositada ao longo da realização desta pesquisa.

Aos professores do PPGFIL, assim como aos colegas e amigos, pela colaboração direta e indireta no desenvolvimento deste trabalho.

“A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação: ela toma previamente parte na sublimação.”

Theodor Adorno (1970, p. 21)

## RESUMO

Esta dissertação investiga o conceito de arte e o processo de desartificação em Theodor W. Adorno, elucidando sua importância para a crítica à indústria cultural. A partir de *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer demonstram como o projeto iluminista, ao transformar a razão em instrumento técnico, converte a cultura em mercadoria e o homem em objeto de dominação. Na *Teoria Estética*, Adorno entende que a arte surge como “antítese social”, espaço de resistência à racionalidade instrumental e de expressão do negativo do mundo. Assim, a autonomia estética compreende a arte como forma de pensamento crítico, capaz de revelar as contradições históricas e de preservar a promessa utópica de reconciliação entre sujeito e natureza. A noção de *mimesis* ocupa papel relevante ao expressar uma relação sensível e não dominadora com o real, reabilitando a dimensão reprimida da experiência humana. Na análise à indústria cultural, Adorno observa a conversão da cultura, da arte em produto e a padronização do gosto, em que o lazer se torna prolongamento do trabalho e a arte é reduzida a entretenimento. Tal processo evidencia a perda de negatividade e a desartificação da arte (*Entkunstung der Kunst*), o fim da arte, isto é, sua perda de autonomia e de força crítica diante da lógica mercadológica. Para Theodor Adorno, a arte ocupa uma posição dialética, sendo simultaneamente resistência e espelho das contradições sociais que a engendram. Sua autenticidade não se define apenas pela oposição à arte desartificada, mas pela capacidade de manter a negatividade e o confronto com a realidade histórica. É nesse movimento dialético que o filósofo identifica a crise da arte moderna, marcada pelo esgotamento interno de suas formas. Ao questionar o formalismo estético e o ideal clássico de beleza, Adorno reconhece o fenômeno da desartificação, em que a autonomia da arte se enfraquece sob a lógica do mercado. Contudo, essa crise não é apenas imposta de fora: ela também se manifesta nas próprias estruturas da arte, cuja busca incessante por inovação formal evidencia o colapso de suas linguagens e sentidos históricos.

**Palavras-chave:** Theodor Adorno; arte; desartificação.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the concept of art and the process of de-artification in Theodor W. Adorno, elucidating their importance for the critique of the culture industry. Drawing on *Dialectic of Enlightenment*, Adorno and Horkheimer demonstrate how the Enlightenment project, by transforming reason into a technical instrument, converts culture into a commodity and human beings into objects of domination. In *Aesthetic Theory*, Adorno conceives art as a “social antithesis,” a space of resistance to instrumental rationality and an expression of the negative of the world. Thus, aesthetic autonomy conceives art as a form of critical thought, capable of revealing historical contradictions and preserving the utopian promise of reconciliation between subject and nature. The notion of *mimesis* plays a central role by expressing a sensitive and non-dominating relationship with reality, restoring the repressed dimension of human experience. In his analysis of the culture industry, Adorno observes the conversion of culture and art into products and the standardization of taste, in which leisure becomes an extension of labor and art is reduced to entertainment. This process reveals the loss of negativity and the de-artification of art (*Entkunstung der Kunst*), the end of art—that is, its loss of autonomy and critical power in the face of market logic. For Theodor Adorno, art occupies a dialectical position, being simultaneously a form of resistance and a mirror of the social contradictions that engender it. Its authenticity is not defined merely by opposition to de-artified art, but by its ability to preserve negativity and confrontation with historical reality. Within this dialectical movement, the philosopher identifies the crisis of modern art, marked by the internal exhaustion of its forms. By questioning aesthetic formalism and the classical ideal of beauty, Adorno recognizes the phenomenon of de-artification, in which the autonomy of art weakens under the logic of the market. However, this crisis is not merely imposed from without: it also manifests within the very structures of art itself, whose relentless pursuit of formal innovation reveals the collapse of its historical languages and meanings.

**Keywords:** Theodor Adorno; art; de-artification.

## SUMÁRIO

|                                                                                                         |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                  | <b>10</b> |
| <b>1 O CONCEITO DE ARTE NO PENSAMENTO ADORNIANO.....</b>                                                | <b>14</b> |
| 1.1 Arte e razão instrumental .....                                                                     | 14        |
| 1.2 A relação <i>mimese</i> e arte.....                                                                 | 20        |
| 1.3 A Saga de Ulisses e a arte no mundo administrado.....                                               | 25        |
| 1.4 Arte na estética de Adorno.....                                                                     | 30        |
| <b>2 A CRÍTICA DE ADORNO À INDÚSTRIA CULTURAL, AO TOTALITARISMO E<br/>A DESARTIFICAÇÃO DA ARTE.....</b> | <b>38</b> |
| 2.1 A crítica de Adorno à indústria cultural.....                                                       | 38        |
| 2.2 A relação entre indústria cultural e totalitarismo.....                                             | 48        |
| 2.3 O fim da arte (desartificação da arte) em Adorno.....                                               | 55        |
| 2.4 A dialética entre arte autêntica e desartificada em Adorno.....                                     | 64        |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>                                                                                   | <b>76</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>                                                                  | <b>79</b> |

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação aborda o conceito de arte e desartificação da arte em Adorno, tendo como objetivo elucidar a relevância desses conceitos para a crítica adorniana à indústria cultural. A investigação enfatiza especialmente o fenômeno da desartificação, buscando compreender de que modo a perda de autonomia estética expressa a crise da cultura na modernidade. Para tanto, o trabalho organiza-se em dois capítulos: o primeiro discute o conceito de arte no pensamento adorniano, evidenciando o entrelaçamento indissociável entre estética, racionalidade e crítica a modernidade; o segundo capítulo ressalta a crítica à indústria cultural, ao totalitarismo e a desertificação.

Este estudo justifica-se pela necessidade de compreender os conceitos desenvolvidos por Theodor Adorno, especialmente no que diz respeito à desartificação da arte, tema ainda pouco explorado na literatura acadêmica e nos espaços formais de ensino de filosofia. A investigação parte da exposição dos conceitos fundamentais do autor – como esclarecimento, razão instrumental, indústria cultural, arte e desertificação – que se articulam de maneira crítica, oferecendo uma análise da relação entre cultura, arte e sociedade contemporânea.

Para o filósofo, a arte não constitui um domínio autônomo de mera produção simbólica, mas um espaço privilegiado de resistência à racionalidade instrumental que permeia a modernidade. Na *Dialética do Esclarecimento*, escrita com Max Horkheimer, Adorno mostra como o projeto iluminista, ao pretender libertar os homens da superstição, acabou produzindo novas formas de dominação, convertendo a razão em instrumento de controle e a cultura em mercadoria. Nesse cenário, a arte se destaca como “antítese social da sociedade”, ao revelar, em sua forma e conteúdo, as contradições históricas do mundo administrado.

A crítica adorniana à razão instrumental busca compreender como a racionalidade moderna, ao perder sua dimensão reflexiva, converte-se em meio de dominação e reificação. Enquanto a ciência reduz o real à fórmula e à probabilidade, a arte preserva uma racionalidade dialética, capaz de expressar o negativo do mundo. A obra autêntica, ao recusar servir ao entretenimento ou à propaganda, torna-se espaço de liberdade e negação, onde as feridas da civilização racionalizada se tornam sensíveis.

Pensar a arte em Adorno implica reconhecer seu caráter crítico e histórico: ela não imita o mundo, mas o elabora formalmente, revelando e transcendendo suas tensões. Frente à hegemonia da indústria cultural — que transforma a experiência estética em consumo padronizado —, a arte autêntica afirma-se como gesto de resistência e objeção da coisificação

do ser humano. Daí a necessidade de preservar sua autonomia, compreendendo-a como lugar de reflexão e promessa utópica diante da barbárie da racionalidade triunfante.

O conceito de *mimesis* gira em torno dessa reflexão, ao evidenciar a relação entre arte, natureza e racionalidade. Adorno e Horkheimer interpretam a história da razão como percurso ambíguo: o homem, ao dominar a natureza, acaba dominando a si mesmo. O comportamento mimético — forma originária de relação sensível com o mundo — é reprimido pela racionalidade técnica. A arte, porém, resgata essa dimensão ao tornar-se o refúgio do comportamento mimético: nela o sujeito, sem abdicar da razão, se abre ao não idêntico e à alteridade. Assim, a *mimesis* artística não é cópia da realidade, mas experiência simbólica de reconciliação entre homem e natureza.

A leitura que Adorno e Horkheimer fazem da *Odisseia* de Homero ilustra esse processo. A saga de Ulisses é interpretada como alegoria da formação do sujeito racional e do preço da emancipação ocidental: a razão se constitui pela repressão do desejo e pelo controle técnico sobre a natureza. O mesmo impulso que liberta o homem do mito o submete à dominação. Jeanne Marie Gagnebin (2006) contrapõe a essa leitura o viés trágico e existencial da errância de Ulisses, destacando que a epopeia também expressa a vulnerabilidade e a busca humana por sentido. Em ambos os casos, o mito torna-se espelho das ambiguidades do esclarecimento e da própria arte moderna.

Nesse horizonte, Adorno compreende a arte como forma crítica de pensamento. Diferente das tradições clássicas, ela conquista autonomia sem se isolar da sociedade: torna-se sua negação imanente. Sua força crítica está justamente em manter-se inútil — recusando-se à lógica da mercadoria — e em revelar o que a racionalidade técnica silencia: o sofrimento e a não identidade. A autonomia estética, portanto, não é isolamento, mas condição para que a arte expresse seu conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*), fazendo do estético um modo de pensamento.

No segundo capítulo, a análise da indústria cultural aprofunda essa crítica. Adorno e Horkheimer substituem o termo “cultura de massas” por “indústria cultural” para evidenciar o caráter planejado e mercadológico da produção simbólica sob o capitalismo. A cultura, ao ser submetida à lógica empresarial, perde sua função crítica e se converte em instrumento de conformismo. O lazer torna-se prolongamento do trabalho, e o consumo cultural, forma de manipulação. O cinema de Hollywood, a música padronizada e a publicidade exemplificam essa integração, em que a arte é esvaziada de negatividade e reduzida à distração.

A relação entre indústria cultural e totalitarismo revela a dimensão política desse diagnóstico. O mesmo esclarecimento que prometia emancipar o homem engendra novas

formas de dominação. A racionalidade técnica, desvinculada de fins éticos, transforma-se em razão instrumental — voltada à eficiência e ao controle. Inspirados em Nietzsche e Freud, Adorno e Horkheimer mostram que o fascismo não é acidente da civilização, mas expressão extrema da violência estrutural que acompanha o progresso. O culto ao líder e os rituais coletivos são formas miméticas regressivas que canalizam afetos reprimidos em obediência e destruição.

A crítica adorniana converge, nesse ponto, com Hannah Arendt, ao indicar que o totalitarismo elimina o espaço da reflexão e da diferença e instala o terror. A barbárie moderna se manifesta, assim, não apenas pela violência direta, mas também pela homogeneização das consciências. Daí o imperativo adorniano — “que Auschwitz não se repita” — como exigência ética e educativa de resistência à dominação e ao esquecimento.

Na *Teoria Estética*, Adorno aprofunda essa problemática ao formular o conceito de desartificação da arte (*Entkunstung der Kunst*), o fim da arte, que designa sua perda de autonomia e de poder crítico sob o capitalismo avançado. A arte, convertida em mercadoria, torna-se ilustração e espetáculo. No entanto, Adorno vê nessa crise também a possibilidade de renovação: a arte sobrevive ao reconhecer sua própria negatividade e ao resistir tanto ao mercado quanto à ilusão de pureza formal.

O problema do fim da arte em Adorno não indica o desaparecimento da arte em si, mas o risco constante de sua liquidação sempre que ela é capturada pela lógica mercadológica ou pela estetização vazia. A sobrevivência da arte depende, portanto, de sua capacidade de resistir à desartificação — isto é, de preservar sua autonomia crítica e formal sem se afastar do mundo empírico. Somente enquanto forma de negação e autocrítica da sociedade, a arte mantém vivo o seu conteúdo de verdade e sua promessa de emancipação.

Para Theodor Adorno, a arte ocupa um lugar dialético: ela é, ao mesmo tempo, resistência e reflexo das contradições sociais que a produzem. A arte autêntica não se define apenas pela oposição à arte desartificada, mas pela sua capacidade de manter a negatividade e a tensão com a realidade histórica. Mesmo ameaçada pela reificação, a arte preserva um potencial crítico que a indústria cultural tende a neutralizar.

Adorno (1970, p. 53) afirma:

a arte entregou-se a esta dialética com a concepção estética da antiarte; mais nenhuma é pensável sem este momento. Isto apenas diz que a arte deve ir além do seu próprio conceito para lhe permanecer fiel. A ideia da sua morte honra-a, na medida em que presta homenagem à sua exigência de verdade.

Em meio a essa dialética Adorno detecta a crise da arte moderna, revela o esgotamento interno das formas artísticas diante da racionalização e da mercantilização cultural. Ao problematizar a tradição do formalismo estético e seu ideal de beleza, Adorno identifica o fenômeno da desartificação — processo em que a autonomia da arte se fragiliza frente à lógica do mercado e da indústria cultural. Essa crise, contudo, não decorre apenas de pressões externas, mas manifesta-se nas próprias estruturas da arte, que, em sua busca por inovação formal, enfrenta o colapso de suas linguagens e de seus sentidos históricos.

Em diálogo com Walter Benjamin, conforme observa Luciano Gatti (2009a), essa crise é compreendida como sintoma de uma ruptura mais ampla da experiência após a Primeira Guerra Mundial. Ambos reconhecem o colapso da tradição estética, mas divergem quanto ao papel do corpo e da materialidade na arte: Benjamin o vê como centro da experiência estética, enquanto Adorno sustenta que apenas a distância formal e a negatividade preservam o potencial crítico da obra. Essa divergência se reflete também na leitura que fazem de Brecht — para Benjamin, o teatro épico é instrumento de esclarecimento político; para Adorno, o engajamento pedagógico ameaça a autonomia estética e reduz a arte à propaganda.

A análise adorniana da música de vanguarda, especialmente nas obras de Schoenberg, ilustra sua concepção de arte como forma de resistência imanente. A dissolução da tonalidade e a fragmentação formal representam um gesto de negação frente à standardização cultural, expressando contradições sociais sem se converter em discurso político. Nesse sentido, a arte autêntica, para Adorno, não se define por seu conteúdo ideológico, mas por sua capacidade de expor, na forma, o que a sociedade reprime.

Assim, a arte moderna se configura como uma tensão entre espiritualização e materialidade, entre autonomia e decadência. Quanto mais se espiritualiza, mais se aproxima de seu desaparecimento — e, paradoxalmente, é nesse limite que reside sua verdade. A arte crítica, portanto, não é aquela que fala sobre o mundo, mas aquela que, pela forma, o nega e o revela. É nesse gesto de negatividade que a estética adorniana encontra sua potência utópica: a resistência da arte diante da crise da cultura.

## 1- O CONCEITO DE ARTE NO PENSAMENTO ADORNIANO

### 1.1- ARTE E RAZÃO INSTRUMENTAL

Refletir sobre a experiência estética dentro da filosofia de Theodor Adorno implica engajar-se com uma racionalidade que está entrelaçada com a arte, em oposição àquela que meramente replica a razão instrumental.<sup>1</sup> E esta razão se reflete na ciência moderna que segundo Adorno e Horkheimer (1985, p.17), “no trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade”. Nesta perspectiva, argumenta Freitas (2003, p. 130):

Nesse momento em que a razão, principalmente na interpretação positivista da ciência, preocupa-se apenas com o domínio cognitivo da realidade, de tal modo a propiciar a elaboração de tecnologias de controle dos processos naturais, tem-se aquilo que é chamado de razão instrumental, pois o pensamento despreocupa-se da finalidade com que é usado, interessando-se apenas pelos meios pelos quais é capaz de gerar tecnologias e valores financeiros.

Contudo, Adorno afirma que a arte é a “antítese social da sociedade” (1970, p. 21), o que significa que sua autonomia não é absoluta; na verdade, a obra de arte revela as contradições presentes na sociedade. Adorno, afirma que a obra de arte, embora pareça isolada (como mônada), mantém uma relação essencial com o mundo ao seu redor. Essa relação não se dá por imitação direta da realidade, mas por meio de uma historicidade imanente e de uma dialética interna que espelha, sem copiar, as contradições do mundo real.

A noção de crítica imanente é relevante no pensamento de Theodor W. Adorno, sobretudo em sua relação com a tradição da filosofia crítica e da teoria social. Diferente de uma crítica externa, que julga a realidade a partir de critérios transcendentais, a crítica imanente busca revelar as contradições internas das próprias formas sociais e culturais, mostrando como estas, ao mesmo tempo em que prometem emancipação, acabam por reproduzir dominação.

Essa forma de crítica permite compreender como a arte moderna, embora imersa na sociedade administrada, ainda guarda momentos de resistência. A obra de arte, em sua

---

<sup>1</sup> “Em *Eclipse da razão*, Horkheimer investiga tais mecanismos com base no conceito de razão instrumental, tendo como pano de fundo até certo ponto as aplicações sociológicas de Max Weber. A racionalidade instrumental define-se por ser estritamente formal. Não importa os conteúdos das ideias e dos princípios que possam ser considerados racionais, mas a forma como essas ideias e princípios podem ser utilizados para a obtenção de um fim qualquer. Ou seja, a racionalidade instrumental, formal, caracteriza-se, antes de tudo, pela relação entre meios e fins. Ela só diz respeito aos meios, aos critérios de eficácia na escolha dos meios para atingir os fins, sejam eles quais forem. Em princípio, a invenção de explosivos cada vez mais potentes pode ser tão racional quanto a descoberta de vacinas e medicamentos”. (REPA, 2008, p.19)

autonomia relativa, expressa contradições históricas e sociais que não podem ser reduzidas ao mero consumo. Assim, Theodor Adorno explica que:

a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialética das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adopta perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma (1970, p. 340).

Nesse sentido, na arte moderna, Adorno identifica a possibilidade de seu potencial crítico na medida que questiona o estado atual das coisas. Ela abrange temas como as relações de poder; a racionalidade cientificista; a negação dos conflitos e sofrimentos; a violência contra a individualidade; a repressão da natureza interna; o descaso com a história; a desumanização (a coisificação dos seres humanos) e a divisão do trabalho.

Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*, defendendo a seminal ideia da Teoria Crítica,<sup>2</sup> que é conhecida por sua abordagem crítica e reflexiva da sociedade moderna, realizaram uma análise dos sistemas sociais que retratam o indivíduo como refém de uma sociedade profundamente marcada pelo processo abrangente de esclarecimento (*Aufklärung*). Deste modo, Nobre afirma que:

Horkheimer e Adorno empreenderam, na *Dialética do Esclarecimento*, uma investigação sobre a razão humana de amplo espectro. Seu objetivo foi o de buscar compreender por que a racionalidade das relações sociais humanas, ao invés de levar à instauração de uma sociedade de mulheres e homens livres e iguais, acabou por produzir um sistema social que bloqueou estruturalmente qualquer possibilidade emancipatória e transformou os indivíduos em engrenagens de um mecanismo que não compreendem e não dominam e ao qual se submetem e se adaptam, impotentes. Esse problema mais geral se traduz na tarefa de compreender como a razão humana acabou por restringir-se historicamente à sua função instrumental, cuja forma social concreta é a do mundo administrado (2004, p. 51-52).

---

<sup>2</sup> “Nesse sentido, a Teoria Crítica irá interpretar todas as rígidas distinções em que se baseia a Teoria Tradicional (como “conhecer”, “agir”, “ciência”, “valor” e tantas outras) como indícios da incapacidade da concepção tradicional de compreender a realidade social em seu todo. O método tradicional, ao tomar essas coisas como dadas e não como produtos históricos de uma formação social, não é capaz de explicar satisfatoriamente por que elas seriam, afinal, necessárias. A Teoria Crítica, ao contrário, mostra que tais divisões rígidas são características de uma sociedade dividida, ainda não emancipada.

Sendo assim, é a perspectiva da emancipação, da instauração de uma sociedade reconciliada, que ilumina a presente situação de não emancipação e permite à Teoria Crítica compreender o real sentido das coisas não justificadas da Teoria Tradicional. É a unidade futura, na sociedade emancipada, dos elementos que se encontram cindidos sob a dominação capitalista, a fonte de luz que instaura a perspectiva crítica sobre o existente. O comportamento crítico torna-se possível porque fundado em uma orientação para a emancipação da sociedade, para a realização da liberdade e da igualdade que o capitalismo ao mesmo tempo possibilita e bloqueia” (NOBRE, 2004, p.41).

Conforme Wiggershaus (cf. 2002, p. 358):

Desde que o Aufklärung existe no sentido mais amplo, o de um pensamento em ação, ele procura libertar os homens do medo e fazer deles seus senhores. Mas a terra que passou dominada completamente pelo (Aufklärung) brilha sob o signo da catástrofe completa. Segundo sua tese, o (Aufklärung), como tal, levava à catástrofe. Para os dois autores, segundo a terminologia de Benjamin e Adorno, a catástrofe era o sinônimo da dominação do mítico. Eles apresentavam, então, sua tese sob esta segunda forma: "O (Aufklärung) recai na mitologia". Mas queriam, também, mostrar que, inversamente, o próprio mito já fazia parte do (Aufklärung). O sentido dessa tese era que as Luzes não tinham, portanto, destruído o mito desde o exterior, mas que se tinha tomado o caminho do (Aufklärung) autodestrutivo pela primeira vez com o mito, o primeiro passo para a emancipação fracassada rumo à natureza.

A crítica de Theodor Adorno ao processo de racionalização ocidental, conhecido como *Aufklärung*, é frequentemente traduzido como "iluminismo". No entanto, ao analisar a obra de Adorno, a tradução mais apropriada seria "esclarecimento". Esta escolha de terminologia reflete uma compreensão mais ampla do processo histórico, destacando que a busca pela emancipação através da razão não se restringe à modernidade, mas tem raízes mais antigas, que remontam ao início da filosofia grega e até mesmo aos mitos:

Desde sempre o iluminismo, no sentido mais abrangente de um pensar que faz progressos, perseguiu o objetivo de livrar os homens do medo e de fazer deles senhores. Mas, completamente iluminada, a terra resplandece sob o signo do infortúnio triunfal. O programa do iluminismo era o de livrar o mundo do feitiço. Sua pretensão, a de dissolver os mitos e anular a imaginação, por meio do saber. Bacon, "o pai da filosofia experimental", já havia coligido as suas ideias diretrizes (ADORNO; HORKHEIMER, 1996, p.17).

Adorno critica o "esclarecimento" como um processo contínuo de racionalização que não começou na modernidade, mas foi um esforço humano persistente para dominar a natureza. Ele observa que os mitos, embora sejam geralmente vistos como supersticiosos devido à sua natureza metafórica, alegórica e imagética, já continham uma forma de racionalização. Os mitos tentavam organizar e explicar os fenômenos naturais dentro de uma narrativa coerente e unificadora, mostrando uma tentativa inicial de compreender e controlar o mundo ao seu redor.

Essa crítica de Adorno sugere que a racionalidade e o desejo de dominação da natureza estão profundamente enraizados na história humana, e não são exclusivos do período do Iluminismo. Ao entender "esclarecimento" dessa forma, Adorno convida a uma reflexão sobre como o impulso racionalizador, embora tenha promovido avanços, também trouxe consigo uma série de consequências problemáticas, como a instrumentalização da razão e a alienação:

O mito passa a ser iluminação e a natureza, mera objetividade. O preço que os homens pagam pela multiplicação do seu poder é a sua alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O iluminismo se relaciona com as coisas assim como o ditador se relaciona

com os homens. Ele os conhece, na medida em que os pode manipular. O homem de ciência conhece as coisas, na medida em que as pode produzir (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 24).

A metafísica grega, ao superar o impacto do mito, introduziu a teoria e começou a questionar o *télos*, ou finalidade, das ações humanas, dos seres vivos e da ordem cósmica. Platão, com seu conceito de Bem, propôs que todas as coisas tendem para um objetivo final ou propósito. Este questionamento sobre os fins últimos era central na filosofia grega, que buscava entender não apenas os meios, mas também os objetivos últimos das ações e da existência.

Com a chegada da ciência moderna, especialmente sob a influência do positivismo, essa preocupação com os fins últimos das ações foi gradualmente abandonada. O positivismo, centrado na observação empírica e na quantificação, focou-se na eficácia dos meios, relegando a reflexão sobre os propósitos finais a um segundo plano. Adorno critica essa mudança, argumentando que a racionalidade moderna se tornou essencialmente instrumental.

Para os filósofos frankfurtianos, a racionalização da cultura no mundo ocidental, iniciada no movimento iluminista, deveria ter desempenhado o papel de esclarecer a razão humana, libertando os indivíduos de mitos e ideologias e garantindo-lhes uma vida digna. Em contrapartida, o esclarecimento acabou por aprisionar os homens modernos, fazendo com que o conhecimento adquirido racionalmente — como o científico — servisse apenas para promover o lucro e as riquezas impostas pelo capitalismo. Assim, esse domínio estendeu-se às esferas econômica, política, cultural e artística, instrumentalizando a racionalidade humana. Afirmam Adorno e Horkheimer (1985, p. 20):

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.

Partindo das ideias de Adorno e Horkheimer, a qual o projeto da Ilustração retrocede ao mito, Freitas argumenta que a própria estrutura do mito antigo já revela uma racionalidade embrionária (2003, p. 11):

Não apenas a ciência moderna e as técnicas industriais são testemunho desse processo, que é qualificado como uma saída da obscuridade religiosa, da superstição e do medo, pois o próprio mito antigo, do qual a razão sempre quis escapar, já é um processo de racionalização do modo como os homens se colocam perante as forças naturais. O pensamento mitológico também tem como finalidade dominar a natureza que parece assustadora e incompreensível.

Ampliando a temática acima, podemos ver a relação entre esclarecimento (razão instrumental) e a indústria cultural, neste sentido, Rodrigo Duarte nos mostra que:

Antes de mostrar a conexão da crítica à indústria cultural com a ideia de uma “dialética do esclarecimento”, seria interessante chamar a atenção para o seu embasamento na vivência prática, por parte de Horkheimer e Adorno, daquele momento inicial da cultura de massas, [...], tanto na Europa (especialmente na Alemanha) quanto nos EUA. Aos autores não passou despercebido, mesmo ainda no período europeu do seu trabalho filosófico, o quanto o entretenimento havia se tornado central na vida das massas urbanas, compostas principalmente de trabalhadores fabris, funcionários, pequenos comerciantes etc. O momento de criação e do início de pleno funcionamento do IPS<sup>3</sup> era já o do cinema e da indústria fonográfica (baseada principalmente na venda de música “popular”) consolidados na Europa. Além disso, o sistema de radiodifusão se preparava, nesse continente, para dar o salto rumo ao rádio comercial, tal como o conhecemos hoje (DUARTE, 2010, p. 41).

Assim, na *Dialética do Esclarecimento*, em seu prefácio, Adorno e Horkheimer (1985, p. 14) afirmam que “o segmento sobre a ‘indústria cultural’ mostra a regressão do esclarecimento à ideologia, que encontra no cinema e no rádio sua expressão mais influente”. Nesse contexto, podemos notar como a indústria cultural — com ênfase no cinema e no rádio — é apresentada como o dispositivo privilegiado dessa nova configuração ideológica. Por meio desses meios de comunicação de massa, os conteúdos culturais são padronizados, serializados e esvaziados de potencial crítico. O cinema e o rádio, como tecnologias modernas, poderiam ser veículos de esclarecimento. No entanto, ao serem subsumidos à lógica do lucro e da repetição, tornam-se meios de difusão de ideologias que naturalizam as relações sociais dominantes.

Seguindo o raciocínio adorniano afirmam Correia e Perius (2017, p. 77) que “se, por um lado, os produtos da indústria cultural são apologéticos de uma sociedade da aparência, por outro lado, as autênticas obras de arte são aparências enquanto negação determinada da aparência social”. Destarte, as ideias adornianas, neste contexto de seus escritos de sua primeira fase, compreende-se que a indústria cultural exerce uma violência simbólica e psicológica sobre os sujeitos. Ao promover produtos repetitivos, previsíveis e desprovidos de complexidade, a cultura de massa atrofia a imaginação e a espontaneidade do consumidor. Em vez de convocá-lo à interpretação, ao distanciamento ou à reflexão — como faria uma obra de arte autêntica —, ela o adentra para uma identificação imediata e total com os conteúdos consumidos.

A distinção em relação à expressão artística convencional reside na marca de uma racionalidade intrínseca que permeia a arte, cujo propósito não está ligado à reprodução de um

---

<sup>3</sup> IPS – Instituto de Pesquisa Social.

padrão uniforme, tal como ocorre na indústria cultural. Na arte, a racionalidade é inerente à sua própria estrutura, à coesão dos elementos que compõem a obra, conferindo-lhe uma singularidade inigualável. Trata-se, assim, de uma racionalidade peculiar, que se distancia do caráter unívoco encontrado no conhecimento matemático e lógico, característico da racionalidade instrumental.

Ver-se dentro do conceito de esclarecimento a abordagem da arte no aspecto da divisão do trabalho no contexto moderno da sociedade administrada. Quando ciência e a arte se encontram no mesmo patamar na formação de conhecimento, pois ambas estão para servir o lado material de uma sociedade que cada vez mais elimina seus signos, símbolos e linguagens significativas. Afirmam Horkheimer e Adorno (1985, p. 26), “a antítese corrente da arte e da ciência, que as separa como domínios culturais, a fim de torná-las administráveis conjuntamente como domínios culturais, faz com que elas acabem por se confundir como opostos exatos graças às suas próprias tendências”.

Em *Conceito de iluminismo*, Adorno em parceria com Horkheimer continuam afirmando que o Iluminismo, que prometia libertar o pensamento, acaba por aprisionar a cultura em fórmulas e repetições. Nesse cenário, apenas a arte autêntica consegue romper a lógica da mera duplicação da realidade, oferecendo uma experiência que não se limita a reproduzir o já dado.

Nas palavras dos filósofos podemos observar:

Com o progredir do iluminismo, só as autênticas obras de arte puderam escapar de ser meras imitações daquilo que, de qualquer maneira, já é. A antítese corriqueira entre arte e ciência, que separa as duas em diferentes setores culturais, a fim de que, enquanto setores culturais, elas possam ser ambas administradas, faz com que cada uma delas, enquanto exato oposto, converta-se finalmente na outra em virtude de suas próprias tendências (ADORNO; HORKHEIMER, 1996, p. 34).

Desta maneira, conforme Maciel (2016, p. 103) procuraremos traçar o conceito de “obra de arte autêntica” em Adorno, tal como aparece nas entrelinhas de seu diálogo com Benjamin. Para Adorno, a obra autêntica é aquela “desaturatizada e autônoma”: perdeu seus atributos auráticos e afirmativos — segundo Benjamin, em razão dos meios de reprodução técnica; segundo Adorno, como resultado de um processo de desenvolvimento interno —, mas preserva sua autonomia. Essa autonomia, no pensamento adorniano, manifesta-se em duas dimensões: na recusa da arte em se submeter à função de mero entretenimento imposta pela indústria cultural e na rejeição de subordinar-se a objetivos políticos. Desta forma, a obra de arte autêntica afirma-se como espaço de negação e resistência, preservando a possibilidade de

uma experiência estética que não se submete nem ao utilitarismo do mercado nem ao pragmatismo ideológico.

Ao ampliar essa discussão para a relação entre arte e razão instrumental, Adorno observa que a arte ou religião quando despotencializadas de seus aspectos críticos da realidade elas convivem muito bem com os estados de coisas desenvolvidos pela ciência, sendo aceitas por ela, mas nem a religião e nem a arte, quando se apresentam com pretensão de conhecimento, são aceitas pela sociedade administrada. Argumentam os filósofos frankfurtianos:

O pensar reifica-se num processo automático e autônomo, emulando a máquina que ele próprio produz para que ela possa finalmente substituí-lo [...]. O culto oficial, do mesmo modo que a arte, como um domínio particular da atividade social nada tendo a ver com o conhecimento; mas a negação que se apresenta ela própria com a pretensão de ser conhecimento, jamais (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 32).

De acordo com a visão adorniana, podemos perceber que o modelo ocidental de ciência, originado da necessidade humana de enfrentar uma natureza hostil, é marcado pela coerção à autoconservação. Assim, a ciência, essencial para intervir nos processos naturais e garantir a sobrevivência, é privilegiada em detrimento de atividades como arte e filosofia, que não estão diretamente ligadas à sobrevivência e cujas origens míticas são desprezadas pelo positivismo, apesar de ele próprio compartilhar uma origem e resultado semelhantes.

## 1.2 - A RELAÇÃO *MIMETSE* E ARTE

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer constroem uma filosofia da história ocidental em que a razão instrumental e o desenvolvimento das forças produtivas conduzem a uma regressão do relacionamento humano com o mundo. Nesse diagnóstico, um lugar cabe a uma progressão histórica de modos de relação — do mágico ao mítico, ao metafísico e, por fim, ao positivista — e a transformação do modo mimético original em formas cada vez mais abstratas e dominadas pela finalidade técnica. A *mimese* aparece (no primeiro momento dos escritos de Horkheimer e Adorno) como forma primitiva de relação sensorial com o objeto, capaz de integrar sujeito e mundo, mas que vai sendo corroída pelo avanço da razão instrumental e pela mercantilização da cultura.

Na meticulosa análise das características fundamentais do período mítico Adorno e Horkheimer partem da ideia (1985, p. 24) de que

no mundo luminoso da religião grega perdura a obscura indivisão do princípio religioso venerado sob o nome de “mana” nos mais antigos estágios que se conhecem

da humanidade. Primário, indiferenciado, ele é tudo o que é desconhecido, estranho: aquilo que transcende o âmbito da experiência, aquilo que nas coisas é mais do que sua realidade já conhecida. O que o primitivo aí sente como algo de sobrenatural não é uma substância espiritual oposta à substância material, mas o emaranhado da natureza em face do elemento individual. O grito de terror com que é vivido o insólito torna-se seu nome. Ele fixa a transcendência do desconhecido em face do conhecido e, assim, o horror como sacralidade. A duplicação da natureza como aparência e essência, ação e força, que torna possível tanto o mito quanto a ciência, provém do medo do homem, cuja expressão se converte na explicação. Não é a alma que é transposta para a natureza, como o psicologismo faz crer. O mana, o espírito que move, não é uma projeção, mas o eco da real supremacia da natureza nas almas fracas dos selvagens.

Como frisa Motta (2019, p. 234), de acordo com os autores de *Dialética do Esclarecimento*, os homens primitivos tentavam manipular a natureza por meio da magia, que se baseava no princípio da imitação: eles usavam máscaras e feitiços para se assemelhar à natureza e, assim, se apropriar do seu poder misterioso, o mana, utilizando-o contra a própria natureza para seus fins de autoconservação. Essa prática de imitar a natureza logo se tornou independente; a distância entre sujeito e objeto aumentou gradualmente em um processo de abstração e afirmação do sujeito idêntico, que retirava da natureza o mana, o elemento não-idêntico.

No estágio mágico primitivo, conforme Schultz (1990), o feiticeiro não distingue a natureza como algo externo, mas identifica-se com ela por meio da mímica, imitando fenômenos ou seres para influenciá-los. Esse processo, para Adorno e Horkheimer, não é racional, mas simbólico: o que se faz ao objeto afeta diretamente o ser representado.

De modo análogo, Freud mostra que a identificação se faz presente desde o desenvolvimento psíquico. A criança deseja ser como o pai e, ao mesmo tempo, possuí-lo como objeto, unindo em si os impulsos de “ser” e “ter”. Nesse estágio inicial, ainda não há separação clara entre instinto de sobrevivência e sexualidade, revelando que a lógica da identificação primitiva permanece como fundamento tanto no plano cultural quanto no psíquico. “A identificação, de fato, é ambivalente desde o início; pode se transformar em uma expressão de ternura tão facilmente quanto no desejo de remoção de alguém. Comporta-se como um derivado do primeiro, oral<sup>4</sup>” (SCHULTZ, 1990, p. 30).

A relação entre Adorno e Freud quanto à *mimesis* evidencia uma convergência fundamental: ambos reconhecem que o ser humano conserva, em sua estrutura psíquica e cultural, resíduos de uma relação primitiva com o mundo. Freud investiga esses traços no

---

<sup>4</sup> “Identification, in fact, is ambivalent from the very first; it can turn into an expression of tenderness as easily as into the wish for someone’s removal. It behaves like a derivative of the first, oral” (SCHULTZ, 1990, p. 30, tradução nossa).

âmbito do inconsciente e dos sintomas, enquanto Adorno os reinscreve no plano estético e crítico, interpretando-os como possibilidade de resistência à alienação social. Dessa forma, a *mimesis* não se reduz a mera cópia, mas se apresenta como um modo originário e necessário de experiência, cuja repressão completa implicaria não apenas empobrecimento cultural, mas também empobrecimento da própria vida psíquica.

Ao se distanciar das práticas mágicas herdadas dos antepassados, a arte passa a integrar a racionalidade moderna. Contudo, essa racionalidade não se mostra absoluta. Ainda que contenha elementos miméticos, a arte atua dentro da lógica racional justamente para reagir à irracionalidade presente no mundo administrado. Nesse movimento, a arte preserva em si um potencial crítico que a vincula à herança da *mimesis* primitiva, mas em novos moldes.

Ao longo da história, segundo Horkheimer e Adorno, vimos sucessões das fases mimética, mítica e metafísica, tomadas como etapas superadas. A repressão dessas formas de comportamento e pensamento foi operada ao longo de milênios mediante punições severas, destinadas a evitar a regressão a modos de existência primitivos, associados ao temor da perda da individualidade. O “espírito esclarecido” substituiu os antigos castigos brutais pelo estigma da irracionalidade, considerada força destrutiva.

Nesse sentido, afirmam os autores:

Os modos de comportamento mimético, mítico e metafísico foram sucessivamente tomados como épocas suplantadas; a recaída nelas era ligada ao terror de que o si-mesmo fosse novamente convertido naquela mera natureza da qual se alienara com indivisível esforço e que justamente por isso inspirava um indivisível pavor. A recordação viva do antetempo, ou mesmo do tempo nômade e mais ainda das épocas pré-patriarcais propriamente ditas, foi extirpada da consciência dos homens com as mais terríveis punições, em todos os milênios. O espírito esclarecido substituiu o fogo e a roda de tortura pelo estigma que estampou em toda irracionalidade, desde que ela conduz à ruína (ADORNO; HORKHEIMER, 1996, p. 49).

Segundo Motta (2019, p. 234) o mito é, portanto, o primeiro passo do processo de esclarecimento, fundado na distância progressiva entre homem e natureza, sujeito e objeto, que atingem sua distância máxima no pensamento racional; a aproximação da *mimese* é substituída pela distância da razão.

Podemos ver conforme os filósofos frankfurtianos que:

como a ciência, a magia visa fins, mas ela os persegue pela mimese, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto [...]. Para substituir as práticas localizadas do curandeiro pela técnica industrial universal foi preciso, primeiro, que os pensamentos se tornassem autônomos em face dos objetos, como ocorre no ego ajustado à realidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 21).

Podemos observar que o Iluminismo representa a passagem de uma *mimese* “mágica” — ligada à identificação com as forças naturais — para uma *mimese* “racional”, voltada ao poder social (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 21). Contudo, a natureza não desaparece, mas,

[...] significa apenas que agora ela está inserida em um sistema celestial que se assemelha notavelmente ao criado pelo homem na Terra. A natureza está inserida na topografia do mito, onde cada deus possui um lugar e uma função designados, e onde os atributos divinos mais elevados são a luz, o espírito, a proteção paterna e a onipotência. A ideia de Adorno e Horkheimer de que as divindades ctônicas e ameaçadoras da Terra são substituídas pelas religiões da luz e seus mitos solares e patriarcais corresponde ao relato grego da ascensão de Zeus. Zeus, segundo a mitologia, o mais forte e sábio dos deuses, derrota seu pai Cronos, o “poder” do tempo. Ainda incapaz de realizar tal feito sozinho, ele é auxiliado por sua avó Gaia, o “poder” da Terra, que logo é relegada a um segundo plano. a era das trevas, (rebaixada ao esquecimento). [...] Inscrita nesta imagem está a ordem feudal, a realidade socioeconômica da Grécia antiga. O mundo metafísico torna-se tão fixo e ordenado quanto o social, dividido pela propriedade e regulado pela lei. Com essa ordem, os mitos gregos — inicialmente histórias que narravam experiências específicas da natureza — transformam-se em explicações que seguem os princípios da repetição e da necessidade<sup>5</sup> (SCHULTZ, 1990, p. 33).

A *mimese* original, que envolvia a fusão do sujeito com a natureza, foi substituída por uma segunda *mimese*, caracterizada pela afirmação do sujeito que se fortifica contra a natureza externa e interna. Nesse contexto, a *mimese* já incorpora elementos racionais, e a razão se reintegra a ela. Contudo, essa *mimese* racionalizada perde a promessa de felicidade e plenitude da *mimese* inicial, transformando o homem e seus instintos em objetos de dominação.

Cada um pratica a *mimese* com uma consideração característica ao “poder” da natureza que a racionalidade cultivada por sua ordem social dita [...]. O consumidor, um fantasiador contemporâneo tornado passivo, engole as ilusões produzidas pelo mercado de sua ordem social gerencial, enquanto o nazista, sua contraparte orientada para a ação sob o regime totalitário, projeta a natureza como agressora a fim de aniquilar aqueles que designa como suas personificações<sup>6</sup> (SCHULTZ, 1990, p. 52).

---

<sup>5</sup> [...] it only means that it is now set in a heavenly system that looks strikingly like the one which man created on earth. Nature is embedded in the topography of myth, where each god has an assigned place and function, and where the highest divine attributes are light, spirit, paternal protection and omnipotence. Adorno and Horkheimer’s point that the chthonic, threatening deities of the earth are replaced by the religions of light and their solar and patriarchal myths corresponds to the Greek account of the rise of Zeus. Zeus, according to mythology the strongest and wisest of the gods, defeats his father Cronus, the “power” of time. Not yet fit c able to accomplish this alone, he is aided by his grandmother Gaia, the “power” of earth, who is soon relegated to the “dark” age, ( struck into oblivion ). [...] Inscribed in this image is the feudal order, the socio-economic reality of ancient Greece. The metaphysical world becomes as fixed and orderly as the social one, partitioned by ownership and regulated by law. With this order, the Greek myths—initially stories recounting specific experiences of nature—turn into explanations that follow the principles of repetition and necessity (SCHULTZ, 1990, p. 33, tradução nossa).

<sup>6</sup> Each practices mimesis with characteristic regard to the “power” of nature that the rationality cultivated by his social order dictates [...]. The consumer, a contemporary fantasizer turned passive, swallows the illusions produced by the market of his managerial social order, while the Nazi, his action-oriented counterpart under totalitarian rule,

Na *Teoria Estética*, Adorno revisa a noção de *mimesis* apresentada na *Dialética do Esclarecimento*, atribuindo-lhe o estatuto de categoria capaz de iluminar tanto a racionalidade da arte moderna quanto o caráter mimético presente na própria obra de arte. Para o filósofo, a relação entre arte e *mimesis* está ligada à possibilidade de reconciliação do ser humano com a natureza. Nesse sentido, ele afirma que “a arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado” (ADORNO, 1970, p. 88).

Adorno acrescenta ainda que “a arte não imita nem a natureza, nem um belo natural singular, mas o belo natural em si” (ADORNO, 1970, p. 116). O objeto da arte, segundo ele, é indeterminável e se define de forma negativa, não podendo ser plenamente fixado ou conceituado. Por isso, a arte necessita da filosofia para interpretar e expressar aquilo que ela própria não pode dizer diretamente. Paradoxalmente, porém, é justamente por meio da recusa em dizê-lo de forma literal que a arte consegue comunicar esse conteúdo.

Nessa perspectiva, Adorno critica o fetichismo e o panteísmo, que reduzem a natureza a uma máscara, e defende que sua verdadeira dignidade reside no caráter de “ainda-não-ente”, resistente à apropriação e ao domínio humanos. Essa resistência se manifesta no hermetismo da obra de arte, que recusa a função utilitária e a comunicação imediata. Assim, “a completude, a textura e a consonância das obras de arte são a cópia do silêncio, unicamente a partir do qual fala a natureza. O belo na natureza, perante o princípio dominante e na presença do caos difuso, é um outro; a ele se assemelhava o reconciliado” (ADORNO, 1970, p. 119).

Nesse sentido, como observam Correia e Perius (2017, p. 81), a experiência estética rompe com a lógica conceitual e identificadora do eu, orientando-nos em direção ao outro enquanto outro. Por seu caráter enigmático e, em certa medida, inapreensível pelo pensamento conceitual, conserva a singularidade de manter a proximidade mesmo na distância — sendo ao mesmo tempo familiar e estranho. O contato concreto com a obra de arte exige, necessariamente, a reflexão sobre essa concretude. Com efeito, a *mimesis* assume um importante papel no pensamento de Adorno, devendo ser compreendida não como simples

---

projects nature-as-aggressor in order to annihilate those he designates as its embodiments (SCHULTZ, 1990, p. 52, tradução nossa).

ajuste voltado à autoconservação, mas como espaço de liberdade e caminho de acesso ao não-idêntico.<sup>7</sup>

### 1.3- A SAGA DE ULISSES E A ARTE NO MUNDO ADMINISTRADO

A *Odisseia* de Homero tem sido objeto de múltiplas leituras críticas, atravessando tradições intelectuais distintas. Gagnebin (2006, p. 14) propõe um diálogo entre dois modos de interpretação: de um lado, a leitura filosófica de Theodor Adorno e Max Horkheimer, articulada na *Dialética do Esclarecimento*; de outro, a abordagem histórico-antropológica de autores franceses como Pierre Vidal-Naquet, François Hartog e Françoise Frontisi-Ducroux. Assim, podemos observar outra linha interpretativa, oriunda da tradição, que desloca o foco da repressão para a condição mortal. Para Vidal-Naquet, Hartog e Frontisi-Ducroux, a errância de Ulisses não é apenas metáfora do sacrifício constitutivo da razão, mas uma travessia que separa o humano do inumano.

Com efeito, podemos ver que Gagnebin (2006) oferece uma interpretação distinta da *Dialética do Esclarecimento*, de caráter mais antropológico e histórico — quem sabe até mais “francês”. Sua abordagem se distancia do tom dramático de Adorno e Horkheimer, propondo uma leitura mais clara, humanista e, nesse sentido, “grega”, por estar vinculada de modo mais profundo à condição finita e mortal do ser humano, em contraste com uma perspectiva considerada mais “alemã”.

O contraste entre as duas tradições interpretativas é, portanto, revelador. Enquanto a leitura alemã enfatiza a negatividade da racionalidade e os custos da civilização, a leitura francesa privilegia a dimensão antropológica da mortalidade e da memória. Gagnebin mostra, assim, que a riqueza da *Odisseia* reside justamente na polissemia que permite acolher essas leituras divergentes, ora críticas, ora humanistas.

Por outro lado, Horkheimer e Adorno na *Dialética do Esclarecimento* descrevem dois episódios da *Odisseia* de Homero: o encontro de Ulisses com o ciclope Polifemo e com as sereias. A análise filosófica revela como esses momentos simbolizam o processo histórico da constituição do sujeito racional burguês e os custos existenciais da racionalidade iluminista.

---

<sup>7</sup> Mais do que apontar para as condições histórico-sociais que formaram o objeto, o não-idêntico aponta (e, nesse aspecto, Adorno pretende se distanciar radicalmente de Hegel) para as possibilidades não realizadas que compõem a coisa. Isso quer dizer que, paradoxalmente, o pensamento da identidade é incapaz de dizer o que a coisa é, na medida em que, forçando-a a passar pelo crivo da identidade, acaba por amputar o não-idêntico. Desse ponto de vista, segundo uma formulação notável da *Dialética Negativa*, “o não-idêntico constituiria a própria identidade da coisa em face de suas identificações” (ADORNO, 2009, p. 140 apud KUGNHARSKI, 2020, p.181).

No episódio do ciclope, Polifemo surge como símbolo de um estágio intermediário da humanidade: não se trata mais da abundância e passividade dos lotófagos<sup>8</sup>, mas de uma sociedade bárbara, patriarcal e ainda sem leis objetivas. Sua brutalidade e sua estupidez não devem ser vistas apenas como sinais de selvageria, mas como expressão de uma ordem arcaica, anterior à consolidação da civilização. Nesse contexto, a astúcia de Ulisses, que se apresenta como “Ninguém”, manifesta a dialética entre identidade e negação de si: ele só consegue sobreviver ao renunciar, ainda que temporariamente, ao próprio eu. No entanto, ao proclamar seu nome após a vitória, Ulisses incorre na *hybris* e atrai a vingança de Poseidon, revelando que a razão astuciosa, mesmo quando se pretende superior, continua presa à compulsão mítica que buscava superar.

Em contrapartida, o episódio dos lotófagos oferece outra dimensão desse percurso. Não há aqui a ameaça de uma violência externa, mas o risco de dissolução no esquecimento e na sedução de um presente eterno, sem memória. A prova de Ulisses consiste em resistir a essa tentação, reafirmando sua condição humana, inseparável da memória e do retorno. Assim, a luta não é apenas contra inimigos visíveis, mas contra forças que ameaçam a própria continuidade da identidade.

Nesse horizonte, a figura de Ulisses, na interpretação de Adorno e Horkheimer, encarna o processo de formação do sujeito pela dominação da natureza e pela auto-repressão. Essa trajetória, inspirada em Marx, Freud e Nietzsche, descreve a passagem da infância para a maturidade, da *mimesis* mágica para a dominação racional. “Este custo é alto: ele consiste na dominação da natureza que continua ameaçadora, pois violentada, e na repressão da libido mais originária, que também continua ameaçadora, pois recalcada” (GAGNEBIN, 2006, p. 13).

Por outro lado, através da figura de Ulisses e do episódio das sereias, os autores destacam como a promessa de prazer e liberdade, simbolizada pelas sereias, é neutralizada pela necessidade de obediência e trabalho. Ulisses, ao se amarrar ao mastro de sua nau, demonstra como os laços irrevogáveis com a práxis (a prática cotidiana) afastam o indivíduo da sociedade administrada da sedução e do prazer da contemplação da arte. Enquanto Ulisses ouve as sereias, mas permanece impotente para agir, seus marujos, com os ouvidos tapados, representam a insensibilidade causada pelo trabalho.

---

<sup>8</sup> Cf. Trata-se da narrativa dos lotófagos, dos comedores de lótus. Quem prova de sua comida sucumbe como os que escutam as Sereias ou como os que foram tocados pela varinha de Circe. Todavia, nenhum mal é feito a suas vítimas: “Os lotófagos nenhum mal fizeram aos homens de nosso grupo.” A única ameaça é o esquecimento e a destruição da vontade. A maldição condena-os unicamente ao estado primitivo sem trabalho e sem luta na “fértil campina”: “ora, quem saboreava a planta do lótus, mais doce que o mel, não pensava mais em trazer notícias nem em voltar, mas só queria ficar aí, na companhia dos lotófagos, colhendo o lótus, e esquecido da pátria” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 58).

A análise adorniana e horkheimeriana revela que, na divisão social do trabalho, tanto o servo quanto o senhor sofrem consequências: o servo permanece subjugado fisicamente, enquanto o senhor regride espiritualmente. Essa interpretação da *Odisseia* é utilizada para traçar uma crítica à história da civilização, que é vista como a história do recalque da *mimese* humana. O comportamento mimético original, que é espontâneo e incontrollado, foi substituído pela manipulação organizada através da magia. Eventualmente, essa magia foi substituída pela práxis racional e pelo trabalho, que são os meios pelos quais o homem busca dominar a natureza.

Os autores criticam essa evolução, argumentando que a racionalidade instrumental e a organização social do trabalho levaram à alienação e à repressão dos impulsos humanos mais primordiais. A *mimese*, que é a capacidade de imitar e se conectar com a natureza de maneira intuitiva e sensível, é suprimida em favor de uma relação utilitária e dominadora com o mundo natural. Assim, a civilização e o progresso tecnológico não são vistos como avanços genuínos, mas como formas de controle e repressão que distanciam o homem de sua verdadeira essência e de uma relação harmoniosa com a natureza.

Em uma perspectiva de Gagnebin podemos observar a narrativa de Ulisses e as serias por um outro viés, ela nos mostra que,

a leitura de Adorno e Horkheimer ressalta, novamente, o preço a pagar por tal façanha. Trata-se, [...], novamente, de uma questão de vida ou morte. Enquanto Ulisses, na caverna do ciclope, devia salvar a si próprio e aos companheiros das ameaças do monstruoso e do mítico representadas pelo gigante, aqui, nas paragens das sereias, deve conseguir sobreviver a outras forças extremamente perigosas, às forças do canto e do encanto, às forças dissolventes e mortíferas da arte (GAGNEBIN, 2006, p. 33).

Retomando as análises de Horkheimer e Adorno, estes deslocam o mero desenvolvimento histórico do Iluminismo para investigar por que a razão, em vez de promover emancipação, desembocou em novas formas de barbárie, como o nazismo e o antissemitismo. Ao retornar à Grécia antiga e à *Odisseia*, eles mostram que mito e razão não se opõem de forma absoluta: o mito já contém elementos de esclarecimento, e o esclarecimento tende a regredir em mitologia. Essa leitura rompe com a explicação estritamente econômica do marxismo ortodoxo, ressaltando que a razão esteve, desde o início, ligada à dominação — tanto da natureza externa quanto da subjetividade. Assim, o processo civilizatório é compreendido como inseparável da *techné* e do *logos*, instrumentos de poder e controle, mas também condições da própria formação da humanidade.

Diante deste contexto, é importante percebermos que a presença simbólica de Ulisses na mitologia grega é emblemática da emergência do eu individual, embora este seja inicialmente um eu fragilizado perante os poderes míticos. Esses poderes, frequentemente retratados como obstáculos a serem superados pelo herói, impõe-lhe um ônus constante. Para Gagnebin (2006, p. 29) “Ulisses representa o paradigma da constituição do sujeito, que se liberta do encanto mítico para afirmar sua identidade racional e autônoma, mas ao preço de repressão, rigidez e perda da espontaneidade.” Este fardo simboliza os sacrifícios necessários para avançar no processo civilizatório. Segundo Silveira (2022, p. 351), os autores da *Dialética do Esclarecimento* apontam que a atitude de Ulisses já revela a constituição de um eu, entendido como uma identidade que se manifesta tanto na unidade da pessoa quanto na organização de seus pensamentos. Isso reforça a tese de que o surgimento do eu ocorre historicamente. Diferente do feiticeiro que recorre à imitação das forças naturais para exercer influência, Ulisses representa a racionalidade e a coerência do pensamento que começa a se diferenciar da natureza.

Exemplo disso, ocorre no famoso e já mencionado encontro de Ulisses com as sereias, narrado no livro 12 da *Odisseia*. Nesse episódio, o perigo representado pelo canto das sereias para a civilização reside na tentação que ele exerce sobre Ulisses. A possibilidade de sucumbir a esse canto e se entregar às sedutoras sereias é contraposta à decisão de Ulisses de permanecer amarrado ao mastro do navio, enquanto sua tripulação, com os ouvidos tapados de cera, rema diligentemente para evitar ser seduzida. Este episódio ilustra a constante negociação entre a individualidade emergente e os desafios enfrentados em busca do progresso civilizatório, evidenciando que o herói, embora triunfante sobre os perigos mitológicos, não está imune às demandas e sacrifícios impostos por esse processo de evolução. Em uma outra perspectiva, acrescenta Duarte (1997, p. 24 -25):

Adorno e Horkheimer veem genialmente nesta passagem uma antecipação na situação social da arte na sociedade burguesa. Aqueles que são a força motriz da produção, os trabalhadores – representados aqui pela tripulação –, devem perder a capacidade de ‘ouvir com os próprios ouvidos o que ainda não foi ouvido e tocar com as próprias mãos o intocado,’ e apenas comparecer ao processo de exploração capitalista com a força muscular. [...] Ulisses, o senhor de Ítaca, pode ser comparado ao burguês que se sente atraído pela experiência da beleza – daí sua frequência aos concertos e aos museus – mas nunca pode realizá-la propriamente, pois se encontra de uma vez por todas amarrado à sua condição de dominador, tão incapaz de atingir a felicidade quanto as vítimas de seu poderio.

Nas observações de Horkheimer e Adorno (1985, p. 37) podemos ver que, “enquanto a arte renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis, ela será tolerada, como o prazer, pela práxis social. Mas o canto das sereias ainda não foi reduzido à impotência

da arte”. Contudo, o canto das sereias (uma metáfora para as forças naturais e irracionais) não foi completamente domado pela arte, indicando que ainda existe um poder intrínseco na arte que escapa à sua redução a mero entretenimento.

No período mítico há ainda um cosmo em que o ser humano é parte inerente, porém se pensarmos na saga de Ulisses, ela é expressão de um estágio que o homem se separa da natureza e passa a dominá-la. Ele domina a natureza interna, porque através do autocontrole sacrifica o desejo imediato com vistas ao futuro, também domina os outros que são seus comandados. Como argumenta Angulo (2016, p. 136):

Assim, à luz da Odisseia, Horkheimer e Adorno criticam a própria ideia de progresso que é perseguida através das três frentes da Ilustração: o domínio de si mesmo, o domínio dos outros por parte de quem alcançou o primeiro tipo de domínio e o domínio sobre a natureza através da ciência e da tecnologia [...]. As criações científicas são constantemente superadas. Por exemplo, apesar dos grandes avanços que trazem consigo o aumento da expectativa de vida, é claro que até agora nenhuma ciência evitou a morte nem erradicou completamente a doença.<sup>9</sup>

A citação acima semelhante à visão de Adorno, destaca a ideia de progresso que se estrutura em torno de três frentes principais da Ilustração: o domínio de si mesmo, o domínio dos outros e o domínio da natureza através da ciência e da tecnologia. Utilizando a figura da *Odisseia*, vemos que embora o ser humano possa alcançar certo grau de controle sobre a natureza, essa conquista é limitada e superficial, uma vez que a natureza mantém uma superioridade inegável. Apesar dos avanços científicos e tecnológicos, esses esforços são continuamente superados, demonstrando as limitações do progresso humano. A natureza, pode ser temporariamente controlada, mas nunca completamente dominada ou erradicada, como evidenciado pela incapacidade da ciência em eliminar a morte ou erradicar todas as doenças. Angulo, assim como Adorno sugere uma visão crítica do progresso, questionando a capacidade humana de controlar completamente a natureza e sublinhando a necessidade de reconhecer os limites e as implicações dessa busca incessante por domínio e controle.

---

<sup>9</sup> Así, a la luz de la Odisea, Horkheimer y Adorno critican la idea misma de progreso que se persigue a través de las tres frentes de la Ilustración: el dominio de uno mismo, el dominio de los otros por parte de quienes han alcanzado el primer tipo de dominio y el dominio sobre la naturaleza a través de la ciencia y la tecnología [...]. Las creaciones científicas son superadas constantemente. Por ejemplo, a pesar de los grandes avances que trae consigo el aumento de la esperanza de vida. Es claro que hasta ahora ninguna ciencia evitado la muerte ni ha erradicado por completo la enfermedad (ANGULO, 2016, p. 136, tradução nossa).

#### 1.4 - ARTE NA ESTÉTICA DE ADORNO

Entrando na concepção da arte contemporânea em Adorno podemos notar que esta é diferente de outras que existiram ao longo da história cultural, a exemplo da cultura grega, medieval, renascentista etc.; ela não está a serviço de determinada classe social ou instituição. Destarte, para Adorno, a arte não se define como instrumento de denúncia, mas como forma de oposição; ao assumir esse caráter, ela pode suscitar reflexão crítica sobre o mundo, e o faz essencialmente por meio de sua própria forma. Embora de difícil compreensão, a arte pode suscitar no observador o pensamento crítico da realidade. Ratificando as ideias adornianas, Freitas (2003, p. 24) expõe que “a arte contemporânea pode ser qualificada como em princípio, anti-social, desprezando normas e preceitos de estruturação preconcebidos, rejeitando modelos éticos, políticos, religiosos que possam determinar previamente sua forma [...]”.

Na indústria cultural a função da arte se reduz ao divertimento ficando indiferente daquilo que se experimenta nos meios de comunicação de massa. Deste modo, Adorno percebe o aspecto fetichista da arte, isto acontece quando se esquece de pensar a relação arte e indústria cultural, neste sentido o contexto artístico fica desatrelado da vivência do cotidiano. Nestes aspectos afirma (1970, p. 343 - 344):

A objetivação da arte que, do exterior, da sociedade, constitui o seu fetichismo é, por seu turno, social enquanto produto da divisão do trabalho. Por isso, a relação da arte com a sociedade não deve buscar-se predominantemente na esfera da recepção. Essa relação é anterior a esta e situa-se na produção. O interesse na decifração social da arte deve virar-se para esta produção em vez de se contentar com inquéritos e classificações dos efeitos, que, muitas vezes, por razões sociais, divergem totalmente das obras de arte e do seu conteúdo social objetivo.

Assim podemos ver o fetichismo na arte como um estado de cegueira, incoerência e fuga da racionalidade instrumental. Essa visão sugere que a arte, ao buscar sua autonomia, critica a maneira como as coisas se relacionam na realidade capitalista. Através dessa crítica, a arte revela sua oposição à lógica de troca e mercantilização predominante na sociedade capitalista, destacando sua capacidade de transcender a racionalidade funcionalista e utilitarista. Essa postura crítica reforça a importância da arte como um espaço de resistência e reflexão sobre as estruturas sociais e econômicas.

Partindo da ideia da arte enquanto possibilidade de crítica da sociedade administrada, Adorno critica a "música culinária" por ser superficial e produto da indústria cultural, que

transforma a música em mera mercadoria padronizada para agradar ao consumidor. Esse conceito abrange tanto a música popular transmitida pelo rádio e vendida pelas gravadoras quanto elementos na música erudita destinados ao consumo fácil. Adorno argumenta que essa abordagem resulta em uma “regressão da audição”, onde a escuta se torna infantil e focada apenas em momentos atraentes e superficiais.

A arte se emancipa do que Adorno chama de “momento culinário” — isto é, a função de mero estímulo sensorial e prazer imediato. Ao perder a inocência do belo tradicional, a arte se torna crítica, irreduzível à lógica da dominação material. Nesse processo, ela se opõe à dependência de materiais pré-fixados e à racionalização instrumental, reivindicando sua autonomia criativa, que se expressa na distinção entre as diferentes artes.

Como observa Adorno (2018, p. 21):

A arte se liberta do seu momento culinário: ele se tornou irreconciliável com o espírito quando esse perdeu sua inocência, a da unidade com o que é composto, em cuja função o belo som se transformou no progresso da dominação do material. Desde que o elemento culinário – o estímulo sensível – é cindido e se torna um fim em si mesmo, e objeto de uma planificação racional, a arte se revolta contra toda dependência do material previamente dado, fechado em relação à criação autônoma, que se reflete na classificação da arte em artes.

Nessa perspectiva, a arte não busca ser agradável ou corresponder às expectativas externas de beleza e reconhecimento social. Antes, prefere manter-se fiel a si mesma e a um círculo restrito de interlocutores atentos. O exemplo de Schönberg ilustra isso: sua música, não sendo “bela” no sentido convencional, recusa a função de agradar ao gosto do público. A pequena narrativa registrada por Adorno (2018, p. 21) é reveladora: “A arte preferiria nada mais ter a ver com seus argutos amigos, além do que, em virtude das considerações materiais, é inevitável. *My music is not lovely*, resmungou Schönberg em Hollywood, quando um magnata do cinema, que não o conhecia, quis elogiá-lo.”

Desde seus primeiros textos sobre música até a *Teoria Estética*, Adorno mostra preocupação com as mudanças estéticas e sociais na música, especialmente a influência dos meios de comunicação de massa. Ele não é contra o prazer na música, mas acredita que o problema reside nos momentos “culinários” que são falsos e deslocados do todo da obra, carecendo de verdade.

Neste contexto Adorno detecta que:

A força de sedução do encanto e do prazer sobrevive somente onde as forças de renúncia são maiores, ou seja: na dissonância, que nega a fé à fraude da harmonia existente. O próprio conceito de ascética é dialético na música [...]. Obviamente tal

não acontece em virtude de sua deficiência arcaizante de meios, na qual a miséria e a pobreza são enaltecidas, mas antes por rigorosa exclusão de tudo o que é culinariamente gostoso e que deseja ser consumido de imediato, como se na arte os valores dos sentidos não fossem portadores dos valores do espírito, que somente se revela e se degusta no todo, e não em momentos isolados da matéria artística (ADORNO, 1996, p. 70 -71).

Conforme Adorno, a obra de arte possui sua verdade quando se apresenta na esfera social, através da busca pela verdade, a arte planeja aparecer por um instante para em seguida desfazer-se. É dessa forma que a arte moderna ultrapassa a condição do conceito, que se colocava como ponto de partida para a arte clássica. Com efeito, Trombetta (2001) partindo da ideia adorniana, explicita que a arte moderna não põe sua exclusividade na beleza, mas na produção de conteúdo de verdade.

Desta forma observa-se que:

O entendimento de Adorno sobre o conteúdo de verdade é diferenciado daquele das estéticas tradicionais. As estéticas tradicionais e idealistas, que se limitam à beleza, forma e expressividade, não envolvem a verdade no âmbito da estética. Por outro lado, Adorno combina a verdade com uma atitude crítica. A verdade de uma obra de arte vem dessa abordagem crítica da sociedade: “O conteúdo de verdade da arte são seus ideais e aspirações imanentes, e, portanto, seu significado e sua importância social.” Nas próprias palavras de Adorno, “As obras de arte são enigmáticas não em termos de sua composição, mas de seu conteúdo de verdade.” Quando este enigma é resolvido, o conteúdo de verdade da obra de arte aparece, ou seja, o conteúdo de verdade define o caráter enigmático de uma obra de arte”<sup>10</sup> (ÖZMACUN, 2015, p. 44).

Para Aguiar (2008, p. 38) “o filósofo alemão apresenta uma nova teoria, a teoria das obras de arte, num aprofundamento marcado pela análise técnica, cujo objetivo é revelar o conteúdo de verdade que passa despercebida pela visão idealista das obras”.

Portanto, a análise das obras de arte segundo Adorno exige um entendimento profundo de sua técnica e contexto histórico, pois é através dessa análise que se pode apreender o conteúdo crítico e a verdade que as obras representam e expressam. Isso significa que, para ele, as obras de arte não apenas refletem, mas também podem suscitar a crítica da realidade social

---

<sup>10</sup> Adorno's understanding of truth-content is differentiated from that of traditional aesthetics. Traditional, idealistic aesthetics, which limit themselves to beauty, form and expressiveness, do not involve truth in the framework of aesthetics. On the other hand, Adorno combines truth with a critical attitude. The truth of an artwork comes from this critical approach to society: “Truth content of art is its immanent ideals and aspiration, and hence it's meaning and social significance.” In Adorno's own words, “Artworks are enigmatic in terms not of their composition but of their truth content. When this enigma is solved, the truth content of the work of art appears, i.e., the truth content sets the enigmatic character of an artwork” (ÖZMACUN, 2015, p. 44; tradução nossa).

e histórica em que estão inseridas. O conteúdo de verdade, conforme Adorno, não está isolado da história, mas é uma concretização dela nas próprias obras de arte.

Por esta razão, a obra de arte tende livrar a cultura da padronização dos objetos artísticos imposta pela indústria cultural; ou seja, a arte possui esta característica de ser crítica e libertadora diante da razão instrumental, porque ela caracteriza-se pelo seu elemento novo, este é aquilo que ainda não recebeu influência da cultura construída pelo mercado capitalista. A arte também se destaca pelo seu sentido próprio, ou seja, o da contemplação, isto é, de sua sublimação, característica ausente na sociedade de massas. Adorno (1970, p. 19) defende que: “a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação: ela toma previamente parte na sublimação”.

Essa condição crítica da arte encontra seu fundamento no princípio da autonomia estética, pois as obras de arte têm uma vida em segunda potência, ou seja, elas se refratam, quebram, modificam as relações dos seres dentro de uma realidade empírica, porém conservam fragmentos da realidade empírica.

Afirma Adorno (1970, p. 17):

Contudo, a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não-comunicação; eis precisamente porque elas se revelam como refratadas. Podia facilmente pensar-se que o seu domínio autônomo só tem de comum com o mundo exterior elementos emprestados, que entram num contexto totalmente modificado.

Neste contexto se sustenta o conceito de sublimação<sup>11</sup> na estética de Adorno, embora o sentido de sublimação é empregado na química e na psicanálise. Na filosofia adorniana não

---

<sup>11</sup> Cf. A sublimação, segundo o *Vocabulário da Psicanálise Laplanche e Pontalis*, é o processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividades de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual.

Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados. O termo “sublimação”, introduzido por Freud em psicanálise, evoca ao mesmo tempo o termo “sublime”, especialmente usado no domínio das belas-arts para designar uma produção que sugira a grandeza, a elevação, e o termo “sublimação”, utilizado em química para designar o processo que faz passar um corpo diretamente do estado sólido ao estado gasoso. (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p. 495)

E ainda, acrescenta Adorno, de uma forma analítica, que a teoria freudiana da sublimação penetrou muito mais imparcialmente no caráter dinâmico do artístico. Naturalmente, Freud não deve pagar um prêmio menor que Kant. Se neste sobressai a essência espiritual da obra de arte, apesar de toda a preferência pela intuição sensível, a partir da distinção entre o comportamento estético e o comportamento prático e o desiderativo, a adaptação freudiana da estética à doutrina da pulsão parece encerrar-se nela; as obras de arte, mesmo sublimadas, pouco diferem de representantes das emoções sensíveis que, quando muito, as tornam irreconhecíveis por uma espécie de trabalho do sonho. (1970, p.26). Destarte, “os artistas não sublimam. Que não satisfaçam os seus desejos nem os reprimam,

existe uma sublimação completa, pois se assim existisse ela fracassaria, pois aquilo que é sublimado na arte ainda permanece em outro momento. Confirma Adorno (1970, p. 359):

a sublimação, e também a sublimação estética, tem incontestavelmente parte no progresso da civilização e no próprio progresso intra-estético, mas possui igualmente o seu lado ideológico: o sucedâneo, a arte, rouba à sublimação, em virtude da sua inverdade, a dignidade que todo o classicismo para ela reclamava [...].

Uma vez que essa sublimação confere a identidade estética das obras de arte, diferente da realidade empírica. Para esta realidade, as coisas ou os objetos são tratados com significados que vem de causas externas, de forma violenta, pois nivela as particularidades, diferenças e contradições das obras. Ao contrário as obras de arte em sua autenticidade, são idênticas em si mesma, isto é, seus significados não são construídos antecipadamente por um conceito, pois cada obra de arte se engendra em seu próprio conceito.

Adorno analisa que as obras de arte não apenas representam ou figuram uma forma de vida diferente da empírica, uma vez que as obras de arte possuem sua própria dinâmica, sua existência não é de forma única e definitiva, mas para existir precisa do mundo o qual irá influenciar em sua recepção, interpretação e concepção ao longo da história e sua dinâmica e significados mudam no decorrer do tempo. Diz Adorno (1970, p. 12), “as obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade”. Pois na realidade empírica, prevalece uma espécie de ordem caótica, uma unidade que é imposta a tudo, sufocando as particularidades, é uma ordem que não se justifica por si mesma, não encontra sua razão de ser nas coisas sobre as quais é aplicada.

A partir dessa perspectiva, podemos perceber que a arte moderna, embora marcada por sua inserção no mercado, recebeu outra função específica que outrora não possuía ao se vincular a valores de classes sociais ou a princípios éticos e religiosos. Esta “troca de função”, contudo, não elimina sua possibilidade crítica, mas a desloca para outro registro.

Conforme Danner (2008, p. 7) para Adorno, a arte moderna herda de Kant a noção de “finalidade sem fim”, ou seja, não cumpre uma função prática predeterminada. Diferentemente da arte tradicional, que esteve ligada a valores religiosos ou éticos, e da indústria cultural, voltada ao entretenimento, a arte moderna se caracteriza por sua autonomia e por um prazer estético sério, não reduzido ao consumo imediato. Embora marcada por sua inserção na lógica

---

mas os transformem em produtos socialmente desejáveis - as suas criações - é uma ilusão da psicanálise; além disso, as legítimas obras de arte são hoje, sem exceção, socialmente indesejáveis” (ADORNO, 1951 p. 205).

burguesa e no mercado, sua força crítica reside justamente em não se submeter a fins utilitários ou normativos.

A arte moderna rejeita qualquer tentativa de se adequar a parâmetros socialmente determinados e aceitáveis. Por essa razão, Adorno a interpreta como uma antítese imanente da sociedade, já que despreza normas e preceitos preconcebidos, recusando modelos éticos, políticos e religiosos que possam predeterminar sua forma. Nessa perspectiva, a autonomia da arte não reside apenas em obras isoladas, mas também na relação que elas estabelecem entre si. Como afirma Adorno,

as obras imanentemente dinâmicas não são apenas as obras individuais; também a sua relação recíproca é imanente. A relação da arte é histórica apenas mediante as obras particulares, imóveis em si, não através da sua relação exterior, ou mesmo pela influência que devem exercer uma sobre a outra (ADORNO, 1970, p. 267).

Tratando-se da separação entre arte e realidade, segundo Silveira (2008, p. 184), Adorno demonstra, em oposição a Kant, que a separação entre arte e realidade não é algo natural, mas sim um produto histórico oriundo do processo civilizatório ocidental. Nesse contexto, o sujeito transcendental deve igualmente ser compreendido como resultado desse percurso, pois deriva do surgimento do eu e da progressiva abstração do pensamento, instaurados quando a práxis fundada na dominação passou a impor-se aos homens. Nesse ponto, Adorno critica a estética kantiana, argumentando que, embora Kant reconheça a autonomia da esfera estética em relação à empiria, ele a fixa transcendentemente, convertendo sua constituição em algo histórico.

Na *Teoria Estética*, Adorno mostra a relação entre *mimese* e espírito na arte. Pois diferente de Hegel (1999) que defendia que a finalidade da arte é destinada ao exercício da exterioridade sensível do espírito, ela sempre foi um mecanismo de conscientização de ideias e um caminho para manifestar interesses do espírito. A *mimese* é descrita por Adorno (1970, p. 184), como o pré-espíritual, é, ao mesmo tempo, o seu oposto e a condição a partir da qual ele se acende. Nas obras artísticas, o espírito assume o papel de princípio organizador, mas só cumpre plenamente sua finalidade (*telos*) quando se eleva dos impulsos miméticos, integrando-se a eles de maneira orgânica, em vez de impor-se de forma autoritária.

Essa concepção se articula com a perspectiva dialética adorniana, que recusa a reconciliação total proposta por Hegel. Como o próprio Adorno observa,

a cisão orientada pela divisão das ciências entre ser social e ser extrassocial ilude quanto ao fato de que na história heterônoma é a cegueira natural que se perpetua. Nada conduz para fora da conexão dialética imanente senão ela mesma. A dialética

medita sobre essa conexão de maneira crítica, reflete seu próprio movimento; senão, o título de Kant contra Hegel permaneceria não-prescrito. Uma tal dialética é negativa. Sua ideia denomina a diferença de Hegel. Junto a Hegel, coincidiam identidade e positividade; a inclusão de todo não-idêntico e objetivo na subjetividade elevada e ampliada até espírito absoluto deveria empreender a reconciliação (ADORNO, 2009, p. 93).

Desse modo, a relação entre *mimese* e espírito na estética adorniana expressa, em nível artístico, o mesmo princípio que rege sua dialética filosófica: a recusa da totalidade reconciliadora e a valorização do não-idêntico. Na arte, a tensão entre o racional e o mimético não se resolve, mas se torna o núcleo de sua verdade. A obra de arte, portanto, é o lugar em que o espírito se reconhece em seu outro — no sensível, no material, no histórico — sem reduzi-lo à identidade.

Por conseguinte, a estética kantiana e hegeliana opõe-se à estética adorniana, uma vez que a fundamentação da arte, para Adorno, não ocorre no transcendental, e nem na exterioridade sensível do espírito e sim na experiência histórica, no seu aspecto imanente. Isso implica dizer que o filósofo da *Teoria Estética* busca um modelo teórico diferente do transcendental kantiano e do idealismo hegeliano para fundamentar a objetividade de sua estética, posicionando a arte em relação direta com a realidade histórica.

Nesse horizonte, a arte assume papel privilegiado, pois, embora não seja compreendida conceitualmente na realidade histórica, pode se deixar apreender a partir do elemento mimético. É no movimento de imitação que o sujeito reconhece a singularidade da obra, abrindo-se a uma experiência estética que não se reduz ao conceito. Através do processo de imitação, fazendo com que o sujeito reconheça a singularidade da arte partindo de seu movimento interior. Destarte, para Theodor Adorno (1970, p. 88) a arte se apresenta como espaço de acolhimento do comportamento mimético, permitindo que o sujeito se disponha ao encontro com o diferente — aquilo que lhe é externo, mas não absolutamente alheio —, sem perder sua relativa autonomia. Ao se desvincular das antigas práticas mágicas, ela se insere no âmbito da racionalidade, mas conserva em si a dimensão mimética. O fato de essa dimensão subsistir dentro do domínio racional, utilizando seus próprios meios, representa uma forma de resistência contra a irracionalidade que permeia o mundo racionalizado e administrado.

Com efeito, se a arte imita algo, ela imita o belo natural e este para Adorno permite o sentimento de não dominação, uma vez que ainda não passou pelo processo de mercadoria. Todavia, com o desenvolvimento das técnicas e tecnologias houve a mudança do belo natural

para o belo artístico, este por sua vez é obscuro porque não é assimilável conceitualmente pela racionalidade instrumental. Adorno (1970, p. 87) explica:

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 objetiva, mas ela não se reduz ao sujeito; o belo natural aponta para o primado do objeto na experiência subjetiva. Ele é percebido ao mesmo tempo como algo de compulsivamente obrigatório e como incompreensível, que espera interrogativamente a sua resolução. Poucas coisas se transferiram tão perfeitamente do belo natural para as obras de arte como este duplo caráter. Sob este seu aspecto, a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural.

Neste sentido, como base nas ideias acima ratifica Danner (2008, p.11) que “com o desenvolvimento das forças produtivas, o belo natural foi gradativamente sendo substituído pelo belo artístico. O belo natural, segundo Adorno, relembra um estado de não-dominação, aquilo que ainda não foi submetido às regras da sociedade administrada.”

Em uma outra perspectiva Burke (2011, p. 179) pensa que:

Uma experiência estética é uma experiência sensorial de uma bela aparência (schöner Schein) em uma imagem, e não a experiência de um objeto a ser dominado por um sujeito. A concepção de Adorno sobre a experiência estética é uma forma de negatividade estética [...]. Para Adorno, a experiência estética tanto da beleza natural quanto da beleza artística ‘é a das imagens’. Nesse sentido, Adorno observa que a diferença entre essas duas formas de experiência estética é dificilmente discernível. O caráter de imagem da beleza artística e natural implica que a primeira é uma imitação da segunda. A beleza natural é o pré-requisito para a beleza artística, porque a arte é uma imitação da beleza natural como imagem, e não da natureza em si.<sup>12</sup>

Desta forma, Theodor Adorno ao fazer sua análise da arte em seus aspectos de belo natural e belo artístico está fazendo sua crítica com relação às ideias dominantes da instrumentalização da razão, visto que esta trouxe ao homem a depreciação das obras de arte, ou mesmo a padronização delas em mercadorias pela indústria cultural.

---

<sup>12</sup> An aesthetic experience is a sensuous experience of a beautiful appearance (schöne Schein) in na image, and not the experience of na object to be mastered by a subject. Adorno’s conception of aesthetic experience is a form of aesthetic negativity [...]. For Adorno, the aesthetic experience of both natural beauty and artistic beauty ‘is that of images’. In this regard, Adorno notes that the difference between these two forms of aesthetic experience is scarcely discernible. The image – character of artistic and natural beauty implies that the forme is na imitation of the latter. Natural beauty is the prerequisite for artistic beauty, because ar is an imitation of natural beauty as na image and not of nature itself (BURKE, 2011, p. 179; tradução nossa).

## 2- A CRÍTICA DE ADORNO À INDÚSTRIA CULTURAL, AO TOTALITARISMO E A DESARTIFICAÇÃO DA ARTE.

### 2.1 – A CRÍTICA DE ADORNO À INDÚSTRIA CULTURAL

O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitiço das mercadorias (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 110).

A arte sempre teve uma faceta mercantil, sendo historicamente uma transação que ocorria em um contexto restrito e micro, entre o artista e aquele que encomendava a obra. Essa figura podia ser um mecenas, um nobre feudal, um bispo, ou até mesmo o papa, que contratava os serviços do artista para criar uma peça específica, destinada à nobreza, a um ente querido, ou ao próprio monarca. Assim, a arte sempre carregou em si um valor comercial. No entanto, com o advento das formas de reprodução em massa, tanto de imagens quanto de som, houve uma transformação profunda. Aquilo que antes se limitava a uma mercadoria exclusiva, vinculada diretamente ao criador e ao financiador da obra, esse modelo expandiu-se para todos os aspectos da produção artística. Complementa Marx, no modo de produção capitalista “a mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer” (2013, p. 157).

Entre todas as dimensões da cultura, a arte parecia resistir ao processo de abstração funcional, preservando a sua essência na beleza e no prazer estético. Até o final do século XIX, a arte continuava a ser valorizada por seu próprio mérito, proporcionando um prazer autêntico e intrínseco. No entanto, com o surgimento de tecnologias como a fotografia, o cinema, o disco sonoro, o rádio e a televisão, que possibilitaram a produção em massa de imagens e sons, as obras de arte passaram a ser integradas em um sistema econômico predominantemente movido pelo desejo de lucro. Embora a arte sempre tenha tido algum valor comercial, essa dimensão mercantil tornou-se agora o seu alicerce principal.

Conforme Duarte (2010), Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*, examinam esse processo no contexto da expansão da cultura de massas no início do século XX.

Eles destacam que meios como o cinema, o rádio e a fonografia foram apropriados pelo capitalismo monopolista e convertidos em mecanismos de integração social, destinados a afastar as massas de qualquer perspectiva crítica ou emancipatória. Nos Estados Unidos, esse movimento se expressou de forma emblemática na consolidação dos grandes estúdios de Hollywood, que passaram a controlar todas as etapas da cadeia cultural — da produção à exibição — enquanto propagavam um modelo de vida feliz e harmonioso, destinado a mascarar as contradições sociais.

Sendo assim sociedade de massas e cultura de massas tornaram-se fenômenos inter-relacionados, tendo em comum, a sociedade, que também as "massas" se inseriram. Enquanto, em um primeiro momento histórico, havia uma cultura de classe, agora prevalece uma cultura de massa, que é a expressão usual para o que Adorno e Horkheimer denominam indústria cultural; nas palavras de Freitas (2003, p.152):

Para designar esse âmbito da racionalização ocidental, Adorno e Horkheimer preferiram usar a expressão “indústria cultural”, para evitar a confusão com uma arte que surgisse espontaneamente no meio popular, que é algo bastante diferente. O que essa atividade capitalista efetivamente quer é uma produção em série de bens culturais para satisfazer de forma ilusória necessidades geradas pela estrutura de trabalho e para manter a carência por novos produtos. O que se estabelece é um grande sistema em que as pessoas são constantemente enganadas em relação àquilo de que necessitam.

Desse modo, Adorno e Horkheimer rejeitam a noção de “cultura de massas” e preferem o termo “indústria cultural”, que evidencia o caráter intencional e manipulador desse sistema. Nele, a cultura deixa de ser manifestação autêntica e assume a forma de mercadoria, funcionando como mecanismo de dominação social. Essa transformação foi possível porque a produção cultural incorporou a lógica empresarial dos grandes conglomerados. Como observa Duarte (2010, p. 42),

após a transferência do instituto para Nova York e, especialmente, após a mudança de Horkheimer e Adorno para o sul da Califórnia, esses autores perceberam que o que estava em questão era muito mais do que apenas um ramo de negócios apto a suprir a crescente demanda das massas por entretenimento e lazer. O processo, [...], de traslado dos estúdios cinematográficos para Hollywood, pode ser considerado uma espécie de “revolução industrial” dentro do negócio do entretenimento, cuja produção fabril até então não era realizada nos moldes dos grandes conglomerados do capitalismo monopolista e, a partir de então, passou a sê-lo não apenas no que tange ao gigantismo das instalações (os estúdios eram verdadeiras cidades, como o indica o nome “Universal City”, adotado por um deles), mas também no modelo administrativo e até mesmo na cartelização da distribuição dos produtos: os big eight possuíam sua própria rede de exibição em todos os estados da federação e os pequenos exibidores ficavam totalmente à mercê dos estúdios, tendo de aceitar todas as suas imposições para não deixar de exibir os filmes para os quais havia maior demanda.

Do mesmo modo, Kurlle (cf. 2013, p.110) lembra que

com a expansão do capitalismo e da tecnologia, nos meios de comunicação surgem o rádio, o cinema e a televisão, que ampliam o acesso a um determinado evento. Com a tecnologia surge também a gravação sonora (logo também a capacidade de gravar música) e imagética (fotografia e filmes) e com ela a capacidade de reprodução do produto artístico.

Por outro lado, também a necessidade de comercialização dos produtos está ligada à divulgação de sua existência. Os consumidores se tornam conscientes de suas capacidades e possibilidades de consumir, e quando a produção se especializa e se padroniza em marcas, sabores, modelos etc., o consumo também toma suas preferências. Com isto a publicidade comercial nasce, aumenta e se intensifica. Também novas técnicas de persuasão, que obviamente não envolvem conceitos, argumentos, nem sequer retórica, mas se prendem à indução psicológica, apelando para técnicas de manipulação inconsciente, subversiva, subliminar. Para Gatti (2008) a indústria cultural refere-se à organização racionalizada dos meios de divulgação. Essa racionalização abarca um extenso aparato midiático, composto por diversas plataformas, como o cinema, o rádio, a televisão e a imprensa, todas dedicadas a promover e disseminar seus produtos ao público.

A combinação de recursos técnicos e financeiros, destacada nesse cenário, revela uma convergência de interesses entre os produtores culturais e diversos setores econômicos, com o propósito principal de maximizar os lucros. Esse processo de integração econômica enfatiza a interdependência entre diferentes áreas culturais e produtivas. Theodor Adorno observa, nesse contexto, uma relação simbiótica: o rádio, por exemplo, depende da indústria elétrica para operar, enquanto o cinema é sustentado por investimentos do setor bancário. Dessa forma, as expressões culturais, moldadas por uma lógica industrial, refletem não apenas preocupações artísticas, mas também respondem a forças econômicas e financeiras.

Neste contexto, podemos observar, segundo Horkheimer e Adorno (1985, p. 103) que:

o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção.

Na sociedade administrada, tudo que proporciona prazer estético foi incorporado ao escopo da rentabilidade capitalista, cujo objetivo é a geração de lucro. Nesse processo, a arte passou a ser tratada como um produto que, muitas vezes, abdica de seu valor estético intrínseco em prol de sua comercialização.

O consumo dessas mercadorias só se tornou viável em uma sociedade caracterizada por um forte individualismo, o que chamamos de sociedade de massa. Arendt (2000, p. 250) destaca que a transição da sociedade de classes para sociedade de massas se inicia no período moderno, quando "a massa da população" se incorpora à sociedade, e diferente da "boa sociedade", que possuía dinheiro, lazer e tempo para apreciar a "cultura", a sociedade de massas implica uma nova realidade, ao ser liberada parcialmente do trabalho enfadonho, passa também a dispor de lazer, para se volta à "cultura".

Historicamente, o lazer consolidou-se com a Revolução Industrial, quando a luta operária distinguiu trabalho e tempo livre. A profissionalização artística, os transportes e os espetáculos em massa prepararam o terreno para o cinema, que no início do século XX tornou-se um negócio global. Em Hollywood, estúdios como Universal e Paramount transformaram o entretenimento em cultura de massas, vendendo não só narrativas, mas também modelos de vida às populações urbanas. Segundo Rodrigo Duarte, podemos observar que:

voltando a considerar o contexto sócio-histórico de surgimento da cultura de massas, uma das constatações mais evidentes é a de que ele se deu inicialmente por meio de uma concentração de capital no ramo do entretenimento. Pois, mesmo que na fase imediatamente anterior já tivesse havido uma notável profissionalização dos artistas e do pessoal de apoio à produção dos espetáculos populares, a monta de investimento, necessária para um empresário tocar o negócio era ainda relativamente pequena (sobretudo se fosse um *music hall* na periferia de alguma metrópole industrial). Com o advento dos meios tecnológicos – especialmente do cinema –, mesmo o custo de manutenção de uma sala de exibição era proporcionalmente muito mais alto; os custos de produção de um filme eram, então, comparativamente, astronômicos (DUARTE, 2010, p. 26 -27).

E neste contexto, podemos inserir o debate teórico entre Benjamin e Adorno sobre o papel da técnica e da recepção das massas. Benjamin atribuía à reprodutibilidade técnica e à recepção distraída um possível potencial emancipador, já que ampliavam o acesso às obras de arte e aproximavam o público delas. Adorno, contudo, rejeitava essa visão otimista. Para ele, a recepção distraída não promovia crítica, mas sim passividade e conformismo, contribuindo para a integração dos indivíduos à lógica da indústria cultural.

A crítica adorniana sublinhava que a arte, para conservar sua autonomia e sua capacidade de reflexão negativa, não poderia se submeter integralmente às formas e mecanismos da cultura de massa. Quando a obra se adapta às exigências do consumo e do entretenimento, perde seu potencial transformador e se torna cúmplice da ordem vigente. Apesar disso, pode-se identificar convergências entre Adorno e Benjamin: ambos estavam

interessados em uma arte capaz de ultrapassar os limites da reprodução social existente, embora suas análises indicassem caminhos distintos.

Esse embate teórico fica evidente na correspondência entre os dois pensadores:

Após a leitura da segunda versão do ensaio, Adorno envia a Benjamin em 18 de março de 1936 uma longa carta repleta de críticas ao trabalho. O pano de fundo histórico-político da discussão é dado pela suspeita de Adorno em relação à possibilidade de que os laços entre o cinema e os mecanismos capitalistas e fascistas de dominação social pudessem ser rompidos naquele momento histórico preciso. De sua perspectiva, a necessidade de reavaliação da cultura de massa não era uma questão em disputa. Suas críticas convergem então em um ponto específico: Benjamin teria apresentado uma compreensão equivocada da tecnicidade da obra de arte autônoma, não percebendo a destruição da aparência como uma tendência imanente à obra de arte moderna. O resultado seria uma aposta ingênua na reprodutibilidade técnica, incapaz de avaliar seus mecanismos ilusionistas (GATTI, 2009a, p. 238 - 239).

Desta maneira, ampliando a discussão sobre a percepção do indivíduo na sociedade de massa, Adorno afirma que (1996, p. 8-9), a indústria cultural atua como um obstáculo ao desenvolvimento de indivíduos autônomos, críticos e capazes de tomar decisões de forma consciente. Ela se apropria até mesmo do tempo livre do ser humano, empregando-o como um instrumento de automatização. Com efeito, no capitalismo em seu estágio mais avançado, tanto o entretenimento quanto o lazer perdem sua natureza emancipadora e se convertem em uma extensão do trabalho, perpetuando a lógica produtivista e alienante.

No capitalismo, o lazer é moldado pela lógica produtivista, transformando-se em uma extensão do consumo. O tempo livre é direcionado por normas que frequentemente o ligam a práticas comerciais, como consumo de produtos e serviços. Assim, em vez de proporcionar verdadeiro descanso, ele mantém o indivíduo exausto e preso ao sistema. Por outro lado, na sociedade tradicional, a produção estética se dividia entre a arte erudita, caracterizada pela reflexão acadêmica rigorosa, e a cultura popular, marcada por expressões lúdicas em símbolos culturais. Com o surgimento da cultura de massa, essas duas formas se fundiram de maneira regressiva, e, apesar de prometerem resgatar a simbologia da cultura popular, a indústria cultural acabou por reforçar padrões pré-determinados de percepção. Incorporando elementos da arte erudita, a indústria cria efeitos de brilho e glamour – seja cromática, sonora ou cinematográfica. Mas tudo se direciona a uma produção banal voltada ao consumo em massa.

Nesse sentido, discorre Adorno (2002, p. 38):

A dupla desconfiança para com a cultura tradicional como ideologia se mistura à desconfiança quanto à cultura industrializada como fraude. Reduzidas a pura homenagem, as obras de arte pervertidas e corruptas são secretamente empurradas pelos beneficiados para o meio dos trastes, com os quais são assimiladas. Os consumidores podem se alegrar que haja tanta coisa para ver e ouvir. Praticamente

pode-se ter de tudo. Os *screens* e os *vaudevilles* no cinema, as disputas dos músicos, os cadernos gratuitos, as gratificações e os artigos de presente distribuídos aos ouvintes de determinados programas, não são meros acessórios, mas o prolongamento do que acontece com os próprios produtos culturais.

Logo, se tratando dos produtos culturais, é importante frisar a relação entre cinema, percepção e representação visual. Como exemplo temos o cinema, que molda o olhar do espectador por meio de técnicas narrativas e estéticas. Diferente do ponto de vista adorniano, Benjamin vê a importância de entender o filme não apenas como entretenimento, mas como um fenômeno cultural e filosófico. Em *Constelações*, Gatti analisa a recepção crítica de Chaplin a partir Benjamin, ressaltando o cinema como linguagem autônoma, baseada na expressividade visual e no gesto, capaz de criar sentido sem recorrer à palavra. É fragmentação e pela montagem, cada movimento chapliniano adquire valor crítico e revela aspectos ocultos do comportamento social. Nesse processo, o cinema se diferencia das artes tradicionais ao se constituir como criação coletiva, em que a montagem, mais do que a figura do autor, organiza fragmentos em novas configurações de sentido. Nesse contexto, surge a divergência entre Benjamin e Adorno. O primeiro vê em Chaplin uma potência libertadora, capaz de subverter o cotidiano por meio do riso e da comicidade excêntrica. Já Adorno vê:

A ausência de oposição entre a regra e sua contestação, que transforma o negativo num disfarce da adesão, é o argumento apresentado por Adorno contra o pretenso poder subversivo desta figura do excêntrico<sup>13</sup>. Enquanto a assimilação de Chaplin à força social representava para Benjamin o estabelecimento de um jogo de identificação e subversão, Adorno vê aí apenas a identificação do mais fraco com o poder que o domina, um processo de adaptação em que a dominação é vivenciada com prazer. (GATTI, 2009a, p. 329)

A crítica de Adorno ao cinema foi muitas vezes interpretada como sinal de elitismo. Como lembra Torre (2019, p. 478), “a crítica incisiva de Adorno à indústria cultural em geral e ao cinema em particular foi lida reiteradamente como uma manifestação de elitismo”. No entanto, considerar Adorno apenas como elitista frente ao cinema é uma simplificação, pois sua posição é mais complexa. Embora não tenha conferido ao cinema o mesmo estatuto crítico que atribuiu à música e à literatura, sua vivência direta em Hollywood, no início da década de 1940,

---

<sup>13</sup> Cf. Adorno reconhece no excêntrico o modelo de sujeito prefigurado no jazz. Se o ensaio de Benjamin, pela relação entre Chaplin e a figura do excêntrico, permite ver neste último alguns dos elementos subversivos do palhaço, Adorno os vê como figuras opostas: O excêntrico pode ser visto antes de tudo como o estrito adversário do palhaço. Enquanto a comicidade do palhaço se origina de sua impotência em relação às coisas, o excêntrico se preocupa em ostentar uma aparência de superioridade (GATTI, 2009a, p. 328).

ampliou seu contato com a indústria e com intelectuais exilados, permitindo-lhe uma aproximação prática, ainda que ambivalente, com esse campo artístico.

E ainda, Torre traz a crítica formulada por Adorno e Eisler, esta recai sobre a função da música nos filmes. “O cerne da crítica desenvolvida pelos autores reside nos problemas oriundos da criação de departamentos especializados em música na indústria do cinema [...]. Nessas condições, a trilha sonora era subordinada à imagem, reduzida a um papel secundário” (2019, p. 480). Desta maneira, podemos evidenciar que, no cinema, a música perde sua autonomia ao ser colocada a serviço da imagem. Essa subordinação transforma a trilha sonora em mero recurso secundário, muitas vezes imperceptível ao espectador, o que dialoga com a noção adorniana de “música de fundo”. Assim, a função estética da música é neutralizada, reforçando sua instrumentalização no contexto fílmico.

Neste espaço, é relevante destacarmos, entre os inúmeros exemplos da indústria cinematográfica, um filme em que a música se subordina à imagem, atuando como elemento que intensifica e acompanha sua expressão visual. Este filme da década de 1980, intitulado em português *Em algum lugar do passado*, dirigido por Jeannot Szwarc, tornou-se um clássico romântico principalmente em razão de sua trilha sonora, *Somewhere in time* composta por John Barry que utiliza a rapsódia sobre um tema de Paganini, a variação XVIII da obra de Rachmaninoff foi incorporada à banda sonora, tornando-se muito conhecida ao ser associada ao filme. Curiosamente, o público da época não conferiu à trilha sonora o mesmo prestígio dado à narrativa, relegando-a, em muitos casos, ao papel de mero fundo emocional para sustentar a atmosfera melodramática do enredo. Esse “desprezo” ou desatenção ao valor autônomo da música ilustra, em grande medida, a crítica formulada por Theodor Adorno à indústria cultural.

No caso do filme, a emoção que a música poderia suscitar em si mesma é absorvida pela narrativa romântica, neutralizando seu potencial crítico e transformando-a em simples ilustração. Adorno já apontava esse processo como sintoma da regressão cultural: a música, domesticada pela função ilustrativa, não se afirma como arte autônoma, mas como mercadoria acoplada à lógica cinematográfica. Assim, a reação do público frente à trilha de *Em algum lugar do passado* exemplifica a tese adorniana de que, no cinema comercial, a música raramente é ouvida em sua plenitude estética, sendo consumida de forma passiva e subordinada ao espetáculo visual.

Acrescenta a autora:

No cinema, somado aos elementos pragmáticos e organizacionais supracitados, a autonomia é bloqueada também por uma razão formal: a música está completamente a serviço da imagem. A concepção do cinema como ação e diálogo dispensa à música

um papel secundário. Assim, afirmam os autores, uma das principais premissas do cinema é a de que o espectador não deve ter consciência da música. A noção de “música de fundo”, que Adorno havia utilizado para caracterizar o jazz, parece estar presente na própria definição do papel da música no cinema (TORRE, 2019, p. 481).

Além disso, a autora supracitada, lembra como nos anos 1960, Adorno retoma temas da década de 1930, especialmente a questão da arte engajada, em diálogo com Sartre e Brecht. Nesse contexto, ele escreve *Notas sobre o filme*, texto marcado pela abertura e pela ausência de conclusões definitivas, diferentemente do tom categórico presente na crítica à indústria cultural. E neste período dos anos 60, Adorno dialoga tanto com as experiências do novo cinema alemão — iniciado pelo manifesto de Oberhausen e ligado a Alexander Kluge — quanto com as reflexões de Siegfried Kracauer em *Theory of Film*. Dessa forma, ele procurava repensar o cinema em novas bases, sem renunciar a sua crítica à inserção do meio no sistema da cultura de massa.

Apesar dessa abertura, Adorno (1986) manteve firme sua crítica sobre os limites impostos pela indústria cultural. Para ele, grande parte da produção cinematográfica permanecia presa à repetição e à regressão estética, reduzindo-se a um “cinema do papai” — expressão que designava filmes padronizados, voltados ao entretenimento superficial e incapazes de fomentar reflexão crítica. Essa produção não promovia espontaneidade, mas sim uma infantilização fabricada pela indústria, que reforçava a passividade do espectador. Ao invés de ampliar a experiência estética, acabava por esvaziá-la, subordinando-a à lógica mercantil.

Vejamos nas palavras de Theodor Adorno:

Em Oberhausen o ataque ao lixo da indústria cinematográfica que se produz há quase sessenta anos, fez-se com a expressão “cinema do papai”. Os interessados nesse tipo de filme não souberam encontrar melhor resposta do que “cinema do guri”. Esse tipo de resposta não pega, como se diz entre as crianças. É mesquinho contrapor a experiência à imaturidade quando se trata precisamente da oposição à imaturidade da experiência adquirida no embotamento dos ímpetos juvenis. O abominável do cinema do papai é a infantilidade, a regressão industrialmente promovida. O sofisma insiste nessa espécie de obra, cuja concepção é desafiada pela oposição. Se no entanto houvesse alguma coisa nessa acusação: se realmente os filmes que não assumem as regras do jogo fossem, em algumas coisas, mais desajeitados do que as reluzentes mercadorias deste, então mais mesquinho seria o triunfo daqueles que têm, atrás de si, o poder do capital, a rotina técnica e especialistas altamente treinados, sabendo fazer muita coisa melhor do que os que se rebelam contra o colosso e que, por isso, precisam renunciar ao potencial nele acumulado. (ADORNO, 1986, p. 100)

Assim sendo, Adorno estabelece também uma comparação entre literatura e cinema. O romance, por exemplo, admite maior liberdade formal e subjetiva, enquanto o filme, baseado em roteiros rígidos e diálogos previsíveis, tende a restringir a profundidade e a experimentação.

O cinema de massa, assim, raramente atinge a densidade crítica da literatura, porque sua lógica industrial exige clareza, simplificação e consumo imediato.

Contudo, a análise adorniana não se limita à crítica do cinema como simples produto de dominação. De acordo com Gatti (2008), é importante observar que diversão e entretenimento não são criações exclusivas do capitalismo moderno ou controlado. Adorno também não tenta relacionar o que ele chama de “arte leve”, oferecida como forma de diversão ao público, com a dominação social. Segundo ele, essa arte leve já desempenhou o papel de antídoto contra a seriedade da arte autônoma. E o que representou “o abandono descontraído à multiplicidade das associações e ao absurdo feliz” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.116) foi encontrado por Adorno nos filmes de Charles Chaplin e dos Irmãos Marx. Contudo, esses aspectos positivos são anulados pela racionalização capitalista da indústria cultural. Assim a “descontração e absurdo transformam-se em escapismo e renúncia à coerência, uma vez que a indústria cultural transforma a diversão em ausência de esforço de reflexão do consumidor” (GATTI, 2008 p.31).

Diante da padronização dos produtos culturais, com seu baixo nível de complexidade e reflexão, vê-se as características que justificam o gosto dos consumidores, com a ideia de que, se as pessoas não apreciassem essas obras, elas não seriam produzidas dessa maneira. Daí a ideia de que o comportamento do público é natural, espontâneo e original, na indústria cultural é, na verdade, uma visão ideológica. Cada pessoa já nasce inserida em um contexto complexo de vida, tanto no âmbito da produção quanto do consumo. Logo, não é que cada mercadoria gere um desejo específico por si só; em vez disso, é o sistema produtivo como um todo que define quais necessidades as pessoas terão. Isso cria um ciclo em que o sistema manipula as necessidades humanas de forma contínua e retroativa. Sobre o tema, confirma Freitas (2017, p. 86):

O gozo atomizado da cultura de massa é uma antecipação fraudulenta de uma felicidade inalcançável por princípio, estabelecendo-se em sua parcialidade perversa e “patológica”, no sentido de reafirmar indefinidamente a falsidade auto-derrogatória da ânsia pela completude de sentido do objeto de desejo.

Perante uma realidade influenciada pela indústria cultural percebe-se segundo o pensamento adorniano que a música contemporânea parece ter se afastado de uma concepção em que o valor estético e a experiência individual são centrais. Esse movimento também afeta a música clássica, vista como um exemplo de arte “séria”. A expressão “música séria” remete à música que, historicamente, foi concebida para ser contemplada com profundidade, mas que,

em grande parte da cultura de massa, tem sido rebaixada ao rótulo genérico de "clássica" – uma designação que pode sugerir algo ultrapassado ou elitista.

No entanto, a música clássica se vê excluída dos padrões de apreciação vigentes, muitas vezes pela suposição de que ela seria complexa demais para se conectar com o público. Por outro lado, a "música ligeira" ou "destinada ao consumo," a qual, de fato, não foi criada para ser interpretada com o rigor das categorias tradicionais de valor artístico, e sim para atender a demandas comerciais e imediatas. Embora a música popular seja absorvida com um enfoque mais leve, a crítica é que esse hábito de consumo rápido afeta a forma como o público vê a música como um todo – e especialmente a música clássica. Assim, perde-se a percepção de que a música pode ir além de um produto descartável, portando valores profundos e universais.

Enfatiza Adorno (1996, p.66):

As categorias da arte autônoma, procurada e cultivada em virtude do seu próprio valor intrínseco, já não têm valor para a apreciação musical de hoje. Isto ocorre, em grande escala, também com as categorias da música séria, que, para descartar com maior facilidade, se costuma designar com o qualificativo de "clássica". Se se objeta que a música ligeira e toda a música destinada ao consumo nunca foram experimentadas e apreciadas segundo as mencionadas categorias, não há como negar a verdade desta objeção.

Partindo da concepção adorniana, Özmacun (2015) observa que a indústria cultural prossegue em seu curso, adiando incessantemente a satisfação plena do consumidor e oferecendo apenas sugestões — como o vislumbre de um corpo atraente. Nesse processo, o indivíduo não reconhece a possibilidade de resistência, uma vez que o sistema exerce sobre ele um controle constante. Conforme afirma o autor:

A ideologia age de forma hipócrita; enquanto de um lado a liberdade é garantida, de outro todos estão presos ao trabalho e a outras instituições sociais (por exemplo, igrejas, clubes, associações profissionais). Uma “casa de correção moral” se encena por meio dos filmes trágicos. As massas são mantidas em ordem pelos exemplos de vidas trágicas vistos nesses filmes: a sociedade é composta por indivíduos desesperançados que podem facilmente ser aprisionados pelas quadrilhas; todos podem ser felizes se entregarem corpo e alma ao sistema<sup>14</sup> (ÖZMACUN, 2015, p. 23).

Um exemplo claro do caráter ilusório do prazer massificado é o da pornografia. Ela promete uma libertação sexual e uma vivência de prazer livre das restrições da moral

---

<sup>14</sup> Ideology behaves hypocritically; while freedom is guaranteed from one side, everybody is bounded by work and other social institutions (e.g., churches, clubs, professional associations) on the other side. “A house of moral correction” plays out through the medium of tragic films. Masses are kept in order by the examples of tragic lives seen in these films: Society is made up of hopeless individuals that can easily be trapped by the rackets; everybody can be happy if they surrender their body and soul to the system (ÖZMACUN, 2015, p. 23; tradução nossa).

tradicional. No entanto, em vez de atender aos desejos individuais, a pornografia os direciona para símbolos exagerados e grandiosos, onde a ênfase nesses ícones resulta no apagamento da singularidade e na negação dos desejos pessoais e contraditórios. Além disso, enquanto promove uma imagem de sexualidade, a indústria pornográfica "compra" e comercializa o desejo e sua própria justificativa. Ressaltam Adorno e Horkheimer (1985, p.114):

As obras de arte são ascéticas e sem pudor, a indústria cultural é pornográfica e puritana. Assim, ela reduz o amor ao romance, e, uma vez reduzido, muita coisa é permitida, até mesmo a libertinagem como uma especialidade vendável em pequenas doses e com a marca comercial “daring”. A produção em série do objeto sexual produz automaticamente seu recalçamento.

Logo, a imagem sexual toma o lugar da prática real e concreta, e essa representação visual, com sua estética cinematográfica, desvaloriza e reduz os corpos reais a objetos banais e sem a aura glamourosa que a técnica da indústria cultural busca constantemente aperfeiçoar.

## 2.2 - A RELAÇÃO ENTRE INDÚSTRIA CULTURAL E TOTALITARISMO

Sob a ótica de Adorno e Horkheimer vê-se o papel da indústria cultural dentro do sistema capitalista, manipulando as consciências e especialmente no contexto histórico marcado pela ascensão do totalitarismo, no século XX, o qual utilizou formas de controle psicológico ainda mais agressiva e direta naquela imposta pelos regimes totalitários, seja em suas variantes fascistas, nazista ou stalinistas.

Com isso, observa-se que a padronização promovida pela indústria cultural não é apenas um problema estético ou individual, mas tem implicações políticas profundas. Ao dissolver a singularidade dos indivíduos, a indústria cultural cria condições propícias para a aceitação de discursos autoritários. Sem autonomia para questionar, as massas se tornam mais vulneráveis à adesão a ideologias que prometem ordem e pertencimento, como os regimes fascistas do século XX. Essa crítica é especialmente pertinente em um contexto histórico em que o controle cultural foi instrumentalizado por governos totalitários para manipular populações inteiras.

Gagnebin (2007) resume a leitura de Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, mostrando como a razão, desde sua origem na tradição grega e na *Odisseia*, nasce ligada à dominação da natureza e do próprio homem. Diferente do marxismo ortodoxo, eles propõem — inspirados em Nietzsche e Freud — uma teoria mais ampla da dominação,

enraizada no *logos* e na técnica. A trajetória de Ulisses simboliza a formação do sujeito moderno, cuja autonomia se constrói mediante repressões e violências. Assim, o esclarecimento aparece não só como progresso, mas também como desencantamento e violência, culminando no retorno do irracional expresso pelo nazismo e pelo antissemitismo.

Deste modo ressalta a autora:

Esse processo de desencantamento, segundo o conceito weberiano (*Entzauberung*), pertence, portanto, à história social coletiva e à história psíquica de cada indivíduo singular. Interessa a nossos autores não só descrever essa história, mas sim, também ressaltar o preço pago pela humanidade para chegar à assim chamada "idade da razão". Isto é: a história da emancipação do mito e do devir adulto não é somente um devir progressivo e luminoso, como pretendiam, justamente, as luzes do Iluminismo, mas também deve ser denunciada, seguindo Nietzsche e Freud, como sendo uma gênese violenta e violentadora, cujo preço é alto. Anti-semitismo e nazismo serão compreendidos como o retorno dessa violência recalcada (GAGNEBIN, 2007, p. 30).

Os regimes totalitários manipulavam as mídias, integradas à lógica capitalista, promovendo um processo de "antiesclarecimento". Em vez de favorecer o pensamento crítico e a autonomia individual, essas mídias reforçavam um sistema que reduz os indivíduos a pseudoindivíduos, anulando sua singularidade em prol de interesses sistêmicos. Essa análise é particularmente relevante para compreender como os mecanismos culturais podem ser utilizados para legitimar discursos autoritários, como os do fascismo.

Santos (2022, p. 8) confirma que:

[...] em um cenário após a emergência dos totalitarismos, seria o da condução ao antiesclarecimento por meio de diversos fatores que converteriam o indivíduo em um pseudoindivíduo, conversão fundamental para a adesão aos discursos fascistas. A imposição de valores por meio das mídias (cinema, televisão e rádio, por exemplo, mas também livros, como é o caso dos best-sellers) é entendida na obra como um importante instrumento para a erosão da capacidade de pensamento e de criatividade daqueles que as consomem, até o completo apagamento do indivíduo, de sua singularidade, para que sirva cada vez mais aos interesses do sistema em que está inserido.

Em *Elementos do antissemitismo: limites do esclarecimento* (1985), Adorno e Horkheimer exploram uma das dinâmicas mais perturbadoras e paradoxais do totalitarismo: seu apelo ao comportamento mimético e ao poder dos símbolos, que cria uma ilusão coletiva de poder, disciplina e ordem. Por exemplo, o fascismo utiliza o "escárnio" e o "comportamento mimético" para canalizar frustrações e ressentimentos, transformando-os em instrumentos de controle e violência. O fascismo imita antigas práticas de rito e de magia, dando um ar de sacralidade a símbolos profanos (caveiras, uniformes, hinos) e criando uma "*mimese* da

*mimese*". Esses rituais e símbolos intensificam a experiência de pertencer a algo supostamente "maior", fortalecendo o sentimento de unidade e de missão coletiva.

Argumentam os filósofos frankfurtianos:

O sentido das fórmulas fascistas, da disciplina ritual, dos uniformes e de todo o aparato pretensamente irracional é possibilitar o comportamento mimético. Os símbolos engenhosamente arquitetados, próprios a todo movimento contrarrevolucionário, as caveiras e mascaradas, o bárbaro rufar dos tambores, a monótona repetição de palavras e gestos são outras tantas imitações organizadas de práticas mágicas, a *mimese* da *mimese*. [...] O fascismo também é totalitário na medida em que se esforça por colocar diretamente a serviço da dominação a própria rebelião da natureza reprimida contra essa dominação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 152).

Novamente trazendo Gagnebin, ela observa que (2006, p. 85) para os filósofos frankfurtianos, essa identidade civil e inflexível se forma a partir de um duplo movimento: de um lado, a repressão e o recalque da *mimesis* originária; de outro, a identificação com a figura do chefe rígido e invencível. Tal processo de identificação e projeção traduz-se no retorno cruel e eficaz do recalcado: a *mimesis* arcaica — prazerosa, ameaçadora, lúdica e dispersiva — ressurge encarnada na figura paradigmática do líder, Führer, único, puro e intransigente. Para adquirir eficácia, essa projeção não depende apenas da exaltação de heróis, mas também da construção de inimigos: os considerados impuros, desviantes ou preguiçosos, próximos do animal ou do que é socialmente estigmatizado. Dessa forma, cada sociedade, de acordo com suas próprias ansiedades e necessidades, elege os grupos a serem marginalizados — negros, judeus, travestis, entre outros.

Neste contexto totalitário podemos ver que de um lado, a visão fascista demoniza os judeus como uma "antirraça", perspectiva típica de ideologias totalitárias que constroem inimigos absolutos para justificar ações brutais, como o genocídio. A ideia de que a "felicidade do mundo" dependeria da eliminação de um grupo é um exemplo de como o discurso do ódio desumaniza o outro em benefício de projetos políticos destrutivos.

Por outro lado, há a visão que reduz os judeus a um grupo religioso-cultural sem características raciais ou nacionais específicas. Essa abordagem tenta desconstruir a base de discursos racistas, mas, ao mesmo tempo, pode ignorar as complexidades identitárias e as experiências históricas que moldaram o povo judeu.

Ampliando os argumentos acima, discorrem os filósofos da *Dialética do Esclarecimento*:

A raça, hoje, é a autoafirmação do indivíduo burguês integrado à coletividade bárbara. Os judeus liberais, que professaram a harmonia da sociedade, acabaram tendo que

sofrê-la em sua própria carne como a harmonia da comunidade étnica (*Volksgemeinschaft*). Eles achavam que era o antissemitismo que vinha desfigurar a ordem, quando, na verdade, é a ordem que não pode viver sem a desfiguração dos homens. A perseguição dos judeus, como a perseguição em geral, não se pode separar de semelhante ordem. Sua essência, por mais que se esconda às vezes, é a violência que hoje se manifesta (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 140).

Neste cenário totalitarista de perseguições étnicas os líderes totalitários, com suas expressões exageradas e seu discurso hiperbólico, não apenas comanda, mas agem com teatralidade que mistura o grotesco e o grandioso, simulando liberdades que ele próprio nega ao resto da população. Assim como mostram Adorno e Horkheimer (1985, p.152) “o Führer, com sua cara de canastrão e o carisma da histeria orquestrada, puxa a roda. [...] Hitler pode gesticular como um palhaço; Mussolini pode arriscar notas erradas como um tenor de província [...]”. Esse movimento totalitário, então, manipula o próprio desejo de liberdade e rebeldia contra o autoritarismo para reforçar um sistema de dominação. Essa combinação de teatralidade grotesca e manipulação emocional revela como o fascismo, por exemplo, constrói um ambiente em que o irracional é disciplinado e o reprimido é celebrado, mas sempre a serviço da dominação.

Nesta perspectiva complementa Moraes (cf. 2023, p. 196):

[...] o líder e os agitadores fascistas podem se afirmar como porta-vozes da sociedade, porque abordam o descontentamento geral sem mediações, enquanto seus adversários se ocupam com problemas concretos e complicados como habitação, desemprego, sistema de impostos e interesses setoriais. Eles sabem explorar uma pepita não refinada de ignorância pré-histórica. Uma vez que “o interesse da nação está em seu coração”, podem estigmatizar os outros por causa de seus interesses aparentemente materialistas. Adorno designa essa atitude de “idealismo vulgar”, para se referir à tática de transformar ideais e valores praticamente em seu contrário.

Para Arendt (1989), o totalitarismo ao galgar o poder criou instituições novas, destruindo as tradições sociais, legais e políticas dos países por eles dominados. Para isto que a natureza e princípio do governo totalitário que são a ideologia e o terror é a experiência fundamental na qual se enraízam a desolação e o desespero. O terror por sua vez é essência do totalitarismo, pois destrói qualquer espaço entre os homens, massificando-os, constituindo-os como espécie que cria o uno a partir do múltiplo ou eliminar radicalmente a possibilidade em si da ação. E o que equivale ao princípio da ação quando ela foi erradicada é a ideologia.

Adorno, por sua vez, destaca que, nos regimes fascistas, a economia obsoleta se manteve artificialmente por meio de uma violência sistemática. Como observa o filósofo (1951, p. 23), “nos regimes fascistas [...] estabilizou-se absurdamente a forma obsoleta da economia, e multiplicou-se o terror de que ela necessita para se manter em pé, e agora o seu absurdo vem

totalmente à luz do dia”. Assim, o fascismo não sobrevive sem a aplicação constante do terror, que garante a obediência e evita que cada novo nascimento se traduza em um novo começo — ou seja, em uma possibilidade de ação política livre. Como afirma Arendt (1989, p. 526), “o terror é necessário para que o nascimento de cada novo ser humano não dê origem a um novo começo que impunha ao mundo a sua voz, também a força autocoerciva da lógica é mobilizada para ninguém jamais comece a pensar.”

Embora apresentem diferenças significativas em seus referenciais teóricos, tanto Hannah Arendt quanto Theodor Adorno refletiram sobre o fenômeno do totalitarismo. Arendt interpreta-o como algo que rompeu com as tradições políticas ocidentais e instaurou uma forma inédita de dominação, estruturada no terror e na ideologia. Já Adorno, a partir da Teoria Crítica da sociedade, compreende o fascismo e o totalitarismo não como fenômenos originais, mas como expressões extremas das contradições internas da modernidade, vinculadas à lógica do capitalismo avançado, à razão instrumental e à indústria cultural. Apesar das divergências, há pontos de convergência. Ambos reconhecem a centralidade do terror como núcleo estruturante do regime totalitário.

Essa centralidade do terror no totalitarismo é também explorada por Horkheimer e Adorno, que associam sua lógica à manipulação dos próprios sinais da dor e do sofrimento. Para os autores (1985, p. 150), o brado dos demagogos e dos comandantes de campos de concentração fascistas revela o outro lado da mesma realidade social. Esses gritos, tão calculados quanto as transações comerciais, apropriam-se dos sons autênticos da dor e os convertem em instrumentos de dominação. Seus urros cumprem, no *pogrom*, a mesma função que o alarme cumpre para a bomba voadora alemã: disparam o pânico que anuncia a própria destruição. É pelo lamento da vítima — que nomeou pela primeira vez a violência — e até pelas palavras que a identificam e a estigmatizam, como “francês”, “negro” ou “judeu”, que os algozes buscam deliberadamente reproduzir o desespero dos perseguidos, levando-os a responder com violência. Assim, encarnam a caricatura perversa da *mimese* do horror.

Partindo para um outro aspecto da dominação totalitária, destaca-se o impacto cultural e intelectual do totalitarismo e especificamente do regime nazista, que sublinha sua incapacidade de produzir obras significativas de arte ou pensamento. Em vista disso, Adorno destaca em *Minima moralia* a comparação entre a “desagregação da humanidade” e a “conservação dos bens do espírito” que evidencia a tensão entre a brutalidade do regime e os valores culturais universais. O autor utiliza imagens potentes, como a incompatibilidade entre um refúgio antiaéreo e o ninho de uma cegonha, para destacar a desumanização e a destruição promovidas pelo Terceiro Reich.

### Argumenta o filósofo:

O Terceiro Reich não conseguiu produzir nenhuma obra de arte, nenhuma criação do pensamento que tivesse satisfeito sequer a mísera exigência liberal do "nível". A desagregação da humanidade e a conservação dos bens do espírito eram tão pouco compatíveis como o refúgio anti-aéreo e o ninho da cegonha, e a cultura belicosamente renovada tinha já, no primeiro dia, o aspecto que nos últimos as cidades apresentavam: um montão de escombros. A população opôs-lhe pelo menos uma resistência passiva. Mas as energias culturais supostamente libertas de modo algum foram absorvidas pelo domínio técnico, político e militar. (ADORNO, 1951, p. 97)

O regime, que se autoproclamava renovador e enérgico, revelou-se incapaz de criar algo que não fosse um "montão de escombros", metáfora que evoca tanto a devastação física das cidades quanto o esvaziamento espiritual e cultural. A "resistência passiva" da população é mencionada como uma forma de oposição silenciosa, talvez representando uma tentativa de preservar valores e tradições que o regime tentou obliterar. O Terceiro Reich, em sua essência destrutiva, era incapaz de sustentar qualquer forma de criação genuína ou de significado duradouro, deixando apenas destruição e vazio em seu rastro.

Adorno sugere que a brutalidade organizada e científica do século XX lança uma nova luz sobre as violências antigas, revelando que, mesmo em sua forma não planejada, elas já continham em si um potencial de desenvolvimento rumo a formas mais sistematizadas e devastadoras. Nesse sentido, afirma o filósofo (1951, p. 229):

Entre Auschwitz e a aniquilação das cidades-Estado gregas não se pode estabelecer uma analogia, enquanto simples aumento gradual do horror, em face da qual se conserva a paz da alma. Mas é inegável que os martírios e a humilhação, nunca antes experimentados, dos que foram transportados em vagões de gado arrojaram uma intensa e mortal luz sobre aquele remoto passado, em cuja violência obtusa e não planejada estava já implícita de modo teleológico a violência cientificamente concebida.

Essa reflexão introduz questões da filosofia adorniana, sobretudo suas análises sobre a barbárie, a racionalidade moderna e as consequências do nazismo, temas que perpassam toda a sua crítica à civilização ocidental. Como observa Tiburi (2004), a célebre frase “Não é possível fazer poesia depois de Auschwitz” sintetiza a perplexidade de Adorno diante do Holocausto, entendido como o ápice da contradição da razão iluminista: em vez de emancipar a humanidade, a razão se instrumentalizou a serviço da destruição. A impossibilidade da poesia, nesse contexto, não remete apenas a uma questão estética ou cultural, mas a um questionamento existencial mais profundo: como continuar a viver em um mundo capaz de tolerar e produzir genocídios sustentados por sistemas racionais? Para Adorno, Auschwitz não foi um acidente da civilização ocidental, mas a manifestação lógica de suas falhas internas, sobretudo da cisão entre razão e ética.

Como lembra Adorno (1995) a máxima, “Que Auschwitz não se repita!” se impõe como imperativo categórico. Tal enunciado, no entanto, não deve ser compreendido como uma mera exigência moral subjetiva, mas como uma questão social objetiva que demanda práxis. A educação, nesse sentido, só adquire valor emancipatório se vinculada a um compromisso ético capaz de enfrentar as condições sociais e psicológicas que tornaram Auschwitz possível.

A chave dessa argumentação encontra-se no conceito de *mimesis*, que Adorno reformula ao longo de sua obra. Diferente da concepção tradicional, associada à imitação passiva ou à submissão, a *mimesis* é entendida por ele como uma forma de sensibilidade não-dominadora, capaz de resistir à razão instrumental que sustentou o totalitarismo. Tanto na estética quanto na ética, a *mimesis* torna-se, assim, uma possibilidade de resistência. Nesse ponto, como observa Gagnebin (2006, p. 83), “as reflexões de Adorno sobre ‘Auschwitz’ [...], levaram-nos a um emaranhado de questões éticas e estéticas, em cujo centro situamos o conceito-chave de *mimesis*”.

Nesse percurso, três noções orientam a reflexão adorniana: a *mimesis*, como forma de resistência sensível ao domínio; a autonomia, como salvaguarda contra a subsunção da arte e da subjetividade a finalidades externas; e a resistência, entendida como compromisso ético de recusar qualquer reconciliação apaziguadora diante do horror. Juntas, essas categorias delineiam o horizonte crítico de Adorno, no qual a filosofia e a arte permanecem convocadas a enfrentar a memória de Auschwitz e a impedir a repetição da barbárie.

Essa linha de análise encontra apoio decisivo na *Dialética do Esclarecimento*, sobretudo nos trechos em que Adorno e Horkheimer examinam o antissemitismo. Ali, mostram como o recalque da *mimesis* originária — vinculada à corporeidade e ao medo primitivo — transforma-se, nas sociedades capitalistas, em identificações rígidas com líderes autoritários e em exclusões violentas de inimigos construídos. O antissemitismo, assim, não se explica por supostas características das vítimas, mas por mecanismos psíquicos e sociais que projetam no outro aquilo que é excessivamente familiar: a dimensão recalcada da própria experiência humana.

A partir do diálogo entre Freud e Adorno, compreende-se que a repressão do corpo, da *mimesis* e do sofrimento originário alimenta a lógica excludente e destrutiva da modernidade. É nesse entrelaçamento entre psicanálise e crítica social que Adorno vislumbra a possibilidade de uma resistência: recuperar a dimensão mimética não como regressão irracional, mas como abertura sensível capaz de romper o ciclo de dominação que culminou em Auschwitz.

Dessa forma, em *Educação após Auschwitz*, Adorno defende uma pedagogia comprometida não com a valorização da dor ou da resistência à dor como virtudes, mas com a

superação do medo pela sua não repressão, prevenindo, assim, a repetição da barbárie. A educação deve assumir um caráter emancipatório, combatendo as condições sociais que perpetuam a desumanização e a banalização do mal. Afinal, a barbárie não é apenas um risco futuro: ela permanece como uma possibilidade latente enquanto subsistirem as mesmas pressões sociais que tornaram Auschwitz possível. Mesmo que o perigo hoje se apresente de forma menos visível, continua a ameaçar a humanidade com novas formas de atrocidade.

### 2.3 – O FIM DA ARTE (DESARTIFICAÇÃO DA ARTE) EM ADORNO

Dando continuidade à análise adorniana sobre a arte e a crítica com relação à cultura de massas capitalista e ao totalitarismo, observa-se que na *Teoria Estética* Adorno discute a maneira como a arte responde à perda da sua evidência, não apenas por meio de mudanças concretas em seu comportamento e procedimentos, mas também desafiando o próprio conceito de arte. A ideia central é que a arte contemporânea se confronta com a dissolução de seu próprio conceito enquanto arte. Essa transformação é especialmente visível na "arte menor" ou no entretenimento, que há muitas décadas são administrados, integrados e desfigurados qualitativamente pela indústria cultural. Neste sentido, abordamos o conceito de desartificação da arte, que em alemão lê-se *Entkunstung der Kunst*, explica Duarte (2007, p. 20) que: “a tradução do neologismo ‘Entkunstung’ por ‘desartificação’ leva em conta que o prefixo ‘des’ como o alemão ‘ent’ denota uma negação da suposta ação de ‘artificar’ (uma ‘artificação’)”.

Prosseguindo com a ideia acima, Fernandes (2016) defende que a transformação da arte sob a influência da indústria cultural, resulta no fim de sua autonomia. Inicialmente, a arte passou a ser usada como instrumento de dominação pelas classes dominantes, resultando em sua homogeneização com outras atividades que afirmam a ideologia dominante. Essa mudança reflete-se na substituição do valor cultural da arte pelo seu valor comercial, indicando sua mercantilização e a consequente destruição de sua autonomia, tornando a arte semiautônoma ao seguir a lógica do mercado em vez de uma lógica cultural. “Como resultado, há a perda do caráter artístico. A perda desse caráter é a des-estetização [...], que também pode ser chamada de desartificação da arte” (FERNANDES, 2016, p. 118).

De acordo com Duarte (1997), antes de Adorno empregar esse sentido de desartificação, Hegel, em sua obra *Preleções sobre a estética*, utiliza um conceito semelhante ao de Adorno, porém com conotação de “morte da arte”, isto mostra que Hegel compreendeu esta conotação ligada a ideia que ao longo da história manteve a racionalidade atrelada ao

sensível, com formas espirituais, que ia da religião à filosofia. Neste sentido, Fernandes (2016) aborda a divergência entre as visões de Hegel e Adorno sobre o papel da arte na sociedade. Enquanto Hegel via o fim da arte como expressão do absoluto, Adorno propõe uma perspectiva radicalmente diferente, onde a produção estética é vista como uma força transformadora social essencial para a práxis social.

Para Adorno, as transformações histórico-sociais são primeiramente refletidas na arte antes de se espalharem para outras esferas sociais. Isso se deve à liberdade inerente da arte de explorar questões e fazer críticas sociais, mesmo quando tais questões enfrentam restrições em outros campos. Esse caráter crítico e autônomo da arte, segundo Adorno, permite que ela esteja na vanguarda das mudanças sociais, funcionando como um espaço onde novas ideias podem ser pensadas e debatidas sem as limitações encontradas em outras áreas da vida social.

Todavia, como já mencionado, Theodor Adorno retoma o termo *Entkunstung* em um sentido diverso daquele empregado por Hegel. Para ele, a chamada “morte da arte” não se refere a um esgotamento dialético de sua função histórica, mas às ameaças concretas que conduzem ao seu desaparecimento, à sua liquidação ou mesmo ao seu fim. Nesse horizonte, Adorno identifica duas forças centrais que corroem a arte: a indústria cultural e o totalitarismo, já analisados em momentos anteriores. Contudo, sua concepção de desartificação não se restringe apenas a esses fatores externos, mas também envolve uma crise interna da própria arte, manifestada em suas formas e em seu conteúdo. Essa crise, segundo o filósofo, atravessa as diferentes expressões artísticas da modernidade e da contemporaneidade, revelando o risco de um esvaziamento estético e de um enfraquecimento de sua autonomia crítica.

Fazendo uma breve observação acerca da questão do fim da arte, em outro momento de seus escritos, Adorno adota uma perspectiva que, embora crítica, evita o pessimismo e privilegia uma abordagem mais dialética.<sup>15</sup> Com base no pensamento adorniano, Guimarães (2018, p. 7) destaca que, se por um lado a indústria cultural estaria promovendo uma

---

<sup>15</sup> Cf. De cordo com Gatti (2009b) o confronto com a tradição filosófica levado a cabo por Adorno, ausente em sua obra de juventude, também não pode estar vinculado de antemão às teses sombrias da *Dialética do esclarecimento*, mas deve abrir-se à experiência intelectual a qual ele convida. Esta análise, de uma última fase adorniana, compreende o enfrentamento da tradição filosófica realizado por Adorno, ausente em suas primeiras obras, não deve ser imediatamente associado às ideias pessimistas da *Dialética do esclarecimento*. Em vez disso, ele deve se abrir às experiências intelectuais que essa obra propõe. A distinção central entre a *Dialética do esclarecimento* e a *Dialética Negativa* está no diagnóstico histórico subjacente: enquanto a primeira enfatiza um processo de totalização social, a segunda consegue identificar, na história recente, elementos críticos que escapam dessa totalidade. Assim, a questão central da *Dialética Negativa* torna-se a possibilidade de compor essas experiências, transformando-a em um exercício de crítica ao desenvolvimento do pensamento, à luz de uma leitura específica da época histórica.

"desartificação da arte" (*Entkunstung*), ou seja, uma erosão dos valores artísticos genuínos, por outro lado, esse mesmo fenômeno poderia ser interpretado como parte de um processo evolutivo. Essa reflexão de Adorno é influenciada pelas ideias de Walter Benjamin e se baseia na noção de "ter-estado-em-devir da arte" (*Gewordensein von Kunst*). Esse conceito sugere que, embora a arte seja moldada pelo que foi no passado, sua verdadeira legitimação reside no que ela se tornou ao longo do tempo, e, mais importante, no que ela ainda poderá se transformar. Assim, a arte está em constante estado de mudança, aberta tanto às suas realizações presentes quanto às possibilidades futuras.

Porém, voltando às ideias adornianas no período da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno, juntamente com Horkheimer, faz uma prévia do termo desartificação. Ao discutirem a relação entre a arte moderna e o mercado, destacam como a falta de uma finalidade clara para grandes obras de arte modernas está relacionada ao anonimato do mercado. As mediações mercantis oferecem ao artista certa liberdade das demandas específicas, mas essa liberdade é parcial, pois a autonomia do artista sempre foi apenas tolerada, não plenamente reconhecida. Isso resultou em uma "liquidação social da arte", onde a arte, ao ser mercantilizada, perde sua essência e propósito social. O anonimato do mercado afeta tanto a produção quanto a recepção da arte moderna, resultando em uma autonomia superficial que diminui o impacto social e cultural da arte, dificultando sua conexão autêntica com a sociedade.

Argumentam os filósofos frankfurtianos:

A falta de finalidade da grande obra de arte moderna vive do anonimato do mercado. As demandas do mercado passam por tantas mediações que o artista escapa a exigências determinadas, mas em certa medida apenas, é verdade, pois ao longo de toda a história burguesa esteve sempre associado à sua autonomia, enquanto autonomia meramente tolerada, um aspecto de inverdade que acabou por se desenvolver no sentido de uma liquidação social da arte (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128).

Ainda nesta análise adorniana da "liquidação da arte" podemos fazer uma ligação da perspectiva de Flaubert sobre a fama, retirada da obra *Minima moralia*. Ressaltando a contradição entre seu desprezo por ela e sua condição de burguês, Flaubert, autor de *Madame Bovary*, desprezava a opinião pública e a imprensa, confiando que uma futura burguesia esclarecida o reconheceria como um crítico verdadeiro. No entanto, subestimou a persistência da estupidez, que se expandiu junto com a sociedade, afetando até a inteligência.

Essa expansão da estupidez desgasta os intelectuais, que, ao perderem a esperança na posteridade, caem no conformismo ou no cinismo. A fama, antes vista como um reflexo de justiça e escolha livre, tornou-se um produto dos órgãos de propaganda, determinada pelo

investimento em nomes ou interesses de grupos. O *claqueur*<sup>16</sup>, antes uma aberração, tornou-se um agente oficial do sistema cultural. Neste sentido, ver-se a degradação do valor da fama e do reconhecimento intelectual na sociedade moderna, onde a opinião pública e a imprensa moldam percepções de forma superficial e mercantilizada. A crítica de Flaubert à sociedade e sua confiança na posteridade revelam-se falhas por subestimar a profundidade e persistência da estupidez coletiva.

Afirma Adorno (1951, p. 89 - 90):

A fama, enquanto resultado de processos objetivos no seio da sociedade mercantil, que tinha algo de contingente, e amiúde versátil, mas também o esplendor da justiça e da livre escolha, está liquidada. Converteu-se inteiramente numa função dos órgãos de propaganda assalariados e mede-se pelo investimento arriscado pelo portador do nome ou dos grupos de interesse que por trás dele há. Entretanto, o *claqueur*, que ainda parecia aos olhos de Daumier uma aberração, perdeu, como agente oficial do sistema cultural, a sua irrespetabilidade.

Seguindo o raciocínio supracitado, Özmacun (2015, p. 20) reconhece, segundo Adorno, que a racionalidade instrumental não se limita a moldar a relação entre sujeito e objeto, mas estende-se também às interações humanas, convertendo-as em vínculos de tipo sujeito-objeto — processo que Adorno denomina “liquidação dos indivíduos”. Amparado em categorias marxistas e freudianas, ele sustenta que a formação da individualidade resulta tanto de determinações históricas quanto de condicionamentos psíquicos. No âmbito da família burguesa, o indivíduo se submete à autoridade dos pais, internalizada como superego. Tal autoridade exerce papel estruturante, pois possibilita a constituição do ego; sem ela, o sujeito permaneceria perdido no emaranhado de seus próprios impulsos. Entretanto, na modernidade, essa autoridade parental se enfraquece, gerando um ego fragilizado e, assim, um indivíduo vulnerável à “liquidação” por forças anônimas e opressivas.

Continuando o argumento, Adorno, em parceria com Horkheimer, enfatiza o fetichismo das mercadorias culturais, da liquidação do trágico e do estilo; eles antecipam sobre a degradação da arte ao perceberem que a essência da arte, ou seu valor de uso, é reduzida a um fetiche, onde a avaliação social equivocada, vista como uma hierarquia das obras, passa a ser seu único valor de uso e a única qualidade atribuída a ela. Como observa Kurle (2013, p. 106),

---

<sup>16</sup> Cf. Segundo dictionnaire français: *Claqueur*, personne qui se fait payer pour applaudir lors de la représentation d'une oeuvre artistique - pessoa que é paga para aplaudir durante a apresentação de uma obra artística (tradução nossa). Disponível em <<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/claqueur/>> acesso: 06 agosto 2024.

“em uma sociedade regida pelas relações de troca, como é a sociedade capitalista, tudo se torna valor de troca. Nestas relações o objeto é desvinculado do seu valor de uso [...]”.

Nesse sentido, o objeto perde seu vínculo com o valor de uso, e o trabalho investido na criação desse objeto – trabalho que, de certa forma, faz parte da sua essência – é desvinculado do próprio objeto. Para Marx, esse sistema de produção capitalista é o que gera o fenômeno do fetichismo. Adorno e Horkheimer, partindo dessa ideia, observam como a obra cultural se transforma em mercadoria e como a arte é fetichizada. Essa análise faz parte de uma compreensão mais ampla da civilização e do período em que viviam, na qual interpretam o sujeito e a sociedade sob uma ótica histórica. A mercadoria em sua forma e a relação de valor dos produtos do trabalho, por outro lado, não têm qualquer relação com sua natureza física ou com as relações materiais que dela derivam. Sobre essa relação, afirma Marx (2013, p. 206-207): “a isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias”.

Destarte, conforme Duarte (2010, p.70), a ideia apresentada na *Dialética do Esclarecimento* — de que a indústria cultural constitui “o mais inflexível de todos os estilos” — retorna na *Teoria Estética*. Nessa obra, Adorno mostra que certas tendências próprias ao estilo, como o reaparecimento de determinados motivos, que numa obra de arte autêntica podem ter validade, assumem na cultura de massas a forma de repetição incessante (*ad nauseam*). Essa repetição reduz-se a clichês, produzidos e manipulados apenas para garantir o prazer imediato do público.

O estilo e o trágico, nesta sociedade mercantilista, receberam outras conotações, argumentam Adorno e Horkheimer (1985) que o primeiro, na indústria cultural, é um equivalente estético de dominação, por conta disso na obra de arte o estilo apresentou-se apenas como uma promessa, pois as obras para comporem-se de seu feitio tem que receber a influência das formas dominantes da universalidade, isto é, a arte para sobreviver deve seguir padrões universais de estilo para assim ganhar espaço nesta sociedade controlada pela cultura industrial.

O estilo na indústria cultural, por não precisar mais se confrontar com materiais resistentes ou desafiadores, acaba se tornando, na prática, a própria negação do estilo. A possível mediação entre o universal e o particular — entre a regra geral e a singularidade de cada obra — perde sua consistência, já que desaparece a tensão que deveria existir entre esses polos. Assim, os extremos se confundem em uma identidade indistinta, na qual o universal assume o lugar do particular e o particular pode ser facilmente reduzido ao universal. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 106)

Já o trágico, segundo Chaves (2014, p. 266 - 267), deixa de representar a resistência e a luta pela autonomia diante do destino e do mito. Quando o mundo passa a ser identificado com o próprio destino, opor-se a ele é visto como incapacidade de aceitar e de ser indiferente. Assim, o trágico passa a expressar apenas uma falha ou falta de preparo, merecedora de punição. O gesto heroico, antes símbolo de grandeza individual, torna-se parte da rotina social: trágico agora é não se ajustar, não se conformar e não alcançar a felicidade comum. Daí a expansão de manuais de felicidade — livros de autoajuda e orientações psicológicas — que ensinam a superar o sofrimento por meio da indiferença.

Essa eliminação do trágico indica uma perda de profundidade e autenticidade nas experiências humanas e nas representações culturais. A indústria cultural, ao promover produtos que evitam o confronto com questões dolorosas ou difíceis, contribui para um ambiente cultural onde o conformismo e a adaptação são incentivados em detrimento da reflexão crítica e da resistência individual. Partindo de uma visão pessimista da cultura de massa nota-se que esta apresenta a capacidade de alienar e desumanizar os indivíduos, transformando experiências potencialmente profundas e significativas em meras superficialidades.

Com a ausência do trágico no âmbito cultural voltamos à investigação do fim da arte em Adorno, pois neste ponto percebe-se que, de acordo com Duarte (2007, p. 22), Adorno também utiliza o termo "desartificação" (*Entkunstung*) em seu texto *Crítica aos musicantes* (*Kritik des Musikanten*), escrito no início de 1956 e mais tarde publicado em *Dissonâncias*. Nesse ensaio, Adorno critica o movimento de educação musical na Alemanha do pós-guerra, acusando-o de esvaziar o potencial crítico e negativo da música ao desconsiderar o rigor formal. O termo "*Entkunstung*" é utilizado por Adorno para descrever esse processo de esvaziamento. Ele argumenta que a "desartificação da arte", que ele identifica no jazz, também afeta o movimento musical como um todo. Usando o jazz como exemplo, Adorno ilustra sua crítica, vendo nessa forma musical uma tendência à desartificação, onde a música se transforma em um produto de entretenimento superficial, em vez de uma forma de arte profunda e significativa. Essa crítica se estende a todo o movimento musical, que, segundo Adorno, é comprometido por uma estética que valoriza uma naturalidade aparente e despreza as formas tradicionais, levando à corrupção da verdadeira essência da arte.

Seguindo o argumento acima nota-se que o jazz para o pensamento adorniano é um modelo de regressão diante da arte autônoma, neste contexto, Gatti (2009a) analisa que o ensaio de Theodor Adorno sobre o jazz, redigido e publicado em 1936 na revista de pesquisa social, foi concebido como uma reação ao estudo de Walter Benjamin acerca da obra de arte. Embora se esperasse que o trabalho de Adorno oferecesse uma contraposição positiva às críticas

preventivas e negativas que permeavam o texto de Benjamin, essa expectativa não se concretizou plenamente. Em vez de buscar identificar elementos que pudessem fornecer uma compreensão mais profunda da arte contemporânea, Adorno direcionou seu foco para expor e revelar os aspectos regressivos presentes na cultura de massa, os quais Benjamin já havia apontado em sua análise do cinema. Diferentemente de Benjamin, que procurava desenvolver novos critérios para avaliar tanto a produção quanto a recepção da cultura de massa, Adorno não se aventurou por esse caminho. Sua abordagem em relação ao jazz manteve-se ligada ao conceito de obra de arte autônoma, servindo como base para toda a sua reflexão sobre a música comercial.

Conforme observa Gatti (2009a, p. 307):

É neste contexto que se deve entender sua definição do jazz como "pura mercadoria". Embora a música de Schönberg fosse mercadoria, como afirma Adorno em "Sobre a situação social da música" ela não era apenas mercadoria. Ao perseguir a tendência imanente ao seu material, mostrando o caráter obsoleto das categorias da arte burguesa, ela configura também como um processo de negação da própria sociedade que transforma a música em mercadoria. O jazz, por sua vez, se encontra no extremo oposto ao da música de Schönberg. Ele não é negação, mas adesão estrita da música às regras do mercado. Com isso, Adorno pretendia também mostrar a insuficiência, ou melhor, o caráter antiquado da divisão entre uma arte leve e a arte séria e ainda caracterizava a relação entre a obra de arte autônoma e as formas de entretenimento do capitalismo liberal do século XIX.

Adorno (1996, p.77) prossegue sua crítica afirmando que no contexto da música popular, a função propagandística se revela de maneira clara e direta. Por exemplo, no movimento do jazz, pode ser observado que a distribuição gratuita de partituras para diversas orquestras atua como uma estratégia deliberada para promover a execução dessas composições. Essa prática é utilizada como uma ferramenta de propaganda que incentiva tanto a aquisição de discos quanto de reduções para piano, ilustrando como a música ligeira<sup>17</sup> se torna um componente essencial na cadeia de consumo. Mesmo a música séria, que teoricamente deveria estar mais afastada dessa lógica, não escapa totalmente. Embora a função propagandística seja mais sutil e menos evidente, ela ainda está presente, demonstrando a profunda inserção da música na lógica capitalista de mercado.

---

<sup>17</sup> Adorno (2011, p.85) explica que “o conceito de música ligeira [*Leichte Musik*] permanece encoberto pelas névoas da autoevidência. Que qualquer pessoa saiba o que lhe ocorre ao ligar despropositadamente o rádio parece, por si só, dispensá-la da ponderação sobre o que isso significa. [...] Devido ao dito rebaixamento do gosto geral, ou, ainda, devido ao isolamento da música elevada face às massas ouvintes, lastima-se às vezes a divisão da música em duas esferas, há muito sancionada pelas administrações culturais que conservam, sem mais delongas, a seção música de entretenimento [*U-Musik*]”.

Portanto, é na *Teoria Estética* que Theodor Adorno amplia a concepção de desartificação e detecta a perda da evidência da arte no mundo contemporâneo; ele conclui esse raciocínio após perceber como a arte autônoma, depois de virar objeto da indústria cultural, passou de certo modo vislumbrar olhares do público que adaptado pela cultura de massas passou desprezar a arte e sua autenticidade, pois lhe falta a capacidade de adaptar-se ao processo criativo da arte, uma vez que a realidade cultural produzida pela indústria de consumo favorece a desartificação artística. Ressalta Adorno (1970, p. 28):

Os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo da vida social atual – mas não a falsidade deste – muito mais claramente do que aqueles que ainda se recordam do que era outrora uma obra de arte. Impelem para a *Entkunstung* da arte. [...] A diferença humilhante entre a arte a vida que eles vivem e na qual não querem ser perturbados, porque já não suportariam o desgosto, tem de desaparecer: tal é a base subjetiva da classificação da arte entre os bens de consumo mediante *vested interests*.

Diante da concepção de desartificação frisada por Adorno, percebemos a ameaça que recai sobre a arte. Esta ameaça, segundo o filósofo, é a indústria cultural, onde as obras de arte são desvalorizadas e reduzidas a bens de consumo, nisto as obras de arte distanciam-se da vida e de sua autenticidade. Dessa forma, reconhece-se novamente o sentido de fetichismo das mercadorias culturais, ao constatar que as obras artísticas passam a ser tratadas como simples objetos de mercado, avaliadas tanto pelo seu valor de uso quanto pelo seu valor de troca. Como destacam Adorno e Horkheimer (1985, p. 129), assistir a *Mrs. Miniver* torna-se uma obrigação tão “necessária” quanto assinar revistas como *Life* e *Time*. Em ambos os casos, domina a lógica da utilidade: tudo é valorizado apenas por servir a algum propósito, mesmo que este seja indefinido. Logo, o valor das coisas reside no que podem oferecer em troca, e não em seu próprio ser. O valor de uso da arte — sua essência — passa a ser visto como um fetiche, e esse fetiche, entendido como a avaliação social e hierárquica das obras, converte-se em seu único valor reconhecido.

Prosseguindo em sua análise, Adorno dirige novamente sua crítica à indústria cultural, destacando que os consumidores desse sistema, ao desejarem avidamente suas mercadorias, se colocam em uma posição inferior diante da verdadeira arte. Embora percebam que essas formas artísticas já não correspondem plenamente ao processo social vigente, não chegam a compreender a falsidade que se oculta nessa própria inadequação. Esse é um ponto da reflexão adorniana: “A neutralização é o preço social da autonomia estética. Mas se as obras são enterradas no panteão dos bens culturais, então são elas próprias mutiladas, juntamente com o

seu conteúdo de verdade” (ADORNO, 1970, p. 344). No contexto do mundo administrado, essa neutralização torna-se uma condição universal. Enquanto a arte autêntica busca preservar sua autonomia e manter um vínculo genuíno com a experiência humana, a arte produzida e distribuída pela indústria cultural perde essa essência, transformando-se em simples mercadoria. Assim, os próprios consumidores — ao reforçarem o ciclo de consumo dessas formas degradadas — contribuem para o processo de desvalorização e esvaziamento da arte, caracterizado por Adorno como a *Entkünstung*.

Neste ponto, Adorno continua a discussão sobre o fim da arte utilizando um exercício de reflexão. Ele sugere que a arte verdadeira, que deveria ser uma forma de resistência e transformação, está ameaçada em uma sociedade onde a produção cultural é dominada pelas exigências do mercado. O problema do fim da arte, segundo Adorno, reside na dificuldade de manter a autenticidade e a capacidade crítica da arte em um contexto em que tudo é mercantilizado. Portanto, a abordagem de Adorno é um convite a repensar a função da arte e a importância de preservar sua capacidade de questionamento e inovação, livre das amarras do mercado.

Podemos analisar a relação entre a arte e sua instrumentalização, destacando que, ao ser usada para fins externos como propaganda, a arte perde sua essência e capacidade crítica. A crítica ao princípio do *l'art pour l'art* (arte pela arte) destaca que, embora a arte não deva se submeter a fins externos, também não pode se iludir com a ideia de um reino puro da beleza, isolado da realidade. Quando essa pureza é buscada de forma extrema, resulta em kitsch, que é uma imitação superficial e vulgar da verdadeira arte. Uma vez descreve o processo de negação determinada da arte, em que ela reconhece e recolhe os "membra disiecta" (fragmentos dispersos) da experiência empírica, do mundo real.

Explana Adorno (1970, p. 487):

A instrumentalização da arte sabota o seu protesto contra a instrumentalização; só quando tem em conta a sua imanência é que a arte convence a razão prática da sua desrazão. Na sua oposição ao irremediavelmente obsoleto princípio de *l'art pour l'art* não cede aos fins que lhe são exteriores, mas desiste da ilusão de um puro reino da beleza, que depressa se revela como kitsch. Numa negação determinada, ela regista os *membra disiecta* da empiria, onde possui o seu lugar, e reúne-os mediante a sua transformação numa realidade, que é monstruosidade; assim interpretava Baudelaire o refrão *l'art pour l'art* no momento em que o difundia.

De acordo com Cocchieri (2012, p. 155) “Adorno [...], recusa essa ideia de *l'art pour l'art*, por esterilizar o potencial consequentemente crítico da arte; e reforçar os valores

vinculados à tradição do espírito individualista presente no capitalismo tardio e sociedade moderna”.

Como se pôde observar nas discussões acima, de acordo com as ideias adornianas, a arte perde sua força crítica quando se torna instrumento de fins externos, como propaganda ou entretenimento, e quando busca uma pureza estética desligada da realidade, o que resulta em kitsch. A verdadeira autonomia artística poderá se preservar se recusar tanto a submissão ao mercado quanto o isolamento idealizado, reelaborando elementos do mundo empírico para revelar sua negatividade. Assim, o chamado “fim da arte” não significa desaparecimento absoluto, mas o risco constante de liquidação sempre que ela se deixa capturar pela lógica mercadológica ou pela estetização vazia. Sua sobrevivência, portanto, depende de um difícil contraste entre autonomia e sociedade, capaz de preservar sua dimensão crítica sem ceder nem ao mercado nem à ilusão da forma pura.

#### 2.4 - A DIALÉTICA ENTRE ARTE AUTÊNTICA E DESARTIFICADA EM ADORNO

Para Theodor Adorno, a arte ocupa um lugar dialético: pode ser, simultaneamente, forma de resistência e espelho das contradições sociais que a engendram. A noção de arte autêntica, central no pensamento adorniano, não se define simplesmente por oposição à arte desartificada — marcada pela padronização e pela submissão às lógicas da mercadoria —, mas por uma percepção dialética. Mesmo a arte mais autônoma está imersa em um contexto histórico que a ameaça de reificação, enquanto obras produzidas sob os moldes da indústria cultural podem, paradoxalmente, conservar resíduos de negatividade e indícios de crítica imanente.

Na análise adorniana podemos ver que:

a arte entregou-se a esta dialética com a concepção estética da antiarte; mais nenhuma é pensável sem este momento. Isto apenas diz que a arte deve ir além do seu próprio conceito para lhe permanecer fiel. A ideia da sua morte honra-a, na medida em que presta homenagem à sua exigência de verdade. No entanto, a sobrevivência da arte deslocada não exprime apenas o cultural lag, o abalo demasiado lento da superestrutura. A arte tem a sua força de resistência no facto de que o materialismo realizado seria igualmente a sua própria destruição, a do domínio dos interesses materiais. Na sua fraqueza, a arte antecipa um espírito que só então poderia surgir. (ADORNO, 1970, p. 53)

Partindo dessa perspectiva, Adorno sustenta que a arte autêntica se define por uma dialética entre resistência e ameaça de captura pela indústria cultural. Enquanto produto da

alienação social, ela também atua como sua negação, preservando uma negatividade que desafia os valores mercantis. Assim, “a arte é tanto um reflexo quanto uma negação da sociedade; é tanto produto da alienação quanto sua antítese” (ADORNO, 1970, p. 89).

Adorno entendia também a arte autêntica como possibilidade emancipatória que pode preservar a negatividade e a autonomia frente às pressões da sociedade administrada. Essa arte apresenta potencial de resistir à instrumentalização e à lógica mercantil ao recusar-se a oferecer um prazer imediato ou uma utilidade prática. A resistência da arte autêntica reside em sua capacidade de possivelmente revelar as contradições sociais e apontar para possibilidades alternativas. Na *Teoria Estética* Adorno destaca o papel da arte como guardiã da utopia em um mundo marcado por contradições irreconciliáveis. Ao rejeitar uma aparência falsa de reconciliação, a arte apresenta um possível potencial de consciência crítica da sociedade. Enfatiza Adorno (1970, p. 58):

Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia - o facto de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso - se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total.

Do ponto de vista de Peter Bürger, a categoria de autonomia da arte deve ser entendida como um fenômeno historicamente condicionado pela sociedade burguesa. Por um lado, essa autonomia pode concretizar a liberdade da arte em relação às exigências da vida prática; por outro, ela corre o risco de ocultar as determinações sociais e históricas que a moldam. Essa ambivalência entre liberdade e autoengano constitui o núcleo da crítica de Bürger: a arte suspende valores como humanidade, amizade, verdade e solidariedade, afastados da vida cotidiana, mas pode também legitimar uma ideologia que os mascara.

Para apreender a transformação desse conceito ao longo do tempo, Bürger propõe uma tipologia histórica em três momentos. Na arte sacra, a produção e a recepção eram coletivas e integradas ao rito religioso. Já na arte de corte, surge um princípio de emancipação estética, ainda que vinculado ao aparelho de poder aristocrático. E nas palavras do autor podemos perceber que

na sociedade burguesa, a arte encontra-se separada da práxis vital e nela tem guardada todas as necessidades cuja satisfação é impossível na existência quotidiana, com base nos princípios de competência que penetram em todos os âmbitos da vida. A arte conserva valores como humanidade, amizade, verdade, solidariedade, que de certo modo foram bruscamente afastados da vida real. Na sociedade burguesa, a arte desempenha um papel contraditório: ao protestar contra a ordem deteriorada do presente prepara a formação de uma ordem melhor (BÜRGER, 1993, p. 91).

Daí a necessidade de se pensar a arte moderna: não como uma forma esgotada, mas como um campo de oposições, cuja crítica se sustenta nas contradições entre forma e conteúdo, tradição e ruptura.

Adorno (2018, p. 26-27) acrescenta que:

A oposição da obra de arte à esfera dos objetos torna-se produtiva, sendo a obra autêntica apenas onde ela comporta essa oposição de modo imanente, objetiva-se naquilo que em si mesmo a devora. Nenhuma obra de arte, nem mesmo a mais subjetivista, esgota-se no sujeito que a constitui juntamente com o seu conteúdo.

Ao abordarmos sobre conteúdo é notório ampliar a discussão entre conteúdo e forma na arte autêntica, que é também um aspecto importante no pensamento adorniano. Adorno sustenta que “o conceito de forma assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica, na qual o seu direito à existência se tornou incerto. A arte tem tanta oportunidade como a forma, e não mais” (1970, p. 217).

A forma, para Adorno, na *Teoria Estética*, não é um molde imposto arbitrariamente, mas o resultado objetivo da interação entre os elementos internos da obra, incluindo seus conteúdos contraditórios. A unidade formal não é um dado, mas um processo construído dialeticamente, que pode inclusive se dissolver ou ser tensionado em nome da expressão. Exemplo disso são as formas abertas em obras modernas e, paradoxalmente, até em Mozart, cuja unidade formal permitia contrastes internos sem perder coerência.

Neste contexto, Adorno afirma:

Sem dúvida, como não é possível definir a arte por qualquer outro momento, ela é simplesmente idêntica à forma. Qualquer momento pode, na arte, negar-se, mesmo a unidade estética, a ideia de forma, que tornava essencialmente possível a obra de arte como uma totalidade e a sua autonomia. Nas obras modernas muito elaboradas, a forma tende a dissociar a sua unidade, quer por mor da expressão, quer como crítica da essência afirmativa. Muito antes da crise onipresente, não faltaram as formas abertas (ADORNO, 1970, p. 216).

Para ilustrar o que foi dito por Adorno na citação acima podemos destacar tipos de artes que na própria história da arte, se recusavam a rigidez formal clássica. A forma deixa de ser um “fechamento harmônico” e passa a ser o campo de contradições entre expressão, fragmento e crítica. Nas artes visuais, podemos destacar a obra *Guernica* (1937)<sup>18</sup>, de Pablo Picasso. A

---

<sup>18</sup> Cf. “O quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, é uma das mais famosas pinturas do artista espanhol e uma das mais conhecidas do cubismo. Esta obra de arte revela os efeitos da guerra em uma população.

composição fragmentária, o espaço quebrado e a ausência de perspectiva unificadora dissolvem a antiga harmonia da forma. A obra se estrutura entre caos e composição, expressando o horror da guerra sem recorrer à ordem estética tradicional. A forma é crítica: o quadro “nega” a unidade estética como reflexo da barbárie moderna.

Na literatura, destaca-se a peça *Fim de Partida*<sup>19</sup>, de Samuel Beckett. Nessa obra, segundo Gatti, Adorno associa o hermetismo característico dos romances de Kafka à concentração expressionista do mundo no “eu”. Para o filósofo, o princípio hermético é o princípio da subjetividade completamente alienada. Esse mesmo princípio, considerado por Adorno como o “material mais avançado” em seu ensaio sobre Beckett, é incorporado em *Fim de Partida*, revelando o paradoxo que confere à peça sua singularidade: Beckett constrói o drama a partir de um elemento que nega a própria dinâmica da ação teatral — a subjetividade alienada, que paralisa o sujeito e o priva do exercício da liberdade.

Essa discussão se amplia quando Adorno, ao tratar da historicidade do material artístico, vincula o drama de *Fim de Partida* — centrado na impossibilidade de concluir — a um diagnóstico mais amplo da modernidade, isto é, à questão adorniana do esvaziamento do sujeito na sociedade do capitalismo tardio:

O fim do drama, sua conversão em paródia de si mesmo, pode ser lido então como cifra de um processo histórico e artístico. Clov não abandona o refúgio, de modo a conferir sentido retrospectivo ao conflito com Hamm, por não dispor das condições de exercício da liberdade disponíveis ao herói do drama burguês. A resolução da ação não é uma constelação possível diante da situação histórica atual do drama. também é por meio desta posição que Adorno articula sua contraposição às duas linhas de interpretação que marcaram a recepção inicial da peça: a representação da guerra nuclear e o absurdo existencialista (GATTI, 2014, p. 586).

Prosseguindo com a temática da forma na arte, é interessante frisarmos a função da arte. Nesta perspectiva, Burger (1993) observa que a crítica ideológica marxista — embora atenta às contradições sociais — frequentemente renuncia à determinação da função social dos objetos

---

*Guernica* é uma pintura a óleo sobre tela de grandes dimensões, com 7.76 metros de comprimento e 3.49 metros de altura. A tela foi primeiro exibida no pavilhão espanhol durante a Exposição Internacional de Paris. Atualmente está exposta em Madri, no Museu Nacional de Arte Rainha Sofia.

O artista espanhol se inspirou no bombardeio da cidade Guernica no dia 26 de abril de 1937. Neste dia, aviões alemães da Legião Condor destruíram quase completamente a cidade espanhola [...]. Por este motivo, este quadro tem também um significado político e funciona como uma crítica à devastação causada pelas forças nazistas aliadas com o ditador espanhol Franco. O quadro *Guernica* funciona como um símbolo de paz ou anti-guerra” (AIDAR, 2017-2025).

<sup>19</sup> Cf. *Fim de Partida* (1957) é uma peça escrita por Samuel Beckett que aprofunda os temas da condição humana, da repetição e da estagnação. Ambientada em um espaço fechado e claustrofóbico, a peça apresenta quatro personagens: Hamm (cego e paralítico), Clov (seu servo), Nagg e Nell (pais de Hamm, que vivem em latas de lixo). A ação dramática é mínima, e o enredo gira em torno de diálogos circulares e rotinas repetitivas, refletindo o “nada a fazer” característico da dramaturgia beckettiana (RODRIGUES, 2017, p. 154).

ideológicos, como a arte ou a religião. Isso ocorre, por exemplo, em Marx, que reconhece o papel da religião como consolo, mas não investiga sua função contraditória de forma imanente. Esse mesmo gesto aparece em Lukács e Adorno, que preferem se concentrar no conteúdo e na forma da arte, negligenciando a análise de sua função social concreta.

Ampliando o raciocínio acima explica Burger (1993, p. 36):

Como é evidente, Adorno aplica aqui o conceito de função num sentido diferente: principalmente como uma categoria descritiva neutral, isto é, com conotações negativas, já que está submetida aos objetivos coisificados da vida burguesa. Adorno renuncia por isso a uma análise da função, pois suspeita que através de semelhante tentativa o que se pretende é submeter a arte a finalidades estritas. Isto vê-se com clareza na sua polêmica contra a investigação positivista sobre os efeitos. Para Adorno, os efeitos são, de certo modo, o que fica a superfície da obra de arte.

É nesse ponto que se torna possível retomar o contraste entre a arte desartificada e a arte autêntica. A primeira, ao se adequar às exigências do consumo e oferecer um conteúdo de assimilação imediata, perde sua densidade crítica e se converte em mera mercadoria cultural. Já a arte autêntica, segundo Adorno, convoca o espectador ao engajamento, propondo dele uma postura reflexiva diante de sua complexidade formal e conceitual. — Aspectos que a tornam capaz de revelar verdades obscurecidas pelas formas dominantes de consciência. No entanto, essa autonomia da arte não é isenta de ambiguidade. Embora represente um gesto de resistência à dominação externa, ela própria é moldada pelas configurações históricas do poder. Assim, mesmo as obras mais autênticas carregam, em sua constituição interna, marcas da dominação social contra a qual se voltam.

Confirma o filósofo frankfurtiano:

Nas obras mais autênticas, a autoridade, que outrora deviam exercer sobre as gentes as obras culturais, tornou-se uma lei formal imanente. A ideia de liberdade, intimamente ligada à autonomia estética, formou-se na dominação que a generalizava. Também as obras de arte. Quanto mais livres se tornaram dos fins exteriores, tanto mais perfeitamente se definiram enquanto organizadas, por sua vez, na dominação. Mas, porque as obras de arte voltam sempre um dos seus lados para a sociedade, a dominação interiorizada irradiava igualmente para o exterior. É impossível, com a consciência deste contexto, exercer a crítica da indústria cultural, que emudeceu perante a arte (ADORNO, 1970, p.36).

Esse paradoxo é fundamental para compreender por que a arte autêntica não pode ser idealizada como esfera pura de emancipação. Se por um lado ela se volta contra o mundo administrado, por outro, internaliza suas determinações. Essa ambivalência se torna ainda mais evidente quando Adorno critica o formalismo estético e o ideal clássico de beleza. Ao buscar uma beleza pura, harmoniosa e atemporal, o formalismo apaga o sofrimento histórico e estetiza

a violência, reproduzindo, por meio da forma, os mecanismos de repressão e silenciamento. Contrapondo essa tradição, a arte moderna — ao incorporar o feio, o grotesco e o dissonante — recusa a conciliação estética e torna visível a dor que a sociedade tenta ocultar.

Explica Theodor Adorno:

No conceito do feio e do belo, a arte tem de pagar como preço o formalismo, tal como o professa a estética kantiana, contra o qual a forma artística não está imunizada, porque ela se levanta contra a dominação das forças naturais unicamente para a continuar como domínio sobre a natureza e os homens. O classicismo formalista comete uma afronta: mancha justamente a beleza que o seu conceito glorifica, através da violência, do que arranja, do que “com põe”, do que se apegas às suas obras exemplares. O que é imposto, definível, acrescentado, contradiz secretamente a harmonia, que a sua dominação toma a peito estabelecer: a obrigação imposta permanece facultativa. Sem que o carácter formal do feio e do belo deva ser anulado imediatamente pela estética do conteúdo, o seu conteúdo é definível. Confere-lhe precisamente o peso que obsta a que se corrija a abstração imanente do belo por um excedente grosseiro da materialidade. A reconciliação como ato de violência, como o formalismo estético e a vida irreconciliada formam uma tríade (ADORNO, 1970, p. 81).

Ao refletirmos sobre a crítica a tradição do formalismo estético, seu ideal de beleza e seu contraste com a arte moderna, retomamos ao fenômeno da desartificação: esta crise da arte, processo pelo qual autonomia da arte apresenta-se menos visada em detrimento da lógica do mercado e da indústria cultural. Mas Adorno evidencia que a crise da arte moderna não se limita apenas à sua captura externa pela indústria cultural, mas aponta para um esgotamento interno que perpassa todas as formas, gêneros e tradições artísticas.

A partir da leitura de *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, observa-se que Walter Benjamin e Theodor Adorno partem da mesma constatação — a crise da arte moderna e o colapso da tradição estética após a Primeira Guerra Mundial — mas divergem em suas respostas. Benjamin interpreta essa ruptura como uma “pobreza de experiência”, onde a guerra destrói a continuidade do vivido, gerando uma sensibilidade marcada pela fragmentação. Essa nova estética, presente em Brecht, Loos e Klee, rompe com a tradição por meio de formas descontínuas como montagem e interrupção.

O ponto em comum entre os dois pensadores emerge na valorização do corpo. Benjamin vê o corpo como centro da experiência estética, especialmente em Kafka e Brecht. Adorno, por sua vez, critica essa abordagem como “materialismo antropológico”, alertando que a ênfase na fisicalidade compromete a autonomia da arte e sua capacidade crítica. Para ele, a arte deve manter sua negatividade formal e distanciamento, pois é nesse espaço mediado que reside seu potencial utópico.

Nesta concepção, amplia Luciano Gatti:

Em “O narrador”, Benjamin diagnostica, a partir do declínio das formas tradicionais de narração, o enfraquecimento da experiência e da relação do presente com a tradição. “Experiência e pobreza”, por sua vez, aponta a difícil relação com o passado a chance de um novo começo, cuja divisa já vinha sendo marcada desde a década anterior por experiências artísticas avançadas como as de Brecht, Adolf Loos, Paul Klee e Paul Scheerbart. Não se trata, contudo, de mudança de posição do autor entre dois trabalhos, mas da construção de uma constelação de questões articuladas em função da mesma imagem: o corpo humano mudo no cenário de destruição causada pela Primeira Guerra Mundial, apresentado como o ponto zero para a arte do século XX. Essa mesma imagem, que encerra a importância para Benjamin do corpo como forma de figuração da relação entre arte e verdade, é interpretada por Adorno como o ponto central das divergências entre ambos (GATTI, 2009a, p. 136 -137).

Esta crise interna se manifesta na tensão entre a necessidade de inovação formal e o colapso das linguagens artísticas face às próprias contradições que carregam. Cada linguagem experimenta impasses distintos, frutos do seu desgaste histórico e da pressão por novidades estéticas. Essa dinâmica não é apenas reflexo de uma sociedade administrada, mas expressão das contradições imanentes às próprias estruturas da arte.

Adorno analisa a trajetória da arte moderna, especialmente quando, ao tentar romper com o neorromantismo e o impressionismo, ela enfraquece a própria força estética que a constituía. O problema central não é um suposto narcisismo da arte moderna, como acusavam os críticos reacionários, mas a perda de uma resistência interna:

A partir de certo ponto, na resistência contra o neorromantismo e o impressionismo, a modernidade se voltou contra ela. O que, entretanto, na sintonia, irritou como inconsistente e derretido não era tanto aquele narcisismo de que os amigos reacionários da dieta artística reforçada acusam como algo diferenciado que não conseguem acompanhar, mas, antes, um momento na objetividade da coisa: falta de resistência no seio de sua composição interior (ADORNO, 2018, p. 26).

Essa resistência não se refere a uma oposição externa à sociedade, mas a uma oposição imanente à própria forma artística, uma negatividade interna que gera conflito, heterogeneidade.

É nesse contexto que a dissolução das fronteiras entre os gêneros artísticos na contemporaneidade deve ser compreendida. A interrelação entre música, pintura, escultura e literatura não configura uma simples colagem ou um jogo formalista arbitrário, mas expressa um sintoma de transformações: pressionadas por suas crises internas, as linguagens artísticas buscam novos modos de expressão ao romper com seus limites tradicionais. Como aponta o próprio Adorno:

Técnicas especificamente musicais como a serial influenciaram, enquanto princípios construtivos, a moderna prosa, como a de Hans G. Helms – uma compensação para o recuo do conteúdo narrado. A pintura, por outro lado, não se contenta mais em se

restringir à superfície. Ao mesmo tempo que evitou a ilusão da perspectiva espacial, pervade o espaço. Que se lembre de Nesch ou dos proliferantes construtos de Bernhard Schultze. Nos móveis de Calder, a escultura, não mais imitando o movimento, como na sua fase impressionista, deixa de permanecer inerte e aspira, ao menos de modo particular, a se temporalizar, como uma harpa eólica (ADORNO, 2018, p. 17).

Deste modo, podemos destacar a análise de Silva (2021, p. 98) sobre a resposta de Adorno à música do pós-guerra,

a produção musical de vanguarda se direcionava a um princípio construtivo não abarcado por Filosofia da Nova Música: o serialismo integral. Em linhas gerais, os jovens compositores do pós-guerra passaram a transferir o princípio das séries – que em Schoenberg era aplicado às alturas das doze notas da escala cromática – a outras propriedades ou “parâmetros” do fenômeno sonoro, como timbre, intensidade, duração e ataque.

Aponta Silva (2021) que através da análise da vanguarda serialista e partir do ensaio *O Envelhecimento da Nova Música*, Adorno manifesta-se argumentando que não vê a crise da arte como ruína, mas como transformação estrutural da modernidade estética. Seu confronto com o serialismo integral — criticado por sua racionalidade excessiva e perda de expressividade — evidencia a tensão entre sua concepção de vanguarda crítica e a nova técnica musical. Diante desse impasse, Adorno reformula seus critérios e propõe, como alternativa, a ideia de uma música informal, capaz de preservar a negatividade estética e resistir à massificação.

Podemos ver, conforme Adorno em *Filosofia da Nova Música*, que a música de vanguarda se manifesta de forma emblemática. Em sua interpretação do dodecafonismo de Arnold Schoenberg, Adorno destaca que a ruptura com as estruturas tonais tradicionais representa um gesto de negação que aponta para possibilidades de emancipação estética. Outro ponto relevante é que Adorno considerava a arte de vanguarda, como a música de Schönberg, uma forma de esclarecimento, mesmo sem conteúdo político explícito. Essa posição refletia sua crença de que formas estéticas avançadas podiam expressar contradições sociais reais, o que as tornava mais que meras ideologias burguesas.

Exemplificando a música de vanguarda de Arnold Schönberg, destaca-se *Pierrot Lunaire*<sup>20</sup>. De acordo com a observação de Barbieri, Adorno analisa o *Pierrot*, de Schönberg,

---

<sup>20</sup> Cf. Composto e apresentado no ano de 1912, em Berlim, esse ciclo de canções surge numa onda vanguardista que presenciou outras grandes obras dos mestres da modernidade musical: [...] esses três universos da poética musical foram responsáveis por uma revolução artística: a superação do sistema tonal. [...] O *Pierrot* foi elaborado a partir de textos selecionados de um ciclo de cinquenta poemas de Albert Giraud intitulados *Pierrot Lunaire*. A versão de Schoenberg é, por sua vez, baseada na tradução de Otto Erich Hartleben, da qual o compositor recolheu e reorganizou três ciclos de sete poemas. Os poemas de Giraud, marcados pelo simbolismo dominante na literatura da época, foram elaborados na forma clássica do *rondeau* com a repetição dos versos iniciais no fim da segunda

como música antagônica exemplar para mostrar o tipo de empobrecimento musical com relação a música da indústria cultural. “Obras como o *Pierrot lunaire* são o que Adorno nomeia de fragmentárias em oposição tanto à arte popular quanto à tradição formal das obras fechadas dos gênios do passado” (BARBIERI, 2022, p. 7). Deste modo, podemos perceber que o abandono da tonalidade tradicional e a técnica do *Sprechgesang* (fala-canto) fragmentam a unidade sonora. A forma se constrói como oposição entre expressão e dissonância, tornando-se autocrítica.

Por outro lado, partindo da ideia de Buck-Morss, podemos perceber que Adorno desenvolveu uma forma de materialismo crítico desvinculado da práxis revolucionária, o que o afastava do marxismo ortodoxo. Sua recepção de Lukács o armou intelectualmente para continuar fazendo filosofia crítica sem ceder à exigência de engajamento prático com o proletariado. Assim, para a autora, Adorno representa um “Marx sem o proletariado”, ou seja, um pensador que preservou a negatividade crítica do marxismo, mas desvinculada de sua dimensão prática e transformadora.

Como observa a autora supracitada,

Adorno manteve essa posição na década de 1960, para grande frustração dos novos estudantes de esquerda: como alguém poderia afirmar ser um teórico marxista sem oferecer apoio teórico ao proletariado ou a qualquer outra classe revolucionária? Apesar dessa aparente contradição, a posição de Adorno possuía uma lógica interna baseada em suas experiências intelectuais, que, por volta de 1931, o haviam convencido de três coisas: que qualquer filosofia — e o marxismo certamente não era exceção — perdia sua legitimidade quando ultrapassava os limites da experiência material e reivindicava um conhecimento metafísico (essa havia sido a lição do neokantismo de Cornelius); que o critério de verdade era racional e não pragmático, e, portanto, a teoria não podia ser subordinada a objetivos políticos ou revolucionários; e que a arte de vanguarda, mesmo quando, como no caso da música de Schönberg, não tinha intenção política consciente, podia ser progressiva em vez de simplesmente decadência burguesa — que não era mera ideologia, mas, ao menos potencialmente, também uma forma de esclarecimento<sup>21</sup> (BUCK-MORSS, 1977, p.25).

---

estrofe e no último verso da terceira e final estrofe. [...] No âmbito da elaboração musical, o tratamento de Schönberg é de uma inovação que raras vezes se viu na história da arte. O primeiro fator é a transformação do estilo operístico: em contraposição tanto aos arroubos realistas e monumentais da ópera de Wagner e Verdi, quanto ao estilo vulgar “degustável” das operetas de *cabaret*, Schoenberg elabora uma música que funciona como anticanção (COHON, 2012).

<sup>21</sup> Adorno retained this position in the 1960s, to the great frustration of the new student leftists: how could one claim to be a Marxist theorist without giving theoretical support to the proletariat, or to any other revolutionary class? Despite this apparent contradiction, Adorno's position did have an inner logic based on his intellectual experiences, which by 1931 had convinced him of three things: that any philosophy, and Marxism was certainly no exception, lost its legitimacy when it overstepped the boundaries of material experience and claimed meta physical knowledge (this had been the lesson of Cornelius's neo-Kantianism); that the criterion of truth was rational rather than pragmatic, and hence theory could not be subordinated to political or revolutionary goals; and that avant garde art, even when as with Schonberg's music it had no consciously political intent, could be progressive rather than simply bourgeois decadence, that it was not mere ideology, but, at least potentially, a form of enlightenment as well (BUCK-MORSS, 1977, p.25; tradução nossa).

Semelhante a discussão acima Luciano Gatti, em *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, destaca divergências entre Walter Benjamin e Theodor Adorno a respeito do teatro épico de Bertolt Brecht, revelando um embate entre duas concepções da relação entre arte, política e pedagogia. Benjamin via no teatro brechtiano uma potente ferramenta crítica: os dispositivos formais do teatro épico — como a quebra da ilusão, o uso do gesto, a interpelação direta do público — não seriam meros artifícios técnicos, mas instrumentos capazes de despertar uma consciência histórica e social no espectador, rompendo com a passividade tradicional do consumo estético.

Adorno, por outro lado, via essa pedagogia com profunda desconfiança. Como explicita na carta a Slatan Dudow de 1937,

[...] Adorno apresenta de maneira sistematizada as críticas que percorrem insistentemente toda a sua *Correspondência* com Benjamin. De modo geral, a carta questiona a função pedagógica atribuída ao teatro épico, insistindo particularmente no perigo de o teatro político reverter-se em propaganda política. Para sustentar seu argumento, Adorno recorre, sobretudo, àqueles elementos explicitamente discursivos do teatro épico, ou seja, à mensagem transmitida por enredos propositalmente esqueléticos. A pretensão pedagógica do teatro épico não passaria assim do doutrinação duvidoso do público pelas ideias do dramaturgo (GATTI, 2009a, p. 163).

Retomando a leitura de Buck-Morss (1977) Adorno, embora tenha inicialmente reconhecido méritos na obra de Brecht, sobretudo pela experimentação formal de peças como *Mahagonny*, posteriormente se distancia do dramaturgo à medida que este intensifica o engajamento político direto de sua arte. Enquanto Brecht concebe o artista como um agente moralmente responsável perante a classe trabalhadora — com o teatro como instrumento de esclarecimento político —, Adorno rejeita essa função utilitária da arte. Para ele, a arte que se submete a finalidades externas, mesmo que emancipadoras, perde sua potência crítica, pois se torna previsível, afirmativa e dogmática.

Nas palavras da autora podemos notar que:

Brecht comparava a música de Schoenberg ao relincho de um cavalo prestes a ser abatido e transformado em *bockwurst* (salsicha). [...] Adorno não apenas continuou a defender a nova música, apesar de sua autonomia política; ele interpretava o procedimento composicional de Schoenberg como autenticamente dialético<sup>22</sup> (BUCK-MORSS, 1977, p. 34 - 35).

---

<sup>22</sup> Brecht compared Schonberg's music with the neighing of a horse about to be butchered and processed for bockwurst. [...] Yet throughout the thirties Adorno not only continued to defend the new music despite its political

Por outro lado, Peter Bürger parte da crítica a abordagens marxistas que tendem a ignorar a função social específica da arte em nome de análises ideológicas mais gerais. Em contraste com essa limitação, Herbert Marcuse oferece uma concepção clara dessa função:

Marcuse dá um diagnóstico global da função da arte na sociedade burguesa, segundo o qual essa função é contraditória: por um lado, mostra ‘verdades esquecidas’ (com o que protesta contra uma realidade onde estas verdades carecem de valor); mas, por outro lado, as verdades são atualizadas por meio dos fenômenos estéticos – com o que estabiliza as relações sociais contra as quais protesta – (BÜRGER, 1993, p. 38).

Embora Adorno reconheça, como Brecht, o potencial de refuncionalizar<sup>23</sup> os meios técnicos da arte — subvertendo formas herdadas da tradição burguesa — ele recusa a ideia de que isso deva conduzir a um conteúdo politicamente transparente. A subversão não se dá no plano temático, mas na própria estrutura formal da obra. Sua leitura da música atonal de Schönberg é exemplar: ali, vê-se a expressão material das contradições sociais, realizadas não por meio de slogans, mas pelas temáticas internas da forma.

Dessa maneira, Adorno opõe-se tanto à arte tradicional quanto à arte engajada nos moldes de Brecht. A submissão da arte à política, para ele, anula seu potencial crítico ao transformá-la em instrumento de doutrinação. Em vez disso, a arte deve conservar sua autonomia para expor — ainda que de maneira difícil ou desconcertante — as formas congeladas da vida social. Uma vez que, não é a função utilitária da arte que a torna revolucionária, mas sua capacidade de romper com os modos habituais de percepção e pensamento, produzindo uma experiência de estranhamento que resiste às influências ideológicas.

Nesse sentido, a forma artística não deve ser compreendida como algo neutro ou puramente estético, mas como portadora de um conteúdo social, empírico e histórico sedimentado ao longo do tempo. A arte moderna, ao se tornar mais espiritualizada, se opõe à tendência romântica de suavizar ou idealizar esse conteúdo. Adorno (2018, p. 70) nos alerta acerca daqueles “debates estéticos contemporâneos advindos do leste, que confundem o

---

autonomy; he interpreted Schonberg's compositional procedure as authentically dialectical (BUCK-MORSS, 1977, p. 34 – 35, tradução nossa).

<sup>23</sup> Segundo Buck-Morss (1977), ao “refuncionalizar” as técnicas estéticas modernas, Brecht conferiu à arte um papel dentro do processo produtivo, exigindo do artista uma postura crítica capaz de transformar avanços técnicos de instrumentos ideológicos em meios de emancipação. Como observa Bloch, a criação deve estar orientada pelos fins do marxismo; por isso, o essencial não é a origem burguesa das técnicas, mas o uso crítico que delas faz o intelectual — ideia retomada por Adorno ao conceber o trabalho artístico e teórico como práxis dialética.

primado da lei formal como algo espiritual com uma visão idealista da realidade social, são desprovidos de objeto”.

Nessa perspectiva, a arte moderna não busca mascarar ou amenizar os conflitos da realidade, como fazia o romantismo, mas revelá-los de forma direta e impactante, quase documental, evidenciando sua concretude. O expressionismo, nesse contexto, opõe-se à subjetividade idealizada romântica, mostrando uma dimensão mais sombria e intensa da experiência humana. Um exemplo emblemático é a obra *O Grito*<sup>24</sup>, de Edvard Munch, que simboliza a angústia existencial do ser humano moderno. Nela, manifesta-se o colapso das esperanças depositadas nos ideais românticos de liberdade e progresso: a figura central encarna um sofrimento profundo, refletindo a desilusão frente a um mundo capitalista consolidado no século XIX. A promessa de emancipação e avanço após a queda de regimes autoritários revelou-se, na prática, opressiva em muitos aspectos. A obra, portanto, transmite a crise de identidade e a dor da subjetividade diante de um cenário histórico que não corresponde mais às expectativas de liberdade (FREITAS, 2020).

Somente como espírito a arte é contradição à realidade empírica que se movimenta para a negação determinada da estrutura existente do mundo. A arte deve ser reconstruída tão dialeticamente quanto o espírito lhe é inerente, sem que ela, ao contrário, o possuísse como absoluto ou o garantisse. As obras de arte são, ainda que possam muito parecer um ente, a cristalização do processo entre aquele espírito e o seu outro (ADORNO, 2018, p. 70).

Adorno vê, nesse processo, uma contradição essencial da modernidade estética: quanto mais espiritualizada a arte se torna, mais se aproxima do seu próprio desaparecimento, pois rompe a tensão vital com o seu “outro” — o sensível, o natural, o mimético. Contudo, apenas essa arte radicalmente espiritualizada, que leva a contradição ao extremo, permanece possível e verdadeira; toda arte que renuncia a essa exigência seria “pueril”. Esse contraste também se manifesta historicamente na passagem do impressionismo e do fauvismo até as vanguardas do século XX.

Argumenta Theodor Adorno:

---

<sup>24</sup> Cf. O quadro *O Grito* é a obra-prima do pintor norueguês Edvard Munch. Pintada pela primeira vez em 1893, a tela ganhou três novas versões com o passar do tempo. Essa é uma das pinturas mais populares de todos os tempos e revela várias características de Munch: a força expressiva das linhas, redução das formas e o valor simbólico da cor. Um registro no diário de Munch, com a data de 22 de janeiro de 1892, conta o episódio em que o artista estava passeando em Oslo com dois amigos e ao passar por uma ponte, sentiu um misto de melancolia e ansiedade. Esse pode ter sido o momento que motivou a criação da tela (AIDAR, 2017).

A espiritualização na arte deve fazer a prova de que ela se eleva acima disso e sabe recuperar a diferenciação oprimida; de outro modo, degenera no ato de violência do espírito. Contudo, ela é legítima enquanto crítica da cultura pela arte, a qual é um fragmento daquela e não encontra nenhuma satisfação na que fracassou. O valor posicional dos traços bárbaros na arte nova modifica-se historicamente. O amador delicado, que se benze perante as reduções das *Demoiseiles d'Avignon* ou as primeiras peças de piano de Schönberg, é sempre mais bárbaro do que a barbárie que ele teme. Logo que na arte surgem novos estratos, eles recusam os mais antigos e querem acima de tudo o empobrecimento, a recusa da falsa riqueza e mesmo de formas reativas desenvolvidas. O processo de espiritualização da arte não é um processo linear. Mede-se pela maneira como a arte é capaz de integrar na sua linguagem formal o que a sociedade burguesa vota ao ostracismo e de revelar assim, no interior do estigmatizado, essa natureza cuja opressão é o mal verdadeiro. A indignação, que persiste apesar de toda a utilidade cultural, relativamente à fealdade da arte moderna é, em todos os ideais pomposos, inimiga do espírito: interpreta essa fealdade, sobretudo os projetos repelentes, à letra e não como pedra de toque do poder da espiritualização e como cifra da resistência, em que aquela se verifica (ADORNO, 1970, p. 147).

Logo, a espiritualização não é um afastamento do mundo, mas uma negação determinada da sociedade, isto é, um modo de revelar, por meio da forma, aquilo que é reprimido pelo consenso cultural. O espírito da arte não reside nas “ideias” que ela expressa, mas na força com que penetra o não-espiritual, o tabu, o reprimido. A arte crítica não é social por representar conteúdos de denúncia, mas por transformar formalmente o interdito em linguagem, convertendo a negação em expressão.

## CONCLUSÃO

A análise empreendida ao longo desta dissertação permitiu compreender a profundidade e a atualidade da reflexão estética de Theodor Adorno, especialmente no que se refere à relação entre arte, racionalidade e crítica social. Partindo do conceito de arte como forma de resistência à racionalidade instrumental e culminando na discussão sobre a desartificação da arte, foi possível delinear o diagnóstico adorniano da crise cultural moderna, em que a promessa de emancipação do Iluminismo converte-se em dominação e reificação. A arte, mais do que um campo autônomo de expressão simbólica, ela constitui um modo de conhecimento, resistência e oposição capaz de preservar a dimensão negativa e não reconciliada da experiência humana. Em contraste com a razão instrumental, que reduz o real à utilidade e à dominação técnica, a arte mantém viva a possibilidade de outra forma de racionalidade — sensível, mimética e crítica.

A análise do conceito adorniano de arte enquanto “antítese social da sociedade” é o lugar em que as contradições históricas se tornam visíveis sem serem dissolvidas. Sua autonomia não significa isolamento e nem objeto de denúncia da realidade, mas condição de possibilidade para o pensamento estético enquanto crítica imanente do real. Por isso, Adorno reconhece na arte autêntica uma racionalidade dialética que se contrapõe à racionalidade instrumental, revelando, pela forma, aquilo que o pensamento conceitual tende a suprimir — o sofrimento, a não identidade e o negativo.

Ao discutir o esclarecimento, torna-se evidente que a promessa de emancipação iluminista se converteu em dominação. O mesmo processo que libertou o homem do mito o submeteu à técnica e ao cálculo. Nesse cenário, a indústria cultural ocupa um lugar decisivo: ao transformar a cultura em mercadoria, converte o espírito em mercadoria e a arte em produto. O lazer, reduzido à extensão do trabalho, torna-se instrumento de adaptação e conformismo. O cinema, a música popular padronizada e a publicidade, exemplos paradigmáticos dessa engrenagem, revelam como a produção cultural, submetida à lógica do lucro, anula a negatividade e neutraliza o potencial crítico da experiência estética.

A arte, reduzida à condição de produto, abdica de sua negatividade — isto é, da capacidade de negar simbolicamente a ordem existente — e converte-se em mera confirmação do status quo. O espectador, conduzido por uma percepção treinada e mecanizada, perde a possibilidade de confronto com o novo e o dissonante. Em contraposição à crença benjaminiana na reprodutibilidade técnica como potência emancipadora, Adorno vê na técnica a inscrição de uma dominação internalizada. A recepção distraída, exaltada por Benjamin como sinal de democratização, é interpretada por Adorno como indício de regressão da escuta e do olhar, uma abdicação da atenção crítica. Como observa Adorno, o sistema cultural oferece uma felicidade simulada, uma antecipação ilusória de prazer que nunca se realiza plenamente, mantendo o indivíduo aprisionado à lógica do desejo e da carência perpetuamente renovada. A padronização estética e a repetição de fórmulas narrativas e sonoras anulam a experiência estética autêntica, substituindo o estranhamento e a reflexão pelo conforto do reconhecimento. Portanto, a tarefa da arte para Adorno não tem a função de denunciar. Pois ela não é um meio de denúncia e sim de oposição e ao fazer isso ela pode eventualmente criar reflexão sobre este mundo, e ela faz isso por meio da forma.

Contudo, Adorno propõe que a arte recupere sua autonomia formal e conceitual, resistindo à instrumentalização. Porém, essa autonomia, nas interpretações adornianas entra em crise no cenário da arte moderna. Essa arte se coloca como mônadas, entes, e se opõe ao mundo como segunda potência, deixando transparecer sua falta de autonomia. Visto que, uma parte

das artes de vanguarda na modernidade do sec. XIX, quando surge a sociedade burguesa, quer se desvencilhar desse conceito de autonomia, uma vez que esta arte está distante do mundo e de possibilidades de emancipação.

A crítica adorniana à indústria cultural revela uma das análises sobre o entrelaçamento entre estética, razão instrumental e dominação social na modernidade. Para Adorno e Horkheimer, o avanço do capitalismo monopolista e da racionalização instrumental transformou a cultura em mercadoria, despojando-a de seu potencial emancipador e submetendo-a às exigências da produção e do lucro.

Ao apropriar-se da técnica e da tecnologia, a indústria cultural converteu os meios de expressão estética — cinema, rádio, música, televisão — em mecanismos de controle social. A promessa de acesso democrático à cultura esconde, na verdade, a homogeneização dos gostos e percepções, moldando o indivíduo para o consumo contínuo e a passividade reflexiva. O lazer, que deveria representar o contraponto à alienação do trabalho, torna-se uma extensão dele, reproduzindo a lógica produtivista sob a forma de distração e descanso programado. Desse modo, o sujeito contemporâneo não é libertado pelo consumo cultural; ele é, antes, inserido em uma engrenagem que transforma o prazer em mercadoria e a subjetividade em função econômica.

A indústria cultural, ao padronizar consciências e eliminar a autonomia do indivíduo, reproduz em escala simbólica o mesmo tipo de dominação e submissão que os regimes totalitários impuseram pela força. A barbárie não é apenas um retrocesso, mas um produto interno da modernidade, expressa de modo extremo em Auschwitz, onde a racionalidade técnica serviu à destruição. Diante disso, Adorno propõe o imperativo ético de que “Auschwitz não se repita”, defendendo uma educação emancipatória que recupere a dimensão humana, crítica e sensível da razão.

Ao aprofundar a relação entre indústria cultural, totalitarismo e autonomia da arte, Adorno destaca o conceito de desartificação (*Entkunstung der Kunst*), entendido como a negação e liquidação da arte enquanto esfera autônoma. Esse processo expressa não apenas o consumo mercantilizado da cultura promovido pela indústria cultural e a manipulação das consciências e dos gostos artísticos sob regimes totalitários, mas também a crise da autonomia estética na modernidade. Assim, a desartificação não se restringe a um mecanismo externo de degradação imposto pelo mercado e pelo poder político; ela se manifesta igualmente como um movimento interno à própria arte moderna. Ao romper continuamente com as tradições e buscar incessantemente novas formas, a arte enfrenta o esgotamento de seus próprios recursos

expressivos, revelando um impasse entre a inovação formal e o risco de um esvaziamento de sentido.

A dialética entre arte e desartificação exprime, portanto, a condição paradoxal da arte moderna: quanto mais ela tenta preservar sua pureza e autonomia, mais se aproxima de sua própria negação. Adorno reconhece que a ideia de “morte da arte” não significa sua extinção, mas o limite histórico de suas possibilidades sob a lógica da mercadoria. Contudo, é precisamente nesse limiar que a arte encontra sua verdade. Ao reconhecer sua crise e ao refletir sobre sua própria negatividade, ela mantém viva a promessa utópica de reconciliação — promessa que só pode ser cumprida na medida em que a arte se mantém fiel à sua exigência de verdade.

A crise da arte moderna, evidenciada pela desartificação, revela o esgotamento das formas estéticas diante da racionalização e da mercantilização da cultura. Entretanto, essa crise não implica o fim da arte, mas sua reconfiguração como pensamento crítico. A arte autêntica, ao recusar a função de entretenimento e ao insistir na autonomia formal, torna-se um possível testemunho das contradições da civilização racionalizada e um vestígio de liberdade em meio à dominação.

Em suma, a estética adorniana mostra que a arte, mesmo em sua fragilidade e aparente inutilidade, conserva uma força emancipatória. Ela é, simultaneamente, resistência e sintoma, negação e esperança. A dialética entre arte e desartificação exprime, assim, a própria oposição da modernidade: entre o impulso à racionalização total e a necessidade de preservar o não idêntico, o humano e o sensível.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

\_\_\_\_\_, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_, Theodor W. *Textos Escolhidos*. Trad. Zeljko Loparic et al. São Paulo: Nova Cultura, 1996 (Os pensadores).

\_\_\_\_\_, T. W. *A indústria cultural*, in Cohn, G. (org.). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Cia. Edit. Nacional, 1978.

\_\_\_\_\_, T. W. *Minima moralia: reflexões da vida lesada*. Lisboa: Edições 70, 1951.

\_\_\_\_\_, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy [et al.] — São Paulo Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas I Theodor W. Adorno*; tradução Fernando R. de Moraes Barros. - São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_, Theodor W. *Educação e emancipação*; tradução Wolfgang Leo Maar. — Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

\_\_\_\_\_, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_, Theodor W. *A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética*; tradução Rodrigo Duarte. – Rio de Janeiro (RJ): Bazar do Tempo, 2018. 2ª edição.

\_\_\_\_\_, Theodor W. *Notas sobre o filme*. In: Cohn, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_, T. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

AGUIAR, Wisley Francisco. *Adorno e a dimensão social da Arte*. Revista Urutágua - revista acadêmica multidisciplinar. Nº 15 -abr./mai./jun./jul. 2008 – Quadrimestral. Maringá – Paraná. Disponível em: <  
[AIDAR, Laura \(Revisão\). \*Quadro Guernica de Pablo Picasso: análise completa e significado\*. Cultura Genial, 2017 - 2025 © 7Graus. Disponível em <  
<https://www.culturagenial.com/quadro-guernica-de-pablo-picasso/>> Acesso em: 20 set. 2025.](http://www.urutagua.uem.br/015/15aguiar.htm#:~:text=Para%20Adorno%20(1970%2C%20p.154)>_Acesso em: 06 julho 2024.</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

\_\_\_\_\_, Laura (Revisão). *O Grito de Edvard Munch: análise completa do quadro*. Cultura Genial, 2017 - 2025 © 7Graus. Disponível em <  
<https://www.culturagenial.com/quadro-guernica-de-pablo-picasso/>> Acesso em: 29 set. 2025.

ANGULO, Coronado Cecilia. *Crítica institucional a la razón instrumental: la respuesta de la teoría crítica al pronóstico de Max Weber*. Tesis doctoral - Instituto Empresa y Humanismo,

Universidad de Navarra, Madrid, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/darcf/OneDrive/Desktop/TESIS%20CECILIA%20CORONADO.pdf> Acesso em: 03 junho 2024.

ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. 1. reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Entre o Passado e o Futuro*. Trad. Mauro B. de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARBIERI, Luiz Paulo Luz. *Schönberg, O Pierrot Lunaire e Adorno*. Revista Cacto Ciência, Arte, Comunicação em Transdisciplinaridade Online Vol. 2 N.1, 2022. Disponível em <<https://semiaridodevisu.ifsertaope.edu.br/index.php/cacto/article/view/351/352>> Acesso em 23 mar. 2025.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Coleção: Vega Universidade. Tradução: Ernesto Sampaio. Q Suhrkamp Verlag. 1ª edição. 1993. Disponível em <file:///C:/Users/darcf/OneDrive/Desktop/Buerger\_Peter\_Teoria\_da\_vanguardia.pdf> Acesso em: 12 fev. 2025.

BUCK-MORSS, S. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. Nova York: Free Press, 1977. Disponível em <[chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://monoskop.org/images/8/81/Buck Morss\\_Susan\\_The\\_Origin\\_of\\_Negative\\_Dialectics\\_Theodor\\_W\\_Adorno\\_Walter\\_Benjamin\\_and\\_The\\_Frankfurt\\_Institute.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://monoskop.org/images/8/81/Buck_Morss_Susan_The_Origin_of_Negative_Dialectics_Theodor_W_Adorno_Walter_Benjamin_and_The_Frankfurt_Institute.pdf)> Acesso em: 15 jan. 2025.

BURKE, D. *Adorno's Aesthetic Rationality: on the Dialectic of Natural and Artistic Beauty*. In: BIRO, A. *Critical ecologies: the Frankfurt School and contemporary environmental crises*. Canadá: University of Toronto Press, 2011.

CHAVES, Ernani. *Não há trágico na indústria cultural: Nietzsche e Adorno, mais uma vez*. Limiar – vol. 1, nº 2 – 1º semestre 2014. Disponível em: <[https://www.academia.edu/19918353/\\_N%C3%A3o\\_h%C3%A1\\_tr%C3%A1gico\\_na\\_ind%C3%B3ria\\_cultural\\_Nietzsche\\_e\\_Adorno\\_mais\\_uma\\_vez\\_](https://www.academia.edu/19918353/_N%C3%A3o_h%C3%A1_tr%C3%A1gico_na_ind%C3%B3ria_cultural_Nietzsche_e_Adorno_mais_uma_vez_)> Acesso em 15 jun. 2024.

COCCHIERI, Tiziana. *A autonomia estética e relevância da arte em meio a um mundo reificado*. *Confluências*, vol. 13, n. 2 – Niterói: PPGSD-UFF, novembro de 2012, páginas 145 a 160. Disponível em: <file:///C:/Users/darcf/Downloads/alicecosta\_1962-uff,+309-851-1-CE.pdf> Acesso em 18 jun. 2025.

COHON, José Calixto K. *Cem anos de Pierrô Lunar, de Arnold Schoenberg*. Sibila – revista de poesia e cultura. 18 out 2012. Disponível em <<https://sibila.com.br/cultura/cem-anos-de-pierro-lunar-de-arnold-schoenberg/8130#:~:text=Cem%20anos%20de%20Pierr%C3%B4%20Lunar%2C%20de%20Arnold%20Schoenberg%20%2D%20Sibila>> Acesso em: 29 set. 2025.

CORREIA, Fábio Caires; PERIUS, Oneide. *Considerações acerca de uma estética negativa em Theodor W. Adorno*. Perspectiva Filosófica, vol. 44, n. 1, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/darcf/OneDrive/Desktop/EST%C3%89TICA%20NEGATIVA.pdf> Acesso em: 29 maio 2024.

DANNER, Fernando. *A dimensão estética da arte em Theodor Adorno*. Thaumazein – Revista Online de Filosofia, Universidade Franciscana, v. 2, n. 3, 2008. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscaador.html?task=detalhes&source=all&id=W2225063931>. Acesso em: 03 jul. 2024.

DUARTE, Rodrigo. *Morte da imortalidade: Adorno e o prognóstico hegeliano da morte da arte*, In Adorno: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1997.

\_\_\_\_\_, R. *A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*. Artefilosofia (Ouro Preto), v. 2, p. 19-35, 2007. Disponível em < <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/770> > Acesso em: 30 abri. 2024

\_\_\_\_\_, R. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. 132 p.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

\_\_\_\_\_, Verlaine. *Fetichismo e Regressão Musicais em Theodor Adorno*. Pensando – Revista de Filosofia Vol. 8, Nº 16, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/39516/2/verlaineFetichismoRegressao.pdf>> Acesso em: 01 junho 2024.

\_\_\_\_\_, Verlaine. *Introdução à filosofia da arte de Adorno - Última aula*. YouTube. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KDOhx2zrWd8&t=580s>> Acesso em: 19 fev. 2025.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer* — São Paulo: Ed. 34, 2006. Disponível em <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/[https://dspace.almg.gov.br/bitstream/11037/45219/1/11\\_Lembrar%2C%20Escrever%2C%20Esquecer.pdf](https://dspace.almg.gov.br/bitstream/11037/45219/1/11_Lembrar%2C%20Escrever%2C%20Esquecer.pdf)> Acesso em: 26 jun. 2025.

GATTI, Luciano. *Theodor W. Adorno e a indústria cultural*. Mente, Cérebro e Filosofia (número 7 de Filosofia), São Paulo, p. 31, abr. 2008.

\_\_\_\_\_, L. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009a.

\_\_\_\_\_, L. *Exercícios do pensamento: dialética negativa*. Novos estudos CEBRAP [Internet]. 2009b ;(85): 261–70. Disponível em < <https://doi.org/10.1590/S0101-33002009000300012>> Acesso em: 27 dez 2024.

\_\_\_\_\_, L. Adorno e Beckett: Aporias da Autonomia do Drama. *kriterion*, Belo Horizonte, nº 130, Dez./2014, p. 577-596. Disponível em < <https://www.scielo.br/j/kr/a/YZBB4GwS7zRT6Kdd7qZQQxg/?lang=pt> > Acesso em: 15 Agos. 2025.

GUIMARÃES, Bruno. *A dialética do fim da arte em Adorno: repressão e resgate da sensibilidade recalcada*. DoisPontos: Curitiba, São Carlos, volume 15, número 2, p. 3-10, setembro de 2018. Disponível em <<file:///C:/Users/darcf/OneDrive/Desktop/A%20dial%C3%A9tica%20do%20fim%20da%20arte%20em%20Adorno.pdf>> Acesso em: 27 set. 2024.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Os pensadores. *Estética: A ideia e o ideal; o belo artístico ou o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

KURLE, Adriano. *Indústria Cultural: quando a arte encontra a mercadoria*. Intuitio. Porto Alegre. Vol.6 – Nº.1. Junho 2013. Disponível em < <file:///C:/Users/darcf/OneDrive/Desktop/INDUST%20CULT%20QUAND%20A%20ARTE%20ENCONTRA%20MERC.pdf>> Acesso em: 20 out. 2024.

KUGNHARSKI, Gabriel Petrechen. *O não-idêntico como excesso e transformação. Dialética negativa e a crítica do idealismo hegeliano em Theodor W. Adorno*. SOFIA (ISSN 2317-2339), V.9, N.1, P. 174-190, JAN./JUL. VITÓRIA (ES), 2020 Disponível em: < [file:///C:/Users/darcf/Downloads/jrsalatiel,+13.+KUGNHARSKI+\(174-190\).pdf](file:///C:/Users/darcf/Downloads/jrsalatiel,+13.+KUGNHARSKI+(174-190).pdf) > Acesso em: 07 jul. 2024.

LAPLANCHE e PONTALIS. Vocabulário da psicanálise; sob a direção de Daniel Lagache; tradução Pedro Tamen. - 4a ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001. Disponível em < <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://edsonsoaresmartins1973.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/07/laplanche-vocabulc3a1rio-de-psicanc3a1lise.pdf> > Acesso em: 27 jun. 2025.

MARX, K. *O Capital - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MOTTA, Pedro Villar. *A Mímesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Análogos n. 1. 2019. Disponível em: < <file:///C:/Users/darcf/OneDrive/Desktop/A%20Mimeses%20Mota.PDF>> Acesso em: 30 mai. 2024.

NOBRE, Marcos, *A teoria crítica*. Zahar 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_, Marcos (Org). *Curso livre de Teoria Crítica*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

ÖZMACUN, T. Erkan. *Theodor Adorno, on the relationship between critical theory and art*. (Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts) - School of Social Sciences of Middle East Technical University - in the Department of Philosophy, p.86. May 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/darcf/OneDrive/Desktop/CRITICAL%20THEORY%20AND%20ART.pdf> Acesso em: 09 jul. 2024.

REPA, Luís Sergio. *A crise da Teoria Crítica: Razão instrumental e declínio*. Mente, Cérebro e Filosofia (número 7 de Filosofia), São Paulo, p. 19, abr. 2008.

RODRIGUES, Márcia Regina. *A desfiguração humana e a não identificação em Fim de partida, de Beckett*. Revista Olho d'Água, p. 1–230, Jan.–Jun. 2017, UNESP. Disponível em: <chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/380/354> Acesso em: 10 set. 2025.

SANTOS, Wigyan Junior Pereira dos. *Adorno: a indústria cultural a serviço do totalitarismo*. (Ensaio de Filosofia: primeiros escritos Livro 1) 1ª Edição. 2022.

SILVA, Raquel Patriota da. *Theodor Adorno e a construção do modernismo artístico*. 2021. 213 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas. 2021. Disponível em <file:///C:/Users/darcf/OneDrive/Desktop/EnvelhecimentodaNovaMusRaquelpatriotada.pdf> Acesso em: 12 jul. 2025.

SILVEIRA, Sara Juliana Pozzer da. *Em torno do conceito de arte de Theodor Adorno: Ecos da Dialética do Esclarecimento na Teoria Estética*. Síntese, Belo Horizonte, v. 49, n. 154, p. 347-364, Mai./Ago., 2022. Disponível em: <file:///C:/Users/darcf/OneDrive/Desktop/Arte%20e%20a%20Dial%20Escla.pdf> Acesso em: 01 mai. 2024.

\_\_\_\_\_, S. J. Pozzer da. *Do plano transcendental para o plano histórico: críticas de Adorno à estética kantiana*. Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 181-200. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/730/690> Acesso em: 26 abr. 2024.

SCHULTZ, Karla L. Mimesis on the move: Theodor W. Adorno's concept of imitation. Volume 36 de New York University Ottendorfer series; Paris Lang, 1990. Disponível em <[https://dokumen.pub/mimesis-on-the-move-theodor-w-adornos-concept-of-imitation-9783261042088-3261042087.html?utm\\_source=chatgpt.com#Karla+L.+Schultz](https://dokumen.pub/mimesis-on-the-move-theodor-w-adornos-concept-of-imitation-9783261042088-3261042087.html?utm_source=chatgpt.com#Karla+L.+Schultz)> Acesso em: 15 jul. 2025.

TIBURI, Márcia. *Os 100 anos de Theodor Adorno e a filosofia depois de Auschwitz*. Cadernos IHU Idéias Ano 2 – Nº 11 – 2004. Disponível em <  
<file:///C:/Users/darcf/OneDrive/Desktop/Os%20100%20anos%20Adorno.pdf>> Acesso em 31out. 2024.

TORRE, Bruna Della. Abaixo da superfície: Adorno e o cinema reconsiderado. *Novos Estudos CEBRAP*, 38(2), 477–493. 2019. Disponível em <  
<https://doi.org/10.25091/S01013300201900020011>> Acesso em 02 jul. 2025.

TROMBETTA, Gerson Luís. *A relação entre arte e filosofia: um problema, várias abordagens*. Revista de Filosofia e Ciências Humanas, Passo Fundo: UPF, ano 17, n. 1, 2001. p. 95 – 103.

WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Tradução do alemão por Lilyane Deroche-Gurgel; tradução do francês por Vera de Azambuja Harvey; revisão técnica por Jorge Coelho Soares. — Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.