



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA DA UFPA

DIARLENE DA SILVA DUARTE

O CONCEITO DE TRÁGICO NA *DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO*

BELÉM-PA

2022

DIARLENE DA SILVA DUARTE

O CONCEITO DE TRÁGICO NA *DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará (PPGFIL-UFPA), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Filosofia, sob a orientação do Profº Dr. Ivan Risafi de Pontes.

Área de concentração: Estética, Ética e Filosofia Política.

BELÉM-PA

2022

DIARLENE DA SILVA DUARTE

O CONCEITO DE TRÁGICO NA *DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará (PPGFIL-UFPA), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes.

Aprovada em: 18/03/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Ivan Risafi de Pontes (Orientador)
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Prof. Douglas Garcia Alves Junior (Examinador Externo)
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Ernani Pinheiro Chaves (Examinador Interno)
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Prof. Roberto de Almeida Pereira de Barros (Examinador Suplente)
Universidade Federal do Pará (UFPA)

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Deus pelo amparo espiritual nos momentos de dores e perdas, por ter me concedido a glória de tirar desses momentos frágeis importantes e ricos ensinamentos. Não poderia deixar de me orgulhar por minha própria dedicação, em ter persistido quando tudo parecia conspirar para a minha falha. Em um momento que foi conciliando o trabalho com deslocamentos inter-regionais e os estudos. Mas, sobretudo, o contexto de pandemia foi a barreira que mais me recobrou uma dedicação ímpar devido as cicatrizes que ainda estão em processo de cura e renovação.

Meus agradecimentos ao meu orientador Ivan Risafi de Pontes por toda a sua contribuição ao longo desses anos. Muito obrigada pela sua atenção, discussões e conselhos que me auxiliaram no aprimoramento de meu desenvolvimento intelectual e de minha produção escrita. Aos encontros do Grupo de Pesquisa Friedrich Nietzsche: contemporaneidade política e estética que foram instigantes e imprescindíveis durante o contexto da pandemia. Aos professores Ernani Chaves e Douglas Garcia Alves Júnior tenho muito a agradecer por suas orientações que possibilitaram engrandecer ainda mais os meus estudos. Assim como os professores do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Pará por contribuírem com seus conhecimentos durante a minha jornada no mestrado. Agradeço pelos amigos que conheci durante essa etapa na pós-graduação, em especial ao Renan, Ramon, Liana e ao Robenare.

Agradeço à minha família em nome daqueles que me acompanham durante esse trajeto. Aos meus pais, e em especial à minha mãe Maria Gracilene por todo o seu amor e conselhos, e aos meus irmãos: Verônica e Júnior. Dessa forma, dedico a minha pesquisa em homenagem à memória da minha querida “tia Dominga” e ao meu querido “tio Raimundo”.

Muito obrigada a todos aqueles que de alguma forma me proporcionaram conhecimento e contribuíram para a minha formação pessoal e acadêmica, pois tudo o que se identifica como “eu”, está construído não somente em mim, em particular, mas está construído na tessitura vasta de todos aqueles que passaram por minha vida deixando um pouco de si, alguns mais e outros menos, mas certamente foram indispensáveis para o meu trajeto.

RESUMO

A pesquisa empreendida tem como objetivo analisar o conceito de trágico segundo a perspectiva dos autores Theodor Adorno e Max Horkheimer. O estudo possui como referência a obra *Dialética do Esclarecimento*, cuja teoria é absolutamente pertinente para interpretação da história da razão, bem como o contexto e a condição humana na atual sociedade. Sendo assim, a análise pretende compreender as perspectivas de Adorno e Horkheimer quando analisam a ausência do trágico partindo do pressuposto que o processo de esclarecimento foi o principal motivo que conduziu a perda da tragicidade no período contemporâneo. Para tanto, inicialmente propõe-se compreender a relação entre mito e tragédia no período clássico enquanto momento embrionário das tragédias gregas e a base do pensamento trágico. Por conseguinte, intenciona analisar de modo mais específico o processo de esclarecimento a partir do embate dialético entre o pensamento iluminista de Immanuel Kant e a teoria crítica de Adorno e Horkheimer possibilitando, posteriormente, compreender a relação entre esclarecimento e mito. Enfim, o estudo considera pertinente a crítica acerca dos operadores da Indústria cultural e suas implicações para o espectador. Dessa maneira, o esclarecimento mostrou-se não somente ser a causa principal da anulação do trágico no mundo contemporâneo, mas, sobretudo, também evidencia a anulação do próprio sujeito.

Palavras-Chave: tragédia, trágico, Esclarecimento, Indústria Cultural.

ABSTRACT

The search undertaken aims to analyze the concept of the tragic according to the perspective of the authors Theodor Adorno and Max Horkheimer. The study has as reference the work *Dialectics of Enlightenment*, whose theory is absolutely relevant to the interpretation of the history of reason, as well as the context and the human condition in current society. Therefore, the analysis intends to understand the perspectives of Adorno and Horkheimer when they analyze the absence of tragic, assuming that the process of clarification was the main reason that led to the loss of tragicity in the contemporary period. For this, it is necessary to understand the relationship between myth and tragedy in the classical period as an embryonic moment of Greek tragedies and the basis of tragic thought. After that, it intends to analyze the clarification process more specifically from the dialectical clash between the Enlightenment thought of Immanuel Kant and the critical theory of Adorno and Horkheimer, making it possible, subsequently, to understand the relationship between clarification and myth. about the operators of the Culture Industry and their conclusions for the spectator. In this way, the clarification shows that its will not only be the main cause of the cancellation of the tragic in the contemporary world, however, especially, it also highlights the cancellation of the person himself.

Keywords: tragic, tragedy, Enlightenment, Culture Industry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 01- MITO E TRAGÉDIA NA GRÉCIA ANTIGA.....	11
1.1. Período Clássico.....	15
1.2. Musas e Moiras.....	20
1.3. A tragédia na <i>Poética</i> de Aristóteles.....	26
1.3.1. A teoria da catarse.....	27
1.3.2. <i>Mimesis</i>	34
CAPITULO 02- O QUE É O “ESCLARECIMENTO”? : ANÁLISE DAS RESPOSTAS DE KANT E ADORNO & HORKHEIMER ACERCA DO CONCEITO.....	38
2.1. A emancipação da razão: o Esclarecimento, segundo Kant.....	38
2.2. A contraface do Esclarecimento: Adorno e Horkheimer.....	42
2.3. A alegoria do Esclarecimento.....	45
CAPITULO 03- ULISSES: O HERÓI ÉPICO.....	51
3.1. Ulisses de Homero: testemunha na <i>Dialética do Esclarecimento</i>	51
3.2. Excurso I: Ulisses ou mito e esclarecimento na <i>Dialética do Esclarecimento</i>	60
CAPITULO 04- A INDÚSTRIA CULTURAL A PARTIR DA PERSPECTIVA CRÍTICA DE ADORNO E HORKHEIMER.....	67
4.1. O Esclarecimento enquanto mistificação das massas.....	71
4.2. Manipulação retroativa.....	73
4.3. A usurpação do esquematismo.....	76
4.4. Domesticação do estilo.....	80
4.5. Despotencialização do trágico.....	83
4.6. Fetichismo das mercadorias culturais.....	88
4.7. Indústria cultural 2.0: o espectador contemporâneo.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105

INTRODUÇÃO

No período da Antiguidade clássica, na Grécia do século VI a.C. emergia a tragédia em um contexto que a primazia da razão supostamente ainda não tinha se estabelecido. A ideia de trágico vai constituir-se enquanto tal apenas no período moderno, entretanto suas raízes já repousavam sobre os alicerces da tragédia ao longo do contexto histórico da civilização helênica.

A pesquisa intitulada “O conceito de trágico na *Dialética do Esclarecimento*” consiste, portanto, em analisar como decorre a ausência do trágico no período contemporâneo segundo a perspectiva de Theodor Adorno e Max Horkheimer a partir de sua obra conjunta, a *Dialética do Esclarecimento*.

Dessa maneira, a hipótese central empreendida nesse estudo fundamenta-se a partir da perspectiva de Adorno e Horkheimer na obra supracitada quando os autores consideram o processo do esclarecimento como o argumento central da despotencialização da faculdade trágica no contexto contemporâneo.

Os filósofos analisam a ausência do trágico a partir da modificação da característica essencial da tragédia, a catarse (enquanto purificação das emoções), sendo substituída pela catarse estimulada através da Indústria cultural em prol da satisfação dos prazeres do corpo no ramo do entretenimento. Adorno e Horkheimer com referência à obra da *Poética* de Aristóteles identificam que “a diversão realiza a purificação das paixões que Aristóteles já atribuía à tragédia e agora Mortimer Adler ao filme.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.68). Nesse sentido, não é mais o terror e a piedade que engatilham a catarse no espectador, mas a passagem do trágico para o âmbito do entretenimento. Diante disso, a anulação do trágico revela então a anulação do próprio ser humano, uma vez que, o esclarecimento desencadeia o esvaziamento e a submissão do homem.

Considerando esse cenário, a Indústria cultural¹ transforma a dimensão cultural e artística em ferramentas mercantilizadas formadora de uma nova realidade no âmbito das

¹O conceito expresso fora desenvolvido por Adorno e Horkheimer que utilizam para se referir quanto à noção de produção em massa tal como é recorrente nas indústrias, contudo essa ideia se insere no âmbito da arte e cultura ao qual é preponderante a partir do poder da técnica na sociedade capitalista. Essa expressão é exposta pelos pensadores na *Dialética do Esclarecimento* tendo em vista a substituição pelo termo “cultura de massa”, pois o emprego desta última não lograria com o sentido ao qual queriam repassar, pelo contrário, isso levaria a entender que os fenômenos gerados pela indústria cultural teriam nascido prontamente a partir das massas equivalente a um sentido distorcido que pretendiam. Sobre isso, Adorno ressalta sobre essa substituição: “Abandonamos essa última expressão para substituí-la por ‘Indústria cultural’ a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trate de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, de forma contemporânea da arte popular” (ADORNO, 1986, p.92).

massas. O homem fora conduzido a cumprir um papel de mero instrumento utilizado para dar continuidade à lei de mercado, incentivando o apeço pelo consumismo, e conseqüentemente, gerando o enfraquecimento do seu posicionamento crítico e autônomo.

A própria capacidade de encontrar refúgios e subterfúgios, de sobreviver à própria ruína, com que o trágico é superado, é uma capacidade própria da nova geração. Eles são aptos para qualquer trabalho porque o processo de trabalho não os liga a nenhum em particular. [...] A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.73).

Analisar o desaparecimento do trágico na *Dialética do Esclarecimento* consiste em compreender as implicações do esclarecimento para a formação do homem em sua dimensão social e singular. Adorno e Horkheimer argumentam acerca da condição do sujeito e da sociedade ao qual se encontra com o advento do esclarecimento afirmando que: “o trágico dissolveu-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.73). Conforme os autores, isso demonstra uma transformação com relação ao período clássico ao qual registrou a potência trágica de vida representada pelo personagem do herói épico, este que era admirado por seus feitos demonstrando coragem e astúcia. Sendo assim, o olhar trágico de outrora resplandecia a imagem de um povo resistente ao sofrimento e ao destino imprevisível. Mas, em seu lugar, dá prosseguimento a uma pseudo individualidade que Adorno e Horkheimer (1985, p.73) ressaltam que “é um pressuposto para compreender e tirar da tragédia sua virulência.”

Dessa maneira, acredita-se de forma hipotética que a perspectiva trágica de mundo é dissolvida na medida que os operadores da indústria cultural tornam o homem um ser reificado e alienado, revelando uma visão contrária ao entendimento no período clássico cujo sentido do trágico estava relacionado a “uma expressão da resistência, ou melhor, deixa de ser a resistência por excelência, o signo da luta pela autonomia, contra as forças do destino, isto é, contra o mito.” (CHAVES, 2014, p.266-267). E em decorrência disso, o homem mergulha em falsas aparências² diante de um mundo “esclarecido”.

Desse modo, as inquietações que fundamentaram esta pesquisa compreendem um processo dialético na história humana da atual condição em que se encontra o homem contemporâneo convergindo nos seguintes questionamentos: como os autores Adorno e

² Essa expressão remete à metáfora platônica acerca do mito da caverna encontrado sob a forma de diálogos no livro VII da República. É possível fazer uma alusão também acerca dos ídolos baconianos encontrados na obra (*Novum Organum*) de Francis Bacon ao qual ilustram bem as falsas aparências ou noções inseridas na psique humana que causam empecilhos para o desenvolvimento da ciência e da racionalidade do sujeito.

Horkheimer analisam na *Dialética do Esclarecimento* a ausência do trágico? E quais as consequências dessa decadência para o espectador contemporâneo? A partir disso, essa pesquisa busca contribuir para estudos filosóficos acerca da temática trabalhada que tem base no campo da cultura, estética e repousa sob os alicerces filosóficos dos autores supracitados.

Quanto à escolha do tema, a sua relevância consiste em refletir a respeito da arte e do entretenimento, especialmente para refletir como se dá o processo de dissolução do trágico e de que maneira isso torna uma análise em torno do espectador contemporâneo. Compreender o espectador, imerso em um horizonte que propicia a padronização da massa, da imagem ideal do indivíduo, construindo assim uma pseudoidentidade na sociedade. Portanto, isso se torna uma das consequências que incumbe o homem contemporâneo na sua postura diante das cenas oferecidas pelos diversos meios de produção massificada, que segundo a *Dialética do Esclarecimento* gera um sentimento de conformismo, resignação e com isso passividade do espectador.

Dessa maneira, essa pesquisa pretende desenvolver um estudo do processo de dissolução do trágico no contexto da indústria cultural elegendo Adorno e Horkheimer como as principais referências nesse estudo. Partindo dessa concepção que os objetivos da pesquisa foram estruturados. O primeiro objetivo teve como intuito entender acerca da relação entre mito e tragédia compreendendo o período clássico na Grécia Antiga como momento embrionário das tragédias gregas enquanto a base do pensamento trágico; Partindo desse pressuposto, o segundo e o terceiro objetivo aspiraram adentrar ainda mais na causa atribuída ao seu desaparecimento, o esclarecimento. Por fim, o quarto objetivo proporcionou explanar acerca dos operadores da Indústria cultural e suas implicações para a decadência do trágico no período contemporâneo.

No primeiro capítulo “Mito e tragédia na Grécia Antiga” buscou-se retomar ao exórdio da cultura grega em que foram apresentados os primeiros alicerces da arte trágica e a sua relação marcada pelo advento dos mitos. Para tanto, encontra-se dividido em três momentos. O primeiro consiste no “Período Clássico” enquanto momento embrionário da poesia épica e tendo como principal referência a *Teogonia* de Hesíodo. Por conseguinte, o segundo momento desse capítulo pretendeu-se ressaltar o aspecto numinoso no interior da cultura grega a partir da seção das “Musas e Moiras” que demonstram a sua relevância para o entendimento da tradição grega e na compreensão trágica vivenciada pelo homem heleno. Ademais, com o intuito de definir estruturalmente uma visão mais conceitual acerca da tragédia, a terceira seção transitou pela abordagem aristotélica tendo como referência sua

obra *Poética* permitindo um embasamento teórico acerca de dois conceitos pertinentes para o estudo do trágico: a catarse e a mimesis.

Por conseguinte, após explorar acerca do período embrionário das tragédias gregas e seu vínculo imediato com os mitos na cultura grega, o segundo capítulo procurou adentrar acerca do conceito de esclarecimento a partir do embate dialético entre duas concepções relevantes para a compreensão do conceito de esclarecimento: Immanuel Kant que evidencia o pensamento do ideário iluminista e a Teoria Crítica de Theodor Adorno e Max Horkheimer. A priori, a primeira parte do capítulo trata-se a respeito do conceito de esclarecimento com base na perspectiva kantiana. A segunda parte do capítulo fora dedicada a como Adorno e Horkheimer compreendem o esclarecimento.

O terceiro capítulo, “Ulisses- o herói épico” é posto em debate a relação entre mito e esclarecimento a fim de adentrar ainda mais acerca da causa que promoveu o desaparecimento do trágico: o Esclarecimento. A primeira parte do capítulo apresenta o personagem Ulisses na *Odisseia* de Homero enquanto testemunha da dialética do esclarecimento. A segunda parte do capítulo discorre acerca do entrelaçamento do mito e do esclarecimento, considerando o Excurso I da *Dialética do Esclarecimento*.

O quarto capítulo dedicou-se ao estudo da Indústria cultural e seus operadores a partir da perspectiva dos autores Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Esta seção aborda de que maneira o esclarecimento acomete a sociedade no período contemporâneo por meio de suas funções ideológicas e econômicas ao qual Adorno e Horkheimer denominam por “Indústria cultural”. Segundo os autores, a sua finalidade consiste em gerir lucros a partir de seus respectivos produtos para seus investidores por meio de seus operadores, assim como também visa contribuir para a permanência da atual ordem social que é excludente para o espectador contemporâneo.

CAPITULO 01

MITO E TRAGÉDIA NA GRÉCIA ANTIGA

A relação umbilical entre homem e natureza está intimamente associada com o exórdio da civilização ocidental e a maneira emergente a qual a cultura se constrói. Em suma, essa ligação se torna de grande relevância para o entendimento de como deslinda o processo histórico presente nessa relação que ambiciona a desmistificação do mundo e a racionalização da natureza.

Durante o percurso histórico da humanidade, o liame entre homem e natureza estava pautado numa relação de submissão dele à potência e aos fenômenos da natureza, ao mesmo tempo que coexistia uma relação harmônica entre ambos. Na Grécia Antiga, o homem grego mantinha uma relação enquanto parte indissociável da “*physis*”, tudo estava interligado: a natureza, os animais, os homens e os deuses. A princípio, os povos nômades exemplificam esse tipo de convivência ao qual direcionava suas atividades através de premissas da natureza que lhe proporcionaram adaptar-se em função de garantir sua sobrevivência. Contudo, sem manter o domínio sobre a natureza, a relação aparente do homem com o mundo que o cerca provém do que as ciências naturais ou a filosofia retratam como animismo³, antropomorfismo⁴, magia ou também fetiche⁵. Esses aspectos orientam uma interpretação ao qual recaem argumentações explicativas acerca dos fenômenos da natureza que estão refletidos em valores ou características humanas, materiais ou imateriais.

Com isso, os eventos naturais são compreendidos enquanto dádivas recebidas pelas entidades sagradas devido à natureza ser uma fonte vital ao homem da qual provém dela sua subsistência. Nos ditames dessa relação umbilical entre homem e mundo, as compreensões para entender o mundo externo a si, desconhecido, determinou criar explicações dentro de uma ordem simbólica ao verificar os fenômenos da natureza e seus processos baseado em um sentido antropomórfico. Dessa maneira, “em um primeiro momento, foi necessária a criação

³ Animismo equivale à ideologia, filosofia ou uma crença que considera que os fenômenos ou manifestações provenientes da natureza possuem alma e não somente os seres humanos, mas há uma ligação entre o plano espiritual e humano.

⁴ Esse conceito filosófico exprime a forma de outorgar características humanas (alegria, raiva, comportamentos, etc.) a fenômenos não humanos, como por exemplo, as faculdades físicas ou sentimentais do homem expresso na literatura e na mitologia grega aos deuses.

⁵ Termo designado para referir-se a um objeto a qual atribui qualidades sobrenaturais ou mágicas e se cultua.

de um sentido antropomórfico de funcionalidade da natureza.” (NAVES; BERNARDES, 2014, p.12).

Dessa forma, com a utilização da técnica proporcionou o controle do homem em relação aos processos naturais. Antes os seres humanos dependiam substancialmente das condições climáticas ou do que a própria terra tinha a oferecer a estes. No entanto, a partir do uso de ferramentas que o homem projetou, permite-o avançar em direção a alcançar seus objetivos e não depender inteiramente do que os efeitos da natureza lhe resultariam, mas poder ele mesmo agir conforme seus interesses.

A técnica é aprimorada com o passar dos tempos e proporciona a expansão de territórios e permite adentrar em uma nova fase, dando fim ao nomadismo. O fim dessa era marca a habitação mais fixa de povos em territórios, e com isso mais tempo para debruçar-se em direção ao aperfeiçoamento dessas técnicas e à própria coletividade com suas manifestações culturais. (MONTIBELLER-FILHO, 2008). Considerando isso, Pellizoli indica que o cosmos tem sua formação no:

Modo da multiplicidade na unidade, uma unidade que indica uma harmonia, uma ordem maior, num momento de compreensão do todo, entretanto aos poucos o fator decisivo que inclui dinamicidade, ou seja, o cosmos ele é dinâmico, vivo (regido também por deuses), e o homem entra neste grande projeto harmônico. (PELLIZOLI, 2004, p.52).

O encerramento desse período nômade permitiu a fixação de comunidades em certas áreas auxiliando a aplicação de novas técnicas e proporcionando a manifestação cultural desses povos. A partir disso, abriu caminho para uma nova era marcada pelo advento dos mitos demonstrando o estabelecimento do homem no mundo por meio das interpretações mitológicas expressas na forma de poemas, histórias e de narrativas a fim de elucidar esse contexto dinâmico do mundo, múltiplo e desconhecido.

Os mitos (em suas demais vertentes egípcia, grega, romana, etc.) disseminam significado e harmonia para o homem no mundo, uma vez que este necessita de explicações para responder os fenômenos naturais que até então se mostravam desconhecidos à humanidade. Dessa forma, os mitos afirmam tanto o espaço do homem dentro do cosmos como este desenvolve sua identidade por meio desse universo, aderindo então compreensões de aspecto numinoso para obter respostas e entender a natureza e em geral, a sua realidade. Ademais, o fim do período nômade proporciona que os mitos apresentem a forma de narrativas e exaltem aspecto racional a partir de seu caráter reflexivo diante da vida. (NAVES; BERNARDES, 2014).

Essas interpretações de âmbito mais racional em relação ao cosmos e a natureza foram cruciais para o desenvolvimento da construção da filosofia pré-socrática, instituindo uma visão mais sistemática sobre os mitos e sendo responsável por aderir novas perspectivas a respeito dos princípios causais de compreensão do mundo. A influência da mitologia grega também em muito subsidiou o pensamento ocidental sendo transmitida, com destaque, através de Homero (*Ilíada* e *Odisseia*) e Hesíodo (*Teogonia* e *Os Trabalhos e os dias*). Moreira (2012) ressalta sobre os aspectos racionais presente no mito, o que isso configura o começo do processo de desencantamento do homem em relação ao mundo místico e aponta o início da racionalização da natureza.

Adorno e Horkheimer declaram que os mitos transmitidos em forma de narrativas orais apresentam propriedades racionais tendo em vista que despertam a reflexão do ser humano em relação à existência. Dessa maneira, os filósofos apontam os primeiros indícios do pensamento esclarecido.

Mas os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram o produto do próprio Esclarecimento. No cálculo científico dos acontecimentos anula-se a conta que outrora o pensamento dera, nos mitos, dos acontecimentos. O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar. Com o registo e a colecção dos mitos, essa tendência reforçou-se. Muito cedo deixaram de ser um relato, para se tornarem uma doutrina. [...]. Esse elemento teórico do ritual tornou-se autónomo nas primeiras epopeias dos povos. Os mitos, como os encontraram os poetas trágicos, já se encontram sob o signo daquela disciplina e poder que Bacon enaltece como o objectivo a se alcançar. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.7).

A *Dialética do Esclarecimento* carrega uma análise do progresso do esclarecimento desde os primórdios da sociedade ocidental. Adorno e Horkheimer utilizam o termo “esclarecimento” como referência ao processo pelo qual os homens se libertam de uma natureza desconhecida a si. Dessarte, o significado do termo supracitado não está relacionado como no “iluminismo” (enquanto corrente filosófica específica de uma época), mas um processo pelo qual, ao longo da história humana, os homens se libertam das potências míticas da natureza. Sobre isso, os filósofos explanam: O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.19). O processo de desencantamento do mundo, isto é, o processo de racionalização mostra seu surgimento na origem da civilização, nas narrativas mitológicas, nas passagens das narrativas homéricas e no alvorecer da filosofia. Desse modo, o processo de transição entre o mito e o saber racional identifica o período inicial do “desencantamento do mundo”.

A construção do Esclarecimento teve suas raízes antes mesmo do período moderno, a partir do período mitológico que suas características se expandiram até os dias contemporâneos se apresentando sob um aspecto de racionalização (a razão como instrumento de poder e de uso de uma ciência/técnica), que por consequência, resultou em aspectos de autoconservação e desmistificação. O desencantamento do mundo decorre por meio da dispersão do homem frente às bases míticas e religiosas que promoveram explicações para os fenômenos da natureza desconhecidos (PIERUCCI, 2003). O homem passa então por uma transição entre esses saberes sobrenaturais para ser conduzido a um pensamento racional, objetivo e crítico.

O termo desencantamento do mundo tem dois sentidos. O primeiro deles é o sentido religioso de desencantar o mundo através da religião. O novo modelo religioso determina o *modus vivendi* das pessoas reformulando sua visão e tendência em relação ao mundo. O segundo diz respeito ao fato de que a ciência não consegue dar sentido ao todo do mundo e sim a cada parte de maneira causal, portanto, tira o sentido do mundo como um todo, enveredando em explicações que fornecem dos fenômenos que ocorrem. Tanto um sentido quanto outro são coletados ao longo das obras de Weber de maneira simultânea, intercaladas, permanecendo o mesmo do início ao fim. (SOUZA, 2006, p.99).

O esclarecimento, portanto aspirou “libertar” a humanidade dos valores que a época pregava, como a crença em ordenamentos celestiais indubitáveis, para então adentrar numa autotransformação do ser humano como seres dotados de uma razão capaz de emancipá-lo desses saberes. Contudo, o esclarecimento segundo a perspectiva de Adorno e Horkheimer apresentou suas raízes desde o advento dos mitos como um modo de antropomorfismo. As divindades e o sobrenatural mostram-se como resultado de uma projeção reflexiva da figura humana. Logo: “Todas as figuras míticas podem se reduzir, segundo o Esclarecimento, ao mesmo denominador, a saber, ao sujeito”. (DUARTE, 2004, p.52).

Para ele (esclarecimento),⁶ o elemento básico do mito foi sempre o antropomorfismo, a projeção do subjetivo na natureza. O sobrenatural, o espírito e os demônios seriam as imagens especulares dos homens que se deixam amedrontar pelo natural. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.22, grifo nosso).

Nesse sentido, os mitos se manifestam a partir do propósito do homem em imperar sobre a natureza. A mitologia enquanto esclarecimento visa elucidar as sombras da realidade como decorrem os eventos fenomênicos da natureza, a gênese do homem e do mundo por meio de forças celestiais (deuses, semideuses e heróis). Diante disso, essas explicações

⁶ Palavra acrescentada para elucidar o sentido ao qual refere-se a palavra anterior “ele”.

buscavam retratar o *cosmos* por meio de uma linguagem simbólica delineada por meio de narrativas tal como expõem Adorno e Horkheimer (1985, p.19) que identificam as propriedades do mito como “relatar, denominar, dizer a origem [...] expor, fixar, explicar”. Essa argumentação destila uma análise dos autores que diagnosticam que os mitos revelam um prelúdio do esclarecimento antecedendo as ciências, posto que no mito já preexistia o desejo do homem de prevalecer sobre a natureza.

Os mitos, assim como ritos mágicos, têm em vista a natureza que se repete. Ela é o âmago do simbólico: um ser ou um processo representado como eterno porque deve voltar sempre a ocorrer na efetuação do símbolo. Inexauribilidade, renovação infinita, permanência do significado não são apenas atributos de todos os símbolos, mas seu verdadeiro conteúdo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.30-31).

Sem embargo, a mitologia grega em seu período clássico também representa o momento embrionário da poesia épica, que por sua vez é a fonte de transmissão na cultura grega que corrobora no desenvolvimento de uma visão trágica de mundo. A próxima seção consiste no “Período Clássico” enquanto momento embrionário da poesia épica e tendo como principal referência a *Teogonia* de Hesíodo.

1.1. Período Clássico

As produções artísticas apresentam em sua composição um forte engajamento crítico-social em relação à época em que são construídas, demonstrando problemas e lutas predominantes do tempo ao qual fizeram parte, enquanto um marco simbólico e cultural que especifica as adversidades inerentes de seu contexto. Por meio disso, esse caráter crítico pertinente às produções artísticas apresenta no período inicial da história da filosofia, a tragédia como gênero literário que evidencia um enredo recorrente na realidade das *póleis* gregas.

Para Silva (2009), as tragédias gregas no período do século V a. C estavam inseridas em um contexto de transição, em um mundo alicerçado sob a ótica mítica e cujo pensamento demonstra seu aspecto racional e ordenado no mundo. A tragédia se desenvolve em um contexto de mudanças tanto de cunho político, social e cultural em que tem seus reflexos em dramaturgos como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Em destaque, o teatro grego expressa a existência humana quando retrata sentimentos próprios do homem (angústia, temor, alegria, compaixão, etc.).

As epopeias se tornaram a fonte para a dramaturgia trágica, e em suma, traz consigo elementos que retratam fatos emblemáticos da própria existência humana:

Suas personagens, o quadro de suas intrigas, apresentava as grandes figuras dos heróis de outrora como modelos; exaltava os valores, as virtudes, os grandes feitos heróicos. Através do jogo dos diálogos, do confronto dos protagonistas com o coro, das inversões da situação durante o drama, o herói lendário, cuja glória era cantada pela epopéia, tornava-se, no palco do teatro, o objeto de um debate. Quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que, nesse século V ateniense, no e através do espetáculo trágico, descobre-se ele próprio problemático. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p.161).

A partir disso, a tragédia detinha a característica de refletir por meio do espetáculo cenas emblemáticas, emotivas e de sofrimento. Não sendo apenas narradas, as tragédias consideravam a potência das epopeias em suas manifestações artísticas sendo pelo espectador percebido, ouvido e sentido. Na *Poética*, a música, a pintura, a dança, a poesia, a escultura, além de serem espécies do mesmo gênero (o gênero mimético), também comportam uma característica que para Aristóteles particularizam-nas enquanto uma espécie de mimesis poética: o mito (μύθος). Conforme o filósofo, não trata-se do mito (enredo ou “trama” dos fatos) como representação dos homens, mas é a mimesis de ações das personagens, por isso considera-o como o elemento mais importante da composição da tragédia. Segundo Aristóteles: “O mito é o princípio e como que a alma da tragédia.” (ARISTÓTELES, 1984, p.449). Dessa forma, o mito consiste na reunião de ações e acontecimentos durante a trama. Em suma, os mitos correspondem a um agrupamento de acontecimentos compostos por partes (início, meio e fim).

Destarte, o filósofo Aristóteles conceitua ainda que “a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também de casos que suscitam o terror e a piedade.” (ARISTÓTELES, 1984, p.452). Sendo assim, o espectador é afetado emocionalmente ao assistir a trama e por efeito, resulta no sentimento de temor e piedade ao se deparar com as cenas exibidas, episódios que causam a purificação das emoções, ou seja, a catarse⁷.

Segundo a perspectiva aristotélica, a representação das cenas trágicas sublinham sentimentos genuínos do homem e estão relacionados à sua realidade, a saber, sentimentos como o temor e a compaixão são emoções resultantes da relação entre arte e espírito que desencadeiam na purificação das emoções. Para tanto, o retrato do homem na produção de obras de arte é uma qualidade que configura o sucesso da intimidade artística com o

⁷ Na obra *O nascimento do trágico- De Schiller à Nietzsche*, Roberto Machado traz alguns apontamentos em relação à noção de catarse em Aristóteles enquanto fator terapêutico e orgânico, ao qual denota uma espécie de purgação, isto é, o processo de “expelir resíduos do organismo”. Além dessa concepção, retrata-se uma perspectiva estética vinculada às obras de arte, a catarse enquanto purificação das emoções no sentido aristotélico resultante do sentimento de temor e piedade. Outra forma de compreensão está situada na dimensão da música sacra e à música dramática que propicia estímulos emocionais ao ouvinte (efeito sedativo).

espectador, pois a partir da ligação entre ambos é possível que o espectador sinta a catarse através de sua conexão com a arte. Desse modo, isso revela como é imprescindível a representação do sujeito no cenário estético, considerando o campo da cultura e da arte relacionados entre si.

Nietzsche menciona em sua obra *Crepúsculo dos ídolos*, especificamente no Aforismo 24 (*L'art pour l'art*) a respeito da experiência trágica no âmbito do período clássico quando representava a vida do homem heleno capaz de resistir aos desafios e sofrimentos da vida. Para o filósofo, o artista trágico de outrora apresentava características de valentia e coragem diante do inimigo ou de uma situação problemática que lhe provocava temor e exprimia resistência aos sofrimentos inerente à vida. É então por meio da tragédia que o herói épico resplandece na sua existência. (NIETZSCHE, 2006b).

Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes. O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos. Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos [...]. (NIETZSCHE, 1992, p.36).

Conforme exposto por Nietzsche em *O Nascimento da tragédia*, o filósofo aponta a importância da presença dos deuses para a explicação da realidade e existência diante das aflições. Os mitos também registram a manifestação cultural de um povo e as raízes ao quais foram fundamentais para a construção das temáticas das tragédias. Homero e Hesíodo são dois representantes que influenciaram nos estudos clássicos da mitologia grega, cada um expressando suas particularidades na composição de suas obras.

Homero discorre na *Odisséia* sobre o retorno de Ulisses que durante 10 anos em Guerra de Tróia retorna à Ítaca passando por provações em sua trajetória. Ulisses então, narrado como o herói épico admirado devido seus atributos tais como a astúcia, a coragem e a determinação perante os desafios narrados na epopeia. Na *Teogonia* de Hesíodo, o mesmo atribui em sua obra uma percepção contemporânea a seu tempo considerando a genealogia das divindades do panteão olímpico e do mundo. Assim, os mitos eram substanciais para a compreensão a respeito dos fenômenos naturais e da vida, por isso, em um primeiro momento, torna-se imprescindível para entender os alicerces da vitalidade grega, uma vez que, no período contemporâneo Adorno e Horkheimer diagnosticam a dissolução do trágico.

Conforme a introdução desenvolvida por JAA Torrano antecedendo a obra de Hesíodo, a *Teogonia*, Torrano acrescenta que a poesia arcaica de Hesíodo remete a um

sentido histórico onde já indica o predomínio do pensamento racional que figura o começo de sua instauração. Isso procede mediante a sistematização e a presença de elementos de ordenamento trabalhados na narrativa que advém a partir da sistematização da obra que trata sobre a genealogia celestial e suas linhagens.

Com isso, o poeta narra um conjunto de processos sobre a gênese do cosmos e dos deuses que irão outorgar o domínio sobre este e que são relevantes na cultura grega. De acordo com JAA Torrano, é possível identificar que Hesíodo demonstra quatro forças primevas aos quais tem sua origem independente no mundo: *Kháos*, Terra, Tártaro e Eros. Em sequência, Caos (abismo sem fim) é o primeiro a surgir, depois nasce a Terra, Tártaro e Eros (Amor). O Caos biparte-se gerando Érebo (símbolo da escuridão) e a Noite, que por sua vez, origina Éter e o Dia. Da Terra nascem as montanhas, o céu e o mar, assim como indica a sua linhagem até o surgimento de Zeus que prevalece e destrona seu pai Cronos marcando assim a era dos deuses olímpicos.

A condição humana é retratada nos mitos assim como é relatado nos episódios que figuram os mitos de Prometeu e Pandora. Conforme expõe Silva (2009):

Prometeu rouba o fogo divino para dá-lo aos homens e isso atrai a ira de Zeus, que o condena à tortura de ter o fígado eternamente devorado por uma ave. Para os mortais, o castigo não foi menor: é determinada a criação de um ser à imagem e semelhança das deusas imortais que dará um presente em nome dos olímpicos aos mortais: Pandora – a mulher. Epimeteu, irmão de Prometeu, recebe o presente, (Pandora) que leva consigo uma jarra (Caixa de Pandora) que ao abri-la deixa escapar todas as mazelas do mundo conseguindo aprisionar, dentro da jarra, apenas a esperança. Dessa forma, Hesíodo apresenta uma visão pessimista da humanidade, admoestada e perseguida por deuses do Olimpo (SILVA, 2009, p.144).

Nesse sentido, Prometeu a partir do episódio de roubar o fogo divino e entregá-lo à humanidade sobrepuja a ira dos deuses revelando também como as divindades imperam sobre os homens. Homem, natureza e divindades se cruzam nessa obra, sendo nela retratada a condição humana e seus valores, e em vista disso a ascensão de uma perspectiva ordenada pelo pensamento racional. (SILVA, 2009).

Com isso então, é importante ressaltar que o período clássico apresenta em si marcas da sensibilidade com o numinoso. Segundo JAA Torrano, em uma das seções que antecede à *Teogonia* intitulada como “Discurso sobre uma canção numinosa”, demonstra que Hesíodo possui o dom da palavra e a partir de sua voz celestial revela um discurso sobre a experiência com o divino, inspirado pela presença das Musas.

Em Hesíodo pode-se identificar alguns conceitos como a perspectiva arcaica de linguagem, de tempo, de Ser e de Verdade. Mas, em particular, o aspecto arcaico de

linguagem torna-se essencial na *Teogonia*, pois reproduz a palavra do *aedo* no canto que, por sua vez, transmite a compreensão do homem acerca do mundo e expressa sua experiência com o numinoso. (HESÍODO, 1995). Outrora, a *Teogonia* fora transmitida de forma oral e proporcionou uma grande influência na vida espiritual do povo na Grécia antes mesmo de ser escrita. Ademais, a expressão do mito em certas culturas possui de veras complexidade e singularidade. Por mito, Eliade considera que:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente aconteceu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. [...] E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2006, p.11).

As palavras expressas pelo poeta identificam o divino em seu discurso numa sociedade da qual sua cultura se baseia na oralidade e na relevância do poder que essa palavra repercute no coletivo. Em meados dos séculos VIII- VII a.C, germina alguns acontecimentos cruciais como a instauração das *póleis*, o alfabeto e a moeda. Mas, esses eventos são posteriores à transmissão oral da poesia de Hesíodo.

A palavra então é conjugada por meio dos seus versos tomando sua amplitude e forma no canto, manifestando a vida do homem, dos deuses e do mundo ilustrando assim a força poética que reside na ordem do discurso. Torrano chama atenção para as marcas da oralidade que estão incorporadas na linguagem poética empregada por Hesíodo e identificadas nos versos referentes às Musas aos quais transmitem uma confirmação da presentificação divina na canção. (HESÍODO, 1995). A canção do poeta demonstra o poder de expansão que a comunicação oral detém em um cenário antes mesmo da instauração das *póleis*, em que se alastra por um vasto caminho tanto de ordem espacial como temporal. Segundo Hesíodo (1995), esse poder do canto é representado e possível através da Memória (Mnemosyne) mediante o canto inspirado pelas Musas ao poeta.

A cultura grega reflete seu aspecto numinoso por meio das Musas e Moiras, e, por conseguinte, inspira a visão trágica de vida do homem heleno. As Musas retratam o poder de

revelação e a presentificação da palavra divina e em contrapartida, as Moiras demonstram o nivelamento de um futuro que até então é desconhecido e incerto, ambas desempenham um papel essencial para a construção do pensamento, compreensão de mundo “trágico” de vida e acerca da cultura do homem grego: “Apesar do fruto da tragédia se alimentar de todas as raízes do espírito helênico, sua raiz pivotal penetra na substância originária de toda a poesia e da mais alta vida do povo grego, qual seja, no mito.” (SILVA, 2009, p.147). Sendo assim, a segunda parte deste capítulo trata sobre o aspecto numinoso na cultura grega por meio das Musas e das Moiras, ambas que são inspiração para a compreensão de uma vida trágica do grego.

1.2. Musas e Moiras

Segundo os versos de Hesíodo, o numinoso é expresso através das Musas (Palavras Cantadas) que nascem a partir do enlace fecundo entre Zeus e Memória⁸. Hesíodo clama inicialmente em seus versos introdutórios da *Teogonia* a força numinosa desses seres que o inspiram ao canto e sua manifestação acontece por meio da palavra proferida. Contudo, ao mesmo tempo em que as Musas remetem às lembranças também comportam o poder do Esquecimento. Lúcia Rocha Ferreira, em seu artigo *Oralidade e Memória: a função das narrativas na educação* afirma que:

Nesse sentido, o nascimento das Musas, que conclui o breve relato do casamento de Zeus com a Memória, é sugestivo. Mais uma vez, as imagens que a poesia oferece são a chave do sentido de uma história em que a Memória é uma das personagens principais. Enquanto herdeiras que são dos poderes de seus pais, a invocação às Musas garante ao aedo o exercício da poesia entre os homens. Com o nascimento das deusas, a imagem do mito evoca a origem divina do canto e da poesia, isto é, da arte da palavra. A narrativa nasce do majestoso poder da Memória, uma memória divina e impessoal, fonte de todo saber. Sua função é lembrar, preservar, manter vivo. (FERREIRA, 2015, p.31).

Desse modo, as Musas demonstram poderes ambíguos de presentificação e de descobrimento ao mesmo tempo em que manifestam a ocultação e alívio das aflições. Dessa maneira, a Memória dá luz às Musas enquanto Palavras Cantadas que desempenham o poder de gerar o esquecimento quando busca escapar das lembranças hostis e trazer alívio às

⁸ Conforme a seção intitulada “Memória e Moira” na versão introdutória comentada por Jaa Torrano acerca da *Teogonia*, a Memória constitui-se como uma Força cósmica gerada pelo enlace fecundo entre Terra e Céu. É ela quem permite a presentificação e graça de ações e seres que estão ocultos nas sombras do esquecimento. As Moiras, sendo suas filhas desempenham poder semelhante em cada ser humano, determinam a harmonia cósmica, o ser e o não-ser, a presentificação, e em contrapartida, expressam o esquecimento. (HESÍODO, 1995).

aflições. São nove Musas que simbolizam a inspiração, as lembranças, assim como o poder de trazer o esquecimento, a sabedoria divina, a verdade, a força numinosa e a linguagem: Calíope, Clio, Melpone, Talia, Erato, Urânia, Polímnia, Terpsícore e Euterpe.

Nesse sentido, o discurso que compõe as narrativas mitológicas possui forte manifestação na realidade através dos deuses. A deusa Mnemosyne (personificação da memória na mitologia grega) possui o poder de gerar as lembranças, mas também o esquecimento. Ferreira alude acerca do significado da memória para a linguagem do mito: “a memória é o fundamento do canto, da poesia, da narrativa. Nela, a palavra ganha vida e força. Nas narrativas, a memória converte-se em palavras. Então, temos uma história para contar.” (FERREIRA, 2015, p.31). Assim sendo, as lembranças fornecidas por meio das narrativas nos mitos concebem a transmissão de saberes durante várias gerações.

No texto *O Trágico como condição do humano: resignificação da tragédia na história da civilização ocidental*, Silva (2009) demonstra a intimidade do homem heleno com os mitos, a saber, por meio da influência que a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero representam para a construção do espírito e pensamento religioso dos gregos, da mesma forma que Hesíodo no séc. VIII a.C. possui prestígio no mundo espiritual do povo grego. Tendo isso em vista, a religiosidade no período clássico estabelecida por meio dos mitos e ritos mantém íntima relação entre o convívio comunitário nas cidades-estados e as obras homéricas, pois estas retratam a projeção dos deuses no panteão olímpico que são admirados e capazes de concederem ordenamento para a vida humana. Por um lado, as narrativas apresentam as maravilhas do mundo, por outro registram as atrocidades da vida sem negar o sofrimento que lhe é inerente.

De acordo com Silva (2009) a origem da tragédia ática resplandece em um terreno onde a força do lado catastrófico da existência é retratada em demasia. Não apenas exprime o lado positivo da existência, mas os medos que fazem parte dela e que estão expressos através das ações dos deuses e dos homens na arte trágica. Com isso, espelha na história e na arte sua permanência, sem deixar seu prestígio perder-se no transcorrer do tempo:

Os deuses do Olimpo, juntamente com os heróis e mitos do mundo épico, sobreviveram nas obras de arte desde a Antiguidade. Para os gregos a própria existência humana espelhava-se e adquiria sentido nos deuses, mitos e heróis criados a partir do mundo retratado por Homero e Hesíodo. (SILVA, 2009, p.139).

No texto *A Visão Dionisíaca do Mundo* (1870), para Nietzsche os deuses do Olimpo identificados por Homero representavam a ascensão da existência, a potência de vida do

homem grego. Os mitos, heróis e deuses são figuras que demonstravam uma espiritualidade ligada à própria prática humana. Nesse sentido, os deuses são entidades que introduzem valorização ao sentido da vida.

Nietzsche ressalta que o espectador grego ao se dirigir para assistir as tragédias tem a intenção de permitir um comportamento afirmativo em relação à vida e ao sofrimento:

Examinem os poetas trágicos gregos, para verificar o que mais excitou seu espírito de aplicação, seu espírito inventivo, sua emulação - não foi certamente o desejo de subjugar o espectador por meio das paixões! - O ateniense ia ao teatro *para ouvir belos discursos!* (NIETZSCHE, 2006a, p.91-92).

A princípio, sua intenção não era sentir seus sentimentos purgados pelas encenações artísticas, mas, motivado pelo desejo estético de ouvir a linguagem dos personagens, o herói iluminado espiritualmente que pondera suas ações e também encontra artifícios diante de situações adversas que em outras circunstâncias não possuiria a capacidade de ser racional e comedido. A despeito disso, na *Gaia Ciência*, especificamente no Aforismo 78 (Em que devemos ser gratos) Nietzsche afirma:

Foram os artistas, e, sobretudo aqueles ligados ao teatro, que por primeiro deram aos homens olhos e ouvidos para ver e para ouvir com certo prazer aquilo que cada um é ele próprio, aquilo que viveu e que quis; foram eles que por primeiro nos ensinaram a dimensão do herói que se esconde em cada um desses homens comuns, foram eles que ensinaram a arte de nos considerarmos como heróis à distância e, por assim dizer, simplificados e transfigurados- a arte de “entrar em cena” diante de si próprio. Só dessa maneira é que conseguimos nos estabelecer acima de alguns pormenores mesquinhos que existem em nós. (NIETZSCHE, 2006a, p.89-90).

Dessa forma, a concepção nietzschiana expõe a relevância do repertório da arte grega em proporcionar o alívio das aflições dos homens através da produção artística, como é o caso das tragédias gregas. É notório que os deuses influenciaram na compreensão do homem grego e sua realidade, e do mesmo modo inspiraram nas manifestações artísticas. Roberto Machado salienta acerca da importância dos deuses na visão de mundo, sem ser apenas refúgio, mas de dar significado à vida em sua totalidade:

Os deuses e heróis épicos são miragens artísticas, que tornam a vida desejável. Ao transformar em aparência não só o agradável, mas também o sombrio, o poeta épico dá a vida prazer e alegria. Os deuses são um espelho luminoso que os gregos colocaram entre eles e as atrocidades da vida. (MACHADO, 2006, p.208).

Compreendendo a relevância das divindades na compreensão de vida, contudo esses deuses não podiam intervir na procedência total do destino dos mortais, pois eles próprios

estavam submetidos aos poderes das Moiras. Na mitologia grega, as Moiras representam três figuras celestiais às quais personificam o destino. Filhas de Nix (noite) por cissiparidade, seus poderes se expandem desde os deuses à humanidade e mostram um antagonismo original entre negar e afirmar a existência. Segundo a *Odisseia*, são representadas como fiandeiras do destino dos mortais. (HOMERO, 2014).

As Moiras são representadas por três irmãs: Cloto, Láquesis e Átropos. Cloto detinha o poder de fiar, fabricar os fios da vida; Láquesis de atribuir as escolhas, tecer e enrolar os acontecimentos sucedidos no percurso da vida e Átropos controlava o poder de cortar os fios das vidas dos mortais, sendo responsável por atribuir seu fim. As Moiras então, possuíam o controle de decidir o destino dos mortais sendo a ordem mística que rege as leis da existência e do futuro dos humanos. Com isso, o próprio homem mostra-se no mundo sem domínio de seu destino (incerto e desconhecido), uma vez que, seus caminhos são ordenados pelos poderes das Moiras e nem mesmo os deuses podem interferir.

Nos tempos homéricos, é válido ressaltar a submissão dos deuses quanto aos poderes do destino (da Moira). O destino em seu formoso aspecto inexorável e instável tem uma grande relação com a necessidade. Compreendendo a tragédia grega, é um caso mais enigmático:

[...] na tragédia, a necessidade assume uma dimensão enigmática ao ser humano. O caráter da tragédia é inelutável no que tange ao conhecimento e à necessidade. A tragédia ultrapassa o campo do conhecimento na medida em que o destino é decidido de forma aleatória ao ser humano, por forças divinas. Ou seja, para os gregos do período trágico o destino é algo desconhecido (aleatório) pelo ser humano que não consegue acessar à vontade de quem decide (os deuses). Na *Ilíada*, por exemplo, o sentimento do trágico já se manifesta na determinação do herói mítico Aquiles de vingar a morte de seu amigo Pátroclo, apesar de saber que após a morte de seu carrasco (Heitor) pagará um preço cobrado pelo destino: sua própria morte. (SILVA, 2009, p.141).

Mafra (1980) identifica a respeito da relevância das Moiras atuarem sobre o destino e a tentativa dos homens em tentar manter o controle em relação a seu futuro, distinguindo que o trágico se situa no horizonte dessa relação do homem no mundo: “Talvez nos assuste a ideia de que o homem é um animal trágico. Estamos acostumados a ouvir, e a dizer, que o homem é um animal político, ou um animal social.” (MAFRA, 1980, p.62). Mafra exemplifica o homem como animal trágico a partir do mito de Édipo que possuiu um destino pavoroso. Segundo a profecia do oráculo de Apolo, Édipo mataria seu pai Laio e casaria com a própria mãe Jocasta, respectivamente o rei e a rainha de Tebas. Seus pais sabendo disso e pretendendo impedir as armadilhas que o destino lhe reservava, decidiram ceifar a vida de

seu filho. Para realizar essa tarefa, responsabilizaram um de seus trabalhadores para prosseguir com o plano. Contudo, o trabalhador teve compaixão pela criança e entregou-a sob os cuidados de um pastor. E, por consequência disso, sendo a vida de Édipo preservada, a profecia fora cumprida. Mafra questiona:

Quando dizemos que houve um acontecimento trágico, por exemplo, um desastre, uma catástrofe, onde está a tragédia? Onde está o trágico, a tragicidade? No desastre em si? No fato de ser horripilante pavoroso? Estará a tragédia na irredutibilidade do destino? Em nossos dias, a palavra tem vários sentidos, conforme descobrimos no seu uso e nos dicionários. (MAFRA, 1980, p.63).

Peter Szondi quando analisa a respeito do significado do conceito de trágico⁹ na modernidade discute essa questão em seu *Ensaio sobre o trágico* compreendendo a complexidade de chegar a uma definição específica, comparando-a com o voo de Ícaro. Szondi constata que:

A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade Ela é como o voo do Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial a que deve sua elevação. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças. Onde uma filosofia, como filosofia do trágico, torna-se mais do que o reconhecimento daquela dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, onde já não é definida pela própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico — ou então que não existe o trágico. (SZONDI, 2004. p.77).

Não somente Szondi expressa acerca do declínio da tragédia na Modernidade, mas como também Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. Em Nietzsche, o fim da tragédia é conferido a partir da obra de Eurípides. Já em a *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin aponta que no período moderno não há tragédia semelhante a dos gregos. Szondi afirma assim, a não existência do trágico como essência ressaltando o modo dialético:

Não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um modus, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, a dizer o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da peripécia de algo em seu contrário, a partir da autocisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma

⁹ Essa pesquisa ao reportar-se a noção de “trágico” entende o seu sentido enquanto categoria estética, ou ainda uma premissa filosófica ao qual se refere a uma perspectiva de mundo que tem suas bases mais fundamentais na tragédia grega. Para tanto, sua manifestação pode se expandir para outras dimensões do enredo artístico e também associada às situações trágicas de vida que envolve a discursão acerca da existência humana. A respeito da distinção entre tragédia e o trágico, Wolfgang Kayser em seu texto *Análise e Interpretação da Obra Literária* entende que “Parece vantagem distinguir o trágico, como fenômeno vital, da tragédia, como forma artística dramática que se apodera do trágico”. (KAYSER, 1958, p.281).

esfera de ordem superior — seja imanente ou transcendente. Se for esse o caso, ou o aniquilamento tem como objeto algo de insignificante, que como tal escapa à tragicidade e se manifesta no cômico, ou a tragicidade é superada no humor, suplantada na ironia, ultrapassada na crença. (SZONDI, 2004, 84-85).

Considerando o período contemporâneo, o significado aderido para remeter a um acontecimento “trágico” em seu sentido vulgar do senso comum simboliza uma ação desastrosa em diversos âmbitos da vida, um modo simplificado de exaurir a compreensão da experiência cultural do trágico em suas origens considerando toda a sua complexidade. A compreender melhor o conceito de trágico, o seu sentido é bem mais complexo e profundo do que o utilizado pelo senso comum, seu significado está vinculado à compreensão da existência humana em toda a sua profundidade. Como discutido por Guy Debord (2000) na obra *Sociedade do Espetáculo*, a banalização do conceito clássico de trágico nos tempos hodiernos pode ser notado a partir do tema da morte retratado de maneira sensacionalista por meio dos meios de comunicação de massa.

O sentido exposto por Adorno e Horkheimer apreende a noção de que outrora as tragédias gregas manifestavam uma experiência social engajada nas dimensões estéticas e políticas. Contudo, no mundo contemporâneo acontece a dissolução do trágico enquanto possibilidade artística por meio da Indústria cultural e de seus operadores. Na *Dialética do Esclarecimento*, os filósofos atribuem que “a liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985 p.73). Considerando essa perspectiva adotada por Adorno e Horkheimer, Douglas Garcia Alves Júnior (2007) na obra *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento* aborda acerca da liquidação do trágico a partir da Indústria cultural. Do ponto de vista ético diz que “a desgraça do vilão e o final feliz do casal típico dos filmes da indústria cultural são o registro cultural e psíquico da necessidade de adaptação social.” (ALVES JR., 2007, p.109). Na dimensão estética, a liquidação do trágico pode ser percebida pela associação do conceito vulgar do senso comum conferida às “tragédias” por meio do discurso midiático nos meios de comunicação de massa.

Considerando toda amplitude da potência e originalidade dos mitos no contexto da cultura helênica, é notório como a mitologia grega representa na dimensão artística sua importância tal como é expressa nas temáticas das tragédias. Dessa forma, até o presente momento fora visto como os mitos estão associados às tragédias gregas e como contribuíram para o enriquecimento de uma visão trágica de mundo. Ademais, com o intuito de definir estruturalmente uma visão mais conceitual acerca da tragédia, a terceira parte deste capítulo buscará por meio da *Poética* de Aristóteles ressaltar os conceitos “catarse” e “mimesis” que

são pertinentes para a compreensão do trágico conforme expõem Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*.

1.3. A tragédia na *Poética* de Aristóteles

Na *Poética*, Aristóteles não desenvolve particularmente um estudo acerca do fenômeno trágico, mas uma análise poética da tragédia. Em *O nascimento do trágico: De Schiller a Nietzsche*, Roberto Machado exprime que o filósofo estagirita “não vê a tragédia como expressão de um tipo de visão do mundo ou de sabedoria que a modernidade chamará de trágica.” (MACHADO, 2006, p.42). Para tanto, a construção do trágico enquanto ideia ou fenômeno é desenvolvido de forma mais predominante no período moderno. Desde outrora ainda não havia uma definição de tragicidade que sustentava a ideia dessa categoria representar a condição do homem no mundo:

Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência. (MACHADO, 2006, p.42-43).

No entanto, estudiosos modernos que analisaram o fenômeno trágico não se abstiveram de pensar na análise poética aristotélica. Schelling em *Filosofia da arte*, Hegel na *Estética* ou Hölderlin nas *Observações*, são alguns desses filósofos que fazem uso da referência poética de Aristóteles.

Nesse sentido, o advento da modernidade acrescenta no final do século XVIII uma análise que interpreta a *Poética* de Aristóteles, e em suma, que a primeiro momento sua preocupação não foi de reconhecer a relação do homem no mundo, mas que esse sentido vai sendo constituído no período moderno quando surge o interesse por apontar a situação trágica do homem na sua realidade. A respeito disso, Machado (2006) enfatiza que a tragédia na perspectiva moderna é considerada “superior” a epopeia devido sua preocupação em função da visão trágica do homem no *cosmos*.

Compreender a respeito da tragédia requer compreender dois pontos de vistas importantes, isto é, na análise da poética da tragédia e na filosofia do trágico que apreende o sentido do fenômeno enquanto tal, e que remete não somente à estrutura poética, mas uma

visão ontológica da tragédia. Considerando isso, trata-se da tragédia representar o próprio ser, enquanto “identidade, espírito, vontade, unidade etc.” (MACHADO, 2006, p.44).

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer retomam alguns pontos em torno das colocações de Aristóteles. Os filósofos ressaltam que há uma passagem em relação à catarse aristotélica enquanto purificação das paixões do homem para uma catarse estimulada no âmbito da Indústria cultural como estímulo dos prazeres da massa no ramo do entretenimento. Com isso, os autores afirmam que: “Hoje, o trágico dissolveu-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.73).

Sendo assim, a *Poética* de Aristóteles proporciona trazer um embasamento teórico desses conceitos fundamentais: a catarse e a *mimesis*. Conceitos que dentro do contexto da Indústria cultural são importantes para compreender o diagnóstico de Adorno e Horkheimer a respeito da ausência do trágico no período contemporâneo.

1.3.1. A teoria da catarse

No capítulo VI da *Poética* a definição de tragédia é exposta por Aristóteles considerando-a como imitação (*mimesis*) de ações do homem. Segundo sua perspectiva, a tragédia é estruturada mediante uma determinada extensão e representada mediante atores:

É, pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores e que, suscitando o “terror e a piedade”, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1984 p.447).

De acordo com a classificação aristotélica, conclui-se que o efeito da tragédia decorre a partir dos sentimentos de terror e piedade e por consequência disso, resulta na purificação das emoções do público, denominada como *kátharsis*. No entanto, suas menções são poucas ao longo da obra. Considerando a palavra *kátharsis*, Veloso (2004) menciona que é citada apenas duas vezes ao longo da *Poética*. O primeiro momento seria no capítulo VI quando define a tragédia e a segunda vez quando remete à prática ritual no capítulo XVII (a respeito da fala da purificação de Orestes em Ifigênia em Táuride). O termo propriamente “*kátharsis*” levantou vários caminhos de especulações distintas e interpretações acerca de sua presença na *Poética* e dentre elas Dupont- Roc e Lallot (1980) que em sua tradução francesa da obra comentam que independente de suas menções é válido dar ênfase para o efeito trágico

específico da tragédia que tem com objetivo suscitar a purificação das paixões através do temor e da compaixão. Assim, essa análise permite evocar que a pretensão aristotélica ao qual define a tragédia ambiciona atingir sentimentos próprios do homem como os citados anteriormente.

A catarse¹⁰ é reconhecida por Pucci (2006) em seu sentido medicinal referido por Aristóteles e interpretado como purgação ou purificação das emoções: “algumas pessoas fortemente influenciadas por emoções como piedade, medo e entusiasmo, ao ouvirem os cantos sacros que impressionam a alma, se sentem como que curadas, purificadas.” (PUCCI, 2006, p.3).

Nos capítulos XXIII e XXIV da *Poética*, é possível identificar que Aristóteles estabelece semelhanças entre o gênero literário da epopeia e da tragédia. De acordo com o autor, a epopeia no capítulo V concorda com a tragédia devido o objeto de representação ser o mesmo, homens superiores. Por outro lado, discorda quanto a outros elementos interligados a sua composição estrutural. Como afirma:

A epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopéia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopéia não tem limite de tempo[...]. (ARISTOTELES, 1984, p.447).

Ademais, Aristóteles no capítulo XXVI conclui a superioridade da tragédia em relação à epopeia atestada pela ordenação lógica da tragédia, diversidade de partes e o fim a qual se destina:

Mas a Tragédia é superior porque contém todos os elementos da Epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a Melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação (resulta mais grato o condensado que o difuso por largo tempo [...]). Além disso, a imitação dos épicos é menos unitária (demonstra-o a possibilidade de extrair Tragédias de qualquer Epopéia), e, portanto, se pretendessem eles compor uma Epopéia [com argumento em] um único mito trágico, se quisessem ser concisos, mesquinho resultaria o poema, se quisessem conformar-se às dimensões épicas, resultaria prolixo. (ARISTOTELES, 1984, p. 471).

¹⁰ No livro VIII da Retórica, Aristóteles remete a categoria *kátharsis* musical, o que possibilitaria uma clarificação de seu sentido em torno do termo exaltado na definição de tragédia no capítulo VI pelo filósofo na *Poética*.

Em suma, a perspectiva aristotélica agrega um valor estético sobre o conceito de catarse e a qual alega remeter a uma experiência artística para o homem através do uso substancial de elementos que compõem a tragédia. Afirma o filósofo que a serenidade presente no soar das músicas ou a poesia dramática aproxima intimamente o sujeito da arte manifestando traços de uma imitação sublime da condição humana. Nesse caso, a catarse significa sublimação das paixões do homem, de suas ações e de sua vida. Para que isso aconteça, Aristóteles entende que: “É, portanto necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia.” (ARISTÓTELES, 1984, p.448). Apesar desses elementos, o filósofo explica:

Como esta imitação é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois, a melopéia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os autores efetuam a imitação. Por “elocução” entendo a mesma composição métrica, e por “melopéia”, aquilo cujo efeito a todos é manifesto. [...] E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; [...]. Ora o mito é imitação de ações; e por “mito” entendo a composição dos atos [...]. (ARISTÓTELES, 1984, p.448).

Com isso, esses elementos se tornam um caminho oportuno para desencadear a catarse no espectador. Roberto Machado (2006) comenta acerca desses aspectos, a saber, indica que o primeiro deles consiste no enredo ou história que representa a alma da tragédia e denota grande relevância em despertar o efeito catártico; o próximo aspecto é o caráter dos personagens, ou seja, as qualidades que lhes são próprias tal como “bondade, conveniência, semelhança e coerência.” (MACHADO, 2006, p.27); já o pensamento, é o terceiro elemento que estabelece a ligação do homem com o desenvolvimento de suas ações durante a trama; a elocução (ou expressão) trata-se do modo verbal do pensamento se manifestar apresentando por meio de súplicas, questionamentos, etc. O quinto elemento é o espetáculo cênico, ao qual torna-se uma das características deveras envolvente e que confere originalidade à tragédia grega. Acerca do local de apresentações dos espetáculos trágicos e sua estrutura, Jacqueline de Romilly explica que:

Uma tragédia grega representava-se em dois locais ao mesmo tempo; para compreendê-lo, basta ter visto as ruínas de não importa que teatro grego. Os espectadores ocupavam degraus/bancadas que formavam um vasto hemicírculo. Em frente destes degraus encontrava-se uma parede de fundo dominando uma cena [...]

local reservado aos personagens. Era dominada por uma espécie de balcão, onde podiam aparecer deuses. [...] Tudo isso era simples e deixava grande parte à imaginação do espectador. [...] Para além desta cena, um teatro antigo ainda comportava aquilo a que se chamava a *orchêstra*, ou *orquestra*, [...] uma enorme esplanada, de forma circular, cujo centro era ocupado por um altar redondo dedicado a Dioniso; e esta esplanada era totalmente reservada às evoluções do coro. Na verdade, a cena formava o fundo da *orquestra* e alguns movimentos iam de uma a outra. Os dois locais eram bastante distintos; os atores, sobre a cena, não se misturavam com os coreutas da *orquestra*; e os coreutas, nunca subiam para a cena. [...] O coro, devido ao local que ocupava, mantinha-se de certo modo independente da ação em curso; podia dialogar com os atores, encorajá-los, aconselhá-los, receá-los mesmo ameaçá-los. Mas mantinha-se à parte [...]. O resultado é que a tragédia grega se desenrola sempre em dois planos e que sua estrutura é comandada pelo princípio desta alternância. (ROMILLY, 1998, p.25-26).

Por fim, o último elemento da tragédia é a melopéia (a música) utilizado como um dos instrumentos imprescindíveis da linguagem. Em destaque, a elocução e a música são importantes componentes para suscitar a imitação enquanto que o enredo, o caráter e o pensamento é seu objeto. E então, a forma de imitação é possível mediante o espetáculo cênico. Desse modo, a última instância apontada pela teoria aristotélica como resultado dessa produção é o efeito catártico.

Uma boa maneira de introduzir a análise aristotélica da tragédia é lembrar a célebre definição, que abre esse capítulo da *Poética*, onde a tragédia aparece como imitação de uma ação; ação que tem caráter elevado, é completa e de certa extensão; com uma linguagem ornamentada por ritmo, harmonia e canto; imitação que se realiza através de autores e não por narrativa; e finalmente que, suscitando medo [*phobos*] e compaixão [*eleos*], tem por efeito a purificação, a catarse, dessas emoções. (MACHADO, 2006, p.26).

Com essa concepção, Machado sublinha o temor e a piedade como dois conceitos inerentes à tragédia aristotélica. No Livro II da *Retórica* (capítulo V e VII) Aristóteles alude em torno da definição de “medo” quando reporta a inquietação provocada no homem no ato de assistir a tragédia, no momento que se depara diante de um futuro frustrado. Segundo o autor, a finalidade desse pressuposto é sentir prazer após esse momento catártico assim como também poder proporcionar através dessa purificação das emoções a substituição do sofrimento pelo prazer. (MACHADO, 2006).

O sentimento de “compaixão” se afirma no espectador que foi tocado emocionalmente pelo pesar de seus remorsos proporcionados pelo drama da atuação. Isso decorre por imaginar-se no mesmo lugar que os personagens tais como procede em cenas que considera injustas nos atos praticados pelos personagens.

A compaixão é a emoção sentida pelo espectador perante o personagem que cai na infelicidade; o medo é a emoção que o espectador sente em relação a que o ocorrido

ao personagem possa acontecer com ele. O medo faz tremer por si próprio, a compaixão, pelo outro. [...] É a *hamartia*, isto é, o fato de que o erro, a falta seja cometida por ignorância pelo personagem, que faz com que o enredo trágico suscite a compaixão do espectador. (MACHADO, 2006, p.29).

A partir dessa abordagem, entende-se que o medo faz parte do próprio sujeito enquanto que a compaixão é o olhar deste para outrem na medida em que se vislumbra a infelicidade do personagem. Segundo o livro II, capítulo V da *Retórica*, a definição de *phobos* (medo) remete a uma experiência pessoal, de medo por si próprio. *Eleos* (compaixão) consiste em um termo que envolve outrem, temor pelas condições que o outro se encontra. (MACHADO, 2006).

Sendo assim, isso revela o medo primitivo inerente à natureza humana como fruto de uma experiência pessoal (a tragédia grega) vinculada a experiência de sentir pelo outro a compaixão: “a emoção trágica constitui uma descarga salutar, uma liberação das paixões.” (TOLEDO, 2005, p.127). Assim, a partir da substituição do sofrimento pelo prazer, acontece o efeito catártico.

A catarse então proporciona trazer o sentimento de apaziguar tanto a dor como o sofrimento que carrega no corpo e no espírito humano. Sobre isso, Pucci menciona que “não anula as emoções humanas, mas reduz as tensões nelas presentes a um nível em que a razão possa, serenamente, administrá-las.” (PUCCI, 2006, p.3).

A estrutura poética na tragédia aristotélica é considerada mais que a própria questão do fenômeno do trágico. De tal modo, o conceito aristotélico transparece um interesse poético quanto à produção artística da tragédia. Dessa forma, isso revela dois pontos pertinentes que envolvem primeiramente, pensar em relação à poética da tragédia, que autoriza um discurso sobre a estrutura da mesma como gênero literário, e por outro lado, entender a filosofia do trágico de modo que requer analisar a própria questão da existência humana e o conhecimento diante da vida:

Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência. (MACHADO, 2006, p.42).

Dentro dessa perspectiva moderna, a ideia de trágico retrata a dimensão existencial do homem no meio social como fator substancial e imprescindível. A encenação do drama na tragédia representa o mundo real e por efeito resulta na catarse, de modo que isso acontece por meio das ações representadas pelos personagens e não somente pela declamação dos

versos. Dessa forma, exibe gestualidade e sentimentos expressos em um ritmo sonoro e uma rica produção visual.

Para atingir a catarse, não seria apenas a encenação transcorrida nos eventos da tragédia, mas também equivale a dimensão subjetiva e social do espectador presente. Aristóteles expressa que as tragédias representam o homem grego e os conflitos que são inerentes do seu contexto social, isto é, por meio da mímese trágica. No transcorrer da tragédia, o poeta representa ações ambivalentes: semelhantes às factíveis, estas resultam no temor e na piedade. Isso significa que o espectador grego sentiria tamanho prazer a partir da experiência equivocada dessa *mímese*, ao perceber que no plano material sua dor não se concretiza cujos eventos não foram reais.

A categoria catarse presente na estética aristotélica é apropriada por Adorno e Horkheimer na análise desenvolvida pelos filósofos na *Dialética do Esclarecimento*. Segundo a obra, os autores citam Aristóteles e afirmam que “a diversão realiza a purificação das paixões que Aristóteles já atribuía à tragédia”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.68). Considerando o contexto da Indústria cultural, os filósofos discorrem:

Quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as e, inclusive suspendendo a diversão: nenhuma barreira se eleva contra o progresso cultural. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.68).

De acordo com Adorno e Horkheimer, a Indústria cultural é um dos meios reproduzidos pelo sistema capitalista para abranger seu domínio estendendo a lógica do trabalho à dimensão do lazer. E nesse caso, o tempo livre de descanso após o ciclo de trabalho- o ócio - se condensa com suas influências e dessa forma planeja: “ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.62). Assim, a ampliação da sua ideologia de mercado é mantida a partir da massificação dos produtos que desempenham cada vez mais a sua autoconservação.

As faculdades do “riso” e do “trágico” que são genuínas no homem e estão presentes na tragédia grega são formadas conforme o sistema desenvolvido pela indústria dos bens culturais a fim de causar distração no sujeito apaziguando suas consciências e conservando-se em variados eixos, inclusive no ramo do entretenimento. No ensaio *O riso e o trágico na indústria cultural: a catarse administrada*, Bruno Pucci (2006) considera que o riso e o

trágico são fatores que desempenham nos trabalhadores o alívio das aflições, a passividade da consciência e é por meio disso que também expurga suas emoções.

Se para Aristóteles a categoria *catarse* simboliza um dos efeitos sentidos pelo público que assiste as tragédias gregas, essa faculdade é moldada pelo âmbito da cultura de massa conforme exposto na *Dialética do Esclarecimento*, no período contemporâneo. Com base nisso, Pucci descreve:

Tem-se uma aparente e momentânea sensação de alívio. As paixões terríveis que derrubavam os homens e mostravam-lhes toda sua fragilidade, apresentando-lhes os aspectos da crueldade da existência, são agora edulcoradas, de forma corriqueira e vibrante, durante e principalmente nos finais felizes dos filmes e das novelas. (PUCCI, 2006, p.3).

Ainda que ficticiamente, as tragédias possibilitariam ao espectador pensar no próprio agir ou destino, como nas diferentes circunstâncias exemplificadas e representadas na tragédia, tal como um aprimoramento diante da vida. Em contraposição, no âmbito da Indústria cultural não acontece um processo de sublimação, mas de repressão aos desejos: “Aquilo que perturba, que é estranho ao organismo, ao espírito, não é mais purgado, pela arte, mas antes camuflado, escondido, atrás de luzes e cores cintilantes.” (PUCCI, 2006, p.3). De forma simbólica, as cores podem ser entendidas como as características estéticas que atuam na hora do espetáculo, por exemplo, quando provocam a atenção do espectador através do soar da música ou das cores despertando nele seu relaxamento ou sua tensão conforme as intenções pretendidas. No período contemporâneo, o entretenimento das massas é utilizado para abstrair os resultados pretendidos em seu público alvo, que segundo Adorno e Horkheimer já manifestam seus efeitos através do papel da diversão:

Mas a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. [...] Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. O descaramento da pergunta retórica: “Mas o que é que as pessoas querem?” consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjectividade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.68).

Em *Catarse e Resistência: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade*, Ronel Alberti da Rosa (2007) afirma que a purificação das emoções acontece mediante a identificação do espectador pelo que é realizado no palco, dos componentes que

atuam na ambiência da tragédia retratados pelo poeta que tem por objetivo descrever tal identificação e esta é lograda através de experiências, de ações reais do homem, a *mímese*.

É relevante ressaltar sobre esse vínculo entre homem e arte, uma vez que, encontra-se envolvido por suas emoções e pelos seus sentidos, a partir da música, da harmonia das cenas, na escolha do caráter dos personagens, e enfim, no modo que transcorre toda a tragédia. Além do conceito de catarse que apresenta grande importância na definição aristotélica da tragédia, Aristóteles circunscreve certo interesse em compreender a *mímese*¹¹ trágica enquanto forma de conhecimento. Isso acontece devido à função exercida pelo gênero mencionado atuar no pensamento grego dentro de uma ordem social e educativa desempenhada pela arte da tragédia na Grécia Antiga. Todavia, Aristóteles não frisa a respeito de uma moralidade da arte na *Poética* como Platão realiza, ao considerar a *mímesis* como fator capaz de causar corrupção no espectador. (TOLEDO, 2005).

1.3.2. *Mímesis*

A *mimesis* é um dos temas exultantes na *Poética*, apesar de não ser essencialmente definida nos escritos de Aristóteles. Mas, sua perspectiva contrasta com a ideia platônica de que a *mímese* artística é imitação de uma degradada realidade sensível. Como exposto na *Física*, Aristóteles alude em torno das ligações entre arte (*téchne*) e natureza de modo que a criação artística não é mera cópia do mundo sensível. Ainda assim, quando se referem a *mímesis* poética trata sobre a representação da ação a partir da linguagem. O homem é o objeto, o centro dessa representação artística em que é retratado na atividade criadora do poeta. (MACHADO, 2006).

Aristóteles no capítulo IV da *Poética* alega que a *mímesis* é uma característica congênita do homem, que qualifica o processo de apreensão de conhecimento humano. De acordo com sua perspectiva, o conhecimento adquirido pela *mímese* fornece deleite e revigora. Considerando o texto *Do conceito de Mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin*, Gagnebin (1993, p.71) comenta sobre a distinção entre o pensamento platônico e aristotélico. Respectivamente, Platão compreende esse processo como um “desvio da essência”, já Aristóteles refere-se à *mímese* como um elemento que exorta o aprendizado:

¹¹ Considerando o período contemporâneo a Platão, para os gregos a *mímesis* significava a representação artística em seu sentido mais abrangente, dessa forma, é preciso considerar que: “A tradução por ‘imitação’ empobrece muito o sentido. Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na *mímesis*, na representação, ou, melhor, na “apresentação” da beleza do mundo (mais *Darstel-lung* que *Vorstellung*). (GAGNEBIN, 1993, p.68).

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e, nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo porque se deleitam perante as imagens: olhando -as, apreendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”. (ARISTÓTELES, 1984, p.445).

Com isso, Aristóteles remonta à mimesis na tentativa de buscar as origens da poesia evidentemente a partir de causas naturais. Na primeira causa identifica que o homem é um animal mimético por natureza e segundo, que o mesmo tem inclinação natural tanto para o ritmo como para a melodia. O homem tem inclinação natural à imitação e por aprender desde cedo nas primeiras experiências de vida a partir dessa atividade destaca-se dos outros animais assim como também por sentir prazer através dessa atividade. A mimese está ligada a capacidade de adquirir conhecimentos e aprendizado. Essa atividade mimética estimula o prazer e é movida por esse impulso também. Machado (2006) alega ser essa capacidade mimética do homem o motivo da construção do processo artístico: a imitação e o prazer por ela gerado.

Aristóteles frisa também a questão do reconhecimento dos homens diante desse processo de aprendizado mimético. Quando enxergam as imagens e apontam para determinado objeto alegando “esse é tal”, assim atribuem reconhecimento a objetos reais. Sendo assim, a “atividade intelectual aqui remete ao *logos* [...] mas não repousa sobre uma relação de causa e efeito; enraíza-se muito mais no reconhecimento de semelhanças”. (GAGNEBIN, 1993, p. 71).

De acordo com Gagnebin (2013), os escritos de Adorno apresentam modificações em sua perspectiva acerca do conceito *mimese*. Contudo, primeiramente seu posicionamento é de contestação. Adorno examina bem mais esse assunto com o passar dos anos de modo que os escritos de Freud auxiliam em seus estudos e também no que tange às suas verificações sobre etnologia, ambas as visões vinculam a mimese como um comportamento regressivo. (GAGNEBIN, 1993).

Tendo em vista a compreensão estética de Adorno há uma estreita relação entre mimese e a produção artística. Segundo sua teoria, a potência da arte reside na capacidade mimética que possui, de modo que isso promova uma reconciliação do homem com a

natureza. No entanto, é preciso saber distinguir que a mímese não se trata somente de um estímulo imitativo ou de reprodução do real, muito embora essa capacidade de mimetismo seja inerente ao seu desenvolvimento humano como uma criança que reproduz suas brincadeiras por meio da imitação, na tentativa de simbolizar o real. Dessa maneira, a mímese artística não pode ser reduzida ou confundida com a capacidade de imitação humana.

Sobre isso, na *Dialética do Esclarecimento* os autores declaram que:

A educação social e individual reforça nos homens seu comportamento objetivo enquanto trabalhadores e impede-os de se perderem nas flutuações da natureza ambiente. Toda diversão, todo abandono tem algo de mimetismo. Foi se enrijecendo contra isso que o ego se forjou. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.85-86).

Dessa maneira, o homem é moldado através de camadas que o enrijecem para identificar sua própria natureza. Oliveira (2013) constata que Adorno trata a mímese enquanto uma faculdade intelectual que aproxima o lúdico à realidade demonstrada a partir de uma visão simbólica e dentro dessa ambiência simbólica, a mímese se destaca e tem papel fundamental. Em *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*, Duarte (1993) considera que a concepção adorniana difere das compreensões de mímese artística abordadas por Platão e Aristóteles. Adorno remete a esse processo, não apenas como um meio de representação/apresentação do mundo da natureza, mas consiste em uma antítese social. Dessa forma, pressupondo assim sua completa autonomia. (DUARTE, 1993).

Dessa maneira, Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* retomam o sentido platônico sobre mímese quando vinculam um comportamento ameaçador para a civilização. Gagnebin (1993) explana que a mímese, por sua vez, exibe característica de enquadramento do homem em um comportamento mágico e mítico assim como também acentua seu poder ameaçador em relação ao processo de construção da sociedade tendo em vista suas regras e limites.

O medo de perder o eu e o de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida, o temor da morte e da destruição, está irmanado a uma promessa de felicidade, que ameaça a cada instante a civilização. O caminho da civilização é o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída de poder. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.18).

Com isso, acontece à transformação do conceito de *mímesis* em sua forma prazerosa e originária para o que Gagnebin indica para a passagem para uma “*mímesis* perversa que

reproduz, na insensibilidade e no enrijecimento do sujeito, a dureza do processo teve que passar.” (GAGNEBIN, 1993, p.73). A autora frisa que essa segunda mimese se edifica a partir do ato de repressão da *mimesis* originária. Identificada pelo sujeito que durante o processo de tentar não cair na regressão, perde a “plasticidade” e “exuberância” pela existência. (GAGNEBIN, 1993).

Com o processo de construção da civilização, esse sujeito repreende seus desejos, sua força vital e original. Esse processo de mal-estar do homem na conjuntura social apresenta uma relação muito pertinente em relação ao pensamento freudiano, e parece bem expressar a crítica insistente de Adorno e Horkheimer pela racionalidade iluminista. Gagnebin enfatiza a respeito disso:

Essa articulação perversa de uma mimesis segunda e, poderíamos dizer, castradora, a uma mimesis primeira e polimorfa volta com toda sua violência secreta nos fenômenos de identificação e de repulsão de massa, como são o nazismo e o anti-semitismo. Não é por acaso que terminada a leitura dos três capítulos que formam o *corpus* da *Dialética do Esclarecimento*, deparamo-nos com um outro texto menor, intitulado: ‘Elementos do anti-semitismo: limites do esclarecimento’. (GAGNEBIN, 1993, p.74).

CAPÍTULO 02

O QUE É O “ESCLARECIMENTO”? : ANÁLISE DAS RESPOSTAS DE KANT E ADORNO & HORKHEIMER ACERCA DO CONCEITO

Após discorrer a respeito da compreensão da cultura grega considerando os primeiros alicerces da tragédia grega e à noção de trágico eminentemente moderna. Neste momento, destacar-se-á o marco cisório entre homem e natureza, isto é, o surgimento do Esclarecimento na Modernidade, ao quais os autores da *Dialética do Esclarecimento* indicam como causa principal da anulação do trágico no período contemporâneo.

O segundo excurso ocupa-se de Kant, Sade e Nietzsche, os implacáveis realizadores do esclarecimento. Ele mostra como a submissão de tudo aquilo que é natural ao sujeito autocrático culmina exactamente no domínio de uma natureza e uma objectividade cegas. Essa tendência aplaina todas as antinomias do pensamento burguês, em especial a antinomia do rigor moral e da absoluta amoralidade. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.4).

No “Excurso II: Juliette ou Esclarecimento e Moral”, os autores citam Immanuel Kant como um dos representantes do esclarecimento. Sendo assim, debater-se-á dialeticamente neste segundo capítulo sobre as perspectivas expostas acerca do conceito de “Esclarecimento” apresentadas por Kant e os filósofos da Escola de Frankfurt: Adorno e Horkheimer.

Em um primeiro momento, a análise consiste em deslindar o pensamento do filósofo de Königsberg fundamentado em sua obra *Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?* Por conseguinte, será desenvolvido o conceito de esclarecimento na concepção de Adorno e Horkheimer exposto na obra *Dialética do Esclarecimento*.

2.1. A emancipação da razão: o Esclarecimento, segundo Kant

A obra de Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1783), traduzida como “Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?” e, idem conhecida como “Resposta à Pergunta: o que é iluminismo?” são ambas traduções que substancialmente distinguem sobre o significado da palavra *Aufklärung*. Existem muitas contrariedades sobre o real significado da tradução de *Aufklärung*. Especula-se que em decorrência do iluminismo na França e a

importância de Kant para o movimento no século XVIII, o significado da tradução de *Aufklärung* baseada na versão francesa da obra de Kant fora traduzida ao português como “Iluminismo”.

Todavia, a tradução alemã para o português concebeu a palavra *Aufklärung* como Esclarecimento, por compreender o termo supracitado enquanto um meio de ascensão do homem, um processo pelo qual o sujeito despoja-se de sua condição de menoridade, e não apenas um movimento filosófico. Deste modo, será a partir da tradução alemã para o português de *Aufklärung*, isto é, com o termo de esclarecimento que será empregado nessa pesquisa em essencial, compreendendo o sentido da premissa kantiana do processo pelo qual o sujeito é retirado de sua menoridade e elevado por meio da razão.

Considerando a importância do contexto ideológico do século XVIII, o qual influenciou a concepção filosófica de Kant, a força do pensamento iluminista ressalta como pressuposto principal de grande relevância o uso pleno da faculdade da razão. Essa concepção se mostra evidente na visão do filósofo quando é perceptível seus estudos voltados à razão como meio de libertação e autonomia para o sujeito.

Segundo a premissa kantiana, a terminologia “menoridade” corresponde ao estado do homem e sua sujeição a opiniões de outrem. Ademais, é utilizada para designar um estado pelo qual a humanidade precisa sobrepujar e que idem exterioriza a necessidade do homem desenvolver suas faculdades cognitivas, caracterizando um estado de tutela. Em relação à menoridade, Kant afirma que:

Esclarecimento [...] é à saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servi-se de si mesmo sem a direção de outrem. (KANT, 2005, p.100).

Para Kant, essa incapacidade de agir segundo seu próprio entendimento delimita a ousadia do pensamento (*Sapere aude*¹²) na passagem do estado de menoridade para a construção de um ser esclarecido. Visto que, o sujeito nessa condição encontra-se tutelado e em um processo de transformação ao qual é necessário coragem para distanciar-se do comportamento passivo em manter-se apoiado na opinião coletiva exaurindo em um conformismo diante de suas ações.

¹² Expressão latina que significa “ousar saber”, em outras palavras, a mesma representa a ousadia do pensamento autônomo, pela qual o homem passa a deliberar por si.

Entretanto, se o sujeito busca elevar-se desse estado de menoridade, visto que apenas ele é responsável pela realização de tal mudança, precisa agir diante das sombras que delimita o pensar humano e que submete o indivíduo a um aprisionamento e estado de tutela. Conforme Kant (2005) é necessário desprender-se dessa menoridade e direcionar-se em busca da maioridade intelectual ao qual concebe a construção do sujeito emancipado, capaz de deliberar por si próprio. Caso contrário, permanecerá na condição de subordinação e dominação. Essa faculdade que a premissa kantiana considera como estado de maioridade que é genuína da natureza humana pois está associada à capacidade de compreender a partir do filtro da razão e do próprio entendimento do sujeito.

Kant considera que essa coragem em ousar ir além da subalternidade pré-estabelecida, por meio da liberdade, torna possível o desenvolvimento do uso público da razão. Todavia, aqueles que estão habituados a dispor para si do discurso de outrem, não identifica uma ruptura ao uso da razão pública, porém corresponde a um outro encargo específico ao uso privado da razão que redimensiona a sua praticidade a um outro patamar. Segundo Kant:

Para este esclarecimento [Aufklärung], porém nada mais se exige senão LIBERDADE. E a mais inofensiva entre tudo aquilo que se possa chamar liberdade, a de fazer um uso *público* de sua razão em todas as questões. [...] O uso *privado* da razão pode, porém muitas vezes ser muito estreitamente limitado, sem, contudo por isso impedir notavelmente o progresso do esclarecimento [Aufklärung]. (KANT, 2005, p.104)

O uso privado da razão ocupa-se de maneira particular a certo cargo, ambiente e tem a habilidade de aprimorar a sua razão em um campo específico, como “cargo público ou função a ele confiado.” (Kant, 2005, 104). Aquele que faz uso da razão pública está liberto a objetar aos discursos a um imenso público letrado e possui a capacidade de ensinar seus conhecimentos.

O uso da razão pública é conferido a poucos visto que é necessário ser livre para expressar seus desejos e objeções, mas a grande maioria encontra-se indisposta ao esforço para enfrentar as consequências do caminho árduo ao qual requer a liberdade. Em suma, quem faz uso da razão pública é apenas a minoria esclarecida. Considerando isso, sendo uma pequena parcela que ascende da menoridade isso significa que o uso público da razão se torna restrito a essa minoria esclarecida que influi no social.

Sendo assim, somente uma parte de um grupo de pensadores liberta-se do aprisionamento do pensar enquanto que o maior público ainda não se desvencilhou das sombras de sua condição de minoridade que, por sua vez, é conduzido e tutelado.

Ora, para muitas profissões que se exercem no interesse da comunidade, é necessário um certo mecanismo, em virtude do qual alguns membros da comunidade devem comportar-se de modo exclusivamente passivo para serem conduzidos pelo governo, mediante uma unanimidade artificial, para finalidades públicas, ou pelo menos, devem ser contidos para não destruir essa finalidade. Em casos tais, não é sem dúvida permitido raciocinar, mas deve-se obedecer. (KANT, 2005, p.104-105).

Conforme certas funções na sociedade são exercidas em prol da própria comunidade, certa parcela de homens precisa agir de forma passiva e a serviço de um tutor que espreita seus atos. Contudo, Kant questiona de que maneira é possível emancipar o sujeito através do esclarecimento? Conforme Kant explana, a ousadia do saber se equipara ao “saber que é poder” de Francis Bacon. Nesse sentido, ousar é possuir poder para despojar-se do estado autoimposto de minoridade. Porém, é fundamental compreender que saberes esse homem detém?

Considerando esse questionamento, é possível apontar que o sujeito apreende em si conhecimento lógico, científico e técnico. Nesse caso, o processo de sair da minoridade transforma-se na sua antítese, visto que o esclarecimento do homem amálgama a si mesmo e concebe a ele a esperança na promessa de emancipação, mas de forma contrária ao que projetou, adentra mais em si transfigurando-se em um servo da própria racionalidade como causa da dominação da natureza.

É notório então a ambiguidade com relação à promessa iluminista e a emancipação prometida pelo esclarecimento. Em um primeiro momento, para Kant a saída da minoridade equivale no principal expoente do esclarecimento. Contudo, para Adorno e Horkheimer o esclarecimento assume duas faces: a primeira face revela o caráter nocivo e dominador do esclarecimento tendo em vista a razão positivista; de outro lado, a propensão em manter a esperança no ideal iluminista acerca da emancipação da humanidade.

Adorno e Horkheimer consideram Kant em suas reflexões com relação à emancipação do sujeito e com empenho em compreender um possível resgate dessa esperança de emancipação intelectual do homem. De acordo com os autores frankfurtianos:

[...] A questão é que o esclarecimento tem que tomar consciência de si mesmo, se os homens não devem ser completamente traídos. Não é da conservação do passado,

mas de resgatar a esperança passada que se trata (o projeto de emancipação)¹³. Hoje, porém o passado se prolonga como destruição do passado. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.15).

Dessa forma, a contraface ao qual o esclarecimento revela deturpa o ideário kantiano e alimenta o que tanto Kant contestou: a tutela do ser humano, a incapacidade de possuir domínio diante de suas próprias faculdades cognitivas, a menoridade, a covardia, a desigualdade social e intelectual.

2.2. A contraface do Esclarecimento: Adorno e Horkheimer

Esta seção ocupará-se acerca do conceito de esclarecimento com base na teoria crítica de Theodor Adorno e Max Horkheimer exposto na obra *Dialética do Esclarecimento*. Com o intuito de atingir o segundo objetivo proposto deste capítulo, visa-se adentrar numa perspectiva que reúna não somente uma visão unilateral a respeito do conceito de esclarecimento conforme visto anteriormente pela concepção kantiana, mas, sobretudo como Adorno e Horkheimer analisam a contraface do esclarecimento e suas consequências para o sujeito. Dessa forma, algumas ideias que outrora foram discutidas no capítulo anterior serão expostas na visão dos filósofos frankfurtianos.

Na obra *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer principiam sua análise a partir do conceito “esclarecimento” e seu modo de agir no pensamento ocidental desde a passagem das narrativas míticas e das epopeias homéricas para o desenvolvimento do discurso técnico-científico. Conforme a interpretação de Adorno e Horkheimer, “o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investilos na posição de senhores.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 17). Acontece uma cisão do homem enquanto parte integrante da natureza, habituado a viver conforme os fenômenos naturais e adaptando-se às modificações do ambiente (espaço, tempo e condições climáticas) e se incube como soberano da natureza, adotando estratégias para atuar diante dos fenômenos naturais e desvencilhando-se de seus efeitos.

Como consequência do esclarecimento, advém um mundo matematizado e calculável, em outras palavras, desmistificado dos temores, das divindades e da contemplação mística. O mundo agora é iluminado pelas luzes da razão nessa nova realidade tornando tudo quantificável e se for necessário ou possível pode ser adaptável ao encargo do homem. Dessa

¹³ Expressão acrescentada para melhor compreensão da citação.

maneira, o sujeito afirma que o desenvolvimento do esclarecimento em atuar sobre a natureza é o próprio alimento que fornece a manutenção de poder. A partir do esclarecimento então, o ser humano aparta-se da relação umbilical com a natureza, desvincula-se de concepções religiosas e míticas e determina os limites da razão ao renunciar as inquietações metafísicas do pensamento filosófico.

Neste âmbito, a influência da concepção de Francis Bacon mostra-se presente logo nos parágrafos iniciais da *Dialética do Esclarecimento*, no momento em que Adorno e Horkheimer analisam os reais motivos do esclarecimento. Conhecimento e poder são premissas que apresentam um significado relevante no pensamento de Bacon e caracterizam de maneira nítida o encargo da ciência no decorrer do tempo. De acordo com Adorno e Horkheimer, o conhecimento torna-se dominante e impera sobre a natureza: “o saber que é poder não conhece barreira alguma, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo”. (ADORNO; HORKHEIMER, p.18).

Diante disso, o conhecimento que ambiciona o poder não possui identidade ou está amparado por outrem, no entanto está a serviço da economia, das guerras e do uso cada vez mais presente da técnica. É esse poder adquirido pelo saber que desmistifica o mundo, desencanta-o. Por meio disso, a consequência no mundo é o rompimento da relação umbilical entre homem e a natureza.

Tendo em vista o que de fato distingue o esclarecimento no período Moderno e Contemporâneo é a sua preponderância em relação aos preceitos místicos; o rompimento do liame íntimo entre homem e natureza; a quebra do discurso alegórico e a ascensão da técnica e da ciência. Para Adorno e Horkheimer, o esclarecimento não se caracteriza como um período fixo na história, mas como um processo dialético que acompanha o desenvolvimento da história humana em sua gênese, fundamentado na relação homem e natureza desde as primeiras tentativas de buscar explicar a realidade por meio dos mitos. Assim, os filósofos demonstram nos discursos místicos como meio de esclarecimento sobre a origem dos fenômenos, mesmo alegórica, da realidade: “os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram produto do próprio esclarecimento”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.20).

A lógica científica que se opõe ao conhecimento mítico, impondo uma perspectiva racionalizada da realidade através do conhecimento científico sobre a metafísica e as alegorias míticas, todavia recai sobre o mesmo objetivo intrínseco do mito: o esclarecimento, a dominação do homem sobre a natureza.

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 poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu em-si torna para-ele. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.21).

Dessa forma, o saber mítico de outrora já expressava em seu âmago um discurso dominador sendo esse aspecto possível através da alienação ou pelo afastamento que há entre sujeito e objeto se refletindo no meio social, entre aqueles que ordenam e os que acatam as ordens. A relação entre ambos acontece por meio da manipulação, é o caso da ciência e da técnica quando sujeita a natureza aos seus direcionamentos e a partir de certo distanciamento que se torna possível o desenvolvimento da objetividade do conhecimento e da imparcialidade. Sendo assim, o homem analisa e estuda os seres humanos ou não humanos através de certo afastamento.

Adorno e Horkheimer buscam expor que o processo de esclarecimento não surgiu apenas com o intuito de esclarecer o mundo ou seus fenômenos, mas também proporciona a anulação do ser humano. Essa forma esclarecedora construída e sustentada pela ciência moderna buscou por fim aos mitos. Para tanto, o esclarecimento diante da investida em suprimir as narrativas mitológicas apresenta seus fundamentos no mito.

Do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia. Todo conteúdo, ele o recebe dos mitos, para destruí-los, e ao julgá-los, ele cai na órbita do mito. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.23).

O discurso objetivo e “neutro” da ciência moderna que buscava exprimir determinadas maneiras de compreensão da realidade e seu poderio é retratado por uma transição ilusória de emancipação do discurso sagrado para o profano retratado pela imparcialidade científica. Esse discurso possui as características de exclamar, expressar seus juízos e ainda alega que suas sentenças são “neutras” e objetivas. No discurso mítico e nas epopeias, era evidente que o poder do discurso encontrava-se sobre o controle dos narradores míticos ou dos poetas, no entanto considerando o discurso científico aquele que detém o poder é o mesmo que se faz proprietário do discurso imparcial e neutro. É essa imparcialidade que orienta a um consentimento e incita os indivíduos a uma convergência da linguagem científica.

Em *Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?* Kant explana sobre o esclarecimento à luz do século XVIII, incrementando os motivos pelos quais os indivíduos recorreriam ao ideal iluminista que almejava a emancipação humana. Em contrapartida, essa busca por um conhecimento dito esclarecido para Adorno e Horkheimer nivela sua outra face, o pensamento positivista como o incremento básico dominante que vigora mediante uma racionalidade técnica científica. Como consequência disso, o esclarecimento promove uma nova espécie de barbaridade e insere elementos de regressão.

A crítica presente na *Dialética do Esclarecimento* expõe como o discurso científico subsidia a submissão de outrem e promove o poder de outros grupos demonstrando semelhanças com comunidades primevas marcadas pela compreensão mítica. O distanciamento do sujeito, a objetividade do pensamento e a neutralidade apontam o poder existente entre o homem em detrimento ao objeto estudado. O esclarecimento para além do que fora prometido como uma proposta emancipatória de saída da minoridade humana ou como recurso capaz de afastar o homem da sombra do mito, torna-se em si a própria mistificação da razão.

2.3. A alegoria do Esclarecimento

Adorno e Horkheimer declaram que o homem fora conduzido através de um contexto promovido pelo processo de esclarecimento. Nesse cenário, a razão humana passa por um processo de modificação, pois se converte em um mecanismo de instrumentalização, em contrapartida à vontade de autoconservação e à natureza. Dessa forma, quando “a autoconservação se automatiza, a razão é abandonada por aqueles que assumiram sua herança a título de organizadores da produção e agora a temem nos deserdados.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.38).

Partindo dessa compreensão, o homem buscou emancipar-se em relação à natureza a fim de autoconservar-se. Entretanto, através do ideário imperialista foi disseminada a concepção etnocêntrica e antisemita: o regime nazista na Alemanha do século XX. Assim, poder, domínio e a autopreservação eram instigados pelos sistemas totalitários e capitalistas que detinham grande ambição em relação a economia social no ocidente. Com isso, o capitalismo valeu-se da ciência derivada do progressismo resente no período moderno e contemporâneo para subordinar a natureza.

O esclarecimento tendo em vista o estabelecimento de poder desenvolveu a razão calculadora bem como outros métodos e instrumentos que foram determinantes para a disposição do homem em relação à razão instrumentalizada, pragmática e alienada do poder a qual conduziu a barbaridades com o objetivo de aquisição e manutenção de poder.

Desta maneira, os princípios científicos e matemáticos se tornam uma diretriz, um modelo, um cânon de pensamento. O pensar transforma-se em objeto de uso, e é nesse sentido que a razão carrega seu teor instrumental. Em suma, acontece a instrumentalização da razão e a mistificação do pensamento.

O factual tem a última palavra, o conhecimento regride à sua repetição, o pensamento transforma-se na mera tautologia. Ou seja, quando mais a maquinaria do pensamento subjuga o que existe, tanto mais cegamente ela se contenta com essa reprodução. Desse modo, o esclarecimento regride a mitologia da qual jamais soube escapar. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.34).

O esclarecimento apesar de considerar duvidoso ou até mesmo anular os conhecimentos que não estão pautados nos princípios do cálculo e da lógica, como os mitos que sucumbem vítimas desse processo, já eram outrora fruto respectivo do esclarecimento. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Da mesma forma, o mito já anelava a busca pela autoconservação. Dessa maneira, o esclarecimento filosófico, científico e os mitos já apresentavam suas carências básicas nos mesmos aspectos: a sobrevivência, a autoconservação, o medo e o desespero.

Para Adorno e Horkheimer (1985, p.35): “o esclarecimento é um pensamento que não se pensa; o esclarecimento põe de lado a exigência clássica de pensar o pensamento porque ela desviaria do imperativo de comandar a práxis”. É nesse sentido que o esclarecimento concebe um âmbito social composto por uma massa orientada pelo pensamento instrumentalizado e acrítico. Sendo assim, nas palavras dos autores: “o pensar reifica-se num processo automático e autônomo, emulando a máquina que ele próprio produz para que ela possa finalmente substituí-lo”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.33).

Assim sendo, o homem para promover ou manter barbaridades contra outros seres humanos, mesmo assim precisa adequar-se ao meio social em que está inserido. Como exemplo, no século XX durante a 2ª Guerra Mundial marcou um momento que deflagrou a perda de milhões de pessoas. Este cenário ilustrou uma indústria da morte em que todos aqueles que não se adaptavam aos paradigmas e as intenções totalitárias de dominação eram exterminados. Com o processo de instrumentalização da razão, desencadeou o comodismo nos homens, que somente teriam que se adaptar a este modo de barbaridade, dando origem a

certa frigeidez nos sujeitos, uma insensibilidade na qual estes mesmos sujeitos são incapazes de ao menos refletir e questionar a causa ou o propósito de tal barbárie.

Há de se questionar a respeito dessa barbárie, enquanto conceito cujo horror foi produzido por meio de uma ciência totalitária e violenta. Esse estado de barbárie demonstra assim, a denegação da subjetividade de outrem. Essa barbaridade se expande em diversas dimensões, que nesse caso se expressa pelo ser humano atuando sobre a natureza e aos outros seres humanos. Da mesma forma, a práxis e a psique¹⁴ humana são estimuladas por essa barbárie que age transfigurando o indivíduo em ser apático e indiferente em meio a circunstâncias agressivas, como é exemplo o antissemitismo difuso pelo regime nazista no século XX na Alemanha.

Desse modo, a razão instrumentalizada de caráter técnico e científico projeta tanto o homem quanto a sua natureza a um estado de submissão incitando-o a uma condição de temor, horror, de medo e desespero. Com isso, a barbárie se institui a partir do desenvolvimento de uma sociedade massificada, na qual a razão sustenta-se enquanto instrumento irreflexivo em relação a si mesmo e aquilo que acontece no meio social, tornando-se cega quando instrumentalizada.

Quando Adorno e Horkheimer expõem acerca do esclarecimento identificam um retrocesso da razão na *Dialética do Esclarecimento*, que sustenta os indivíduos em um estado de menoridade e esse retrocesso é o vetor para essa condição bárbara. Para tanto, o grau de barbárie a qual se remete o pensamento se converte na forma de mímese: a mimetização da voz, das palavras e do modo de expressão do sujeito.

Esta posição de barbaridade mencionada está ancorada em aspectos de ordem totalitária, característica as quais refletem no homem em suas várias dimensões inclusive por meio de ideologias que inibem a consciência moral do indivíduo. De outro modo, ao buscar a emancipação humana, o sujeito goza do poder e de sua razão como ferramenta de autoconservação.

Diante da magnitude da barbárie que se expande na práxis humana, a razão instrumental é sua projeção que é desencadeada por meio de uma ideologia política totalitária conforme citam os filósofos da escola de Frankfurt. A ideologia antissemita a qual a ditadura nazista totalitária disseminou, por consequência dissipou julgamentos em relação aos povos

¹⁴ Em relação à “psique” humana aqui exposta, esta se refere à noção, em geral, relacionada aos variados fenômenos que decorrem da mente humana que está ligada a subjetividade do homem. Em suma, a subjetividade pela qual se refere, é deturpada pela indústria cultural de modo que o desenvolvimento intelectual do sujeito é moldado de acordo com os parâmetros da indústria ao qual impossibilita a “formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente.” (SILVA, 2009, p. 33).

judeus. A partir da perspectiva de Adorno e Horkheimer, os judeus eram vistos para as sociedades nazistas como “a anti-raça, o princípio negativo enquanto tal; de sua exterminação dependeria a felicidade do mundo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.139). Segundo os autores, esta é a primeira concepção do antissemitismo. Contudo, também analisam um segundo ponto de vista que deve ser mencionado: “os judeus livres de características nacionais ou raciais, formariam um grupo baseado na opinião e na tradição religiosas e mais nada.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 139).

A primeira concepção disseminada pela ideologia nazista teve suas influências mediante o advento da razão instrumental e que por meio desta propiciou a insensibilidade e a pseudo projeção de conceitos pré-formulados em relação aos grupos judeus. Isso decorre de forma irreflexiva e mecanizada tendo em vista o poder e a autoconservação ao qual encetou a barbárie em Auschwitz.

Adorno e Horkheimer interrogam-se como foi exequível que os países envolvidos nesse estado de barbaridade humana, apesar das condições de desenvolvimento cultural e tecnológico, ao invés de promover a paz sucumbiu em uma situação de violência humana no século XX com o nazismo. Conforme o prefácio da *Dialética do Esclarecimento*, os autores questionam-se: “por que a humanidade em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em um estado de barbárie?” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.11).

Dessa forma, a essência do esclarecimento torna-se um meio de dominação e poder. O homem desde os primórdios precisara optar entre a subordinação à natureza ou submetê-la ao seu domínio. A partir da expansão do ideal econômico burguês a razão calculadora reflete seus influxos. Sendo assim: “Forçado pela dominação, o trabalho humano tendeu sempre a afastar-se do mito, voltando a cair sob o seu influxo, levado pela mesma dominação.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 38).

Todavia, o domínio da razão instrumental não atua apenas com base no sistema socioeconômico estabelecido pela ideologia política vigente. Entretanto, a técnica é aliada nesse processo uma vez que possibilita o aumento da praticidade para os homens na sua práxis, mas também atenua a exploração e a dominação entre cada ser humano. Como fora discutido, a desmistificação do mundo bem como o progresso da técnica resultou em homens desencantados, irreflexíveis e acrílicos no período contemporâneo e inclusive sucedeu na subordinação dos seres humanos de forma sub-reptícia.

Adorno e Horkheimer nomeiam de “Indústria cultural”, o meio a qual fora possível em desempenhar controle sobre os homens nesse cenário sombrio para a razão humana,

embora seja designada como uma época esclarecida. A Indústria cultural que potencializa seus influxos enquanto um agrupamento de simbolização e comunicação que permanece atuante em detrimento das organizações contemporâneas. A partir de suas influências gera em seu público alvo a inibição de sentimentos que provoquem mudanças ou estímulos à reflexão da realidade, desenvolvendo o ócio tal como descrevem os ídolos baconianos¹⁵, que são capazes de inibirem o processo de construção do sujeito.

Essa barbárie torna-se então uma nova característica que marca o período contemporâneo e estabelece um teor racional e científico às variadas dimensões da vida. Em decorrência disso, o homem enquanto espectador da vida é incitado a aplaudir seu desenvolvimento que o desdobra de forma sub-reptícia. Dessa maneira, a massa mistificada inibe a percepção dos efeitos do esclarecimento que moldam o espírito humano, o desejo, o estilo, o pensamento, e por fim estabelece a própria anulação do sujeito.

¹⁵ No principal livro de Bacon, *Novum Organum*, o filósofo afirma que “[...] são de quatro os gêneros (os ídolos) que assediam o espírito humano” (BACON, 197-, p.34). Estes são: tribo (*tribus*), caverna (*specus*), mercado (*fori*) e teatro (*theatri*), por isso é necessário que o homem se liberte destes, pois se ele não procura esta libertação fica sujeito à alienação, e com isso nunca irá construir para si um verdadeiro saber. Em síntese, os ídolos do teatro (*theatri*) são aqueles que através de representações elaboram teatros ou fábulas para explicar a realidade. “Assim procedemos por a nosso ver, serem as filosofias tradicionais e as inventadas, nada mais do que fábulas postas em cena e desempenhadas, criando dessa forma mundos fantasiosos e teatrais” (BACON, 197-, p. 36).

CAPÍTULO 03

ULISSES: O HERÓI ÉPICO

Mas nenhuma obra presta um testemunho mais eloquente do entrelaçamento do esclarecimento e do mito do que a obra homérica, o texto fundamental da civilização europeia. Em Homero, epopeia e mito, forma e conteúdo, não se separam simplesmente, mas se confrontam e se elucidam mutuamente. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.24).

Na seção intitulada “Excurso I- Ulisses ou Mito e Esclarecimento” da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer utilizam a obra clássica de Homero *A Odisseia* como referência em sua análise. Nessa seção, os autores desenvolvem densas especulações em torno da temática do projeto do esclarecimento considerando Ulisses é como um dos personagens mais enfáticos. Conforme os autores indicam, o herói da mitologia grega possui indícios da origem da civilização ocidental e do pensamento esclarecido. Portanto, Ulisses representa e simboliza para os autores o arquétipo do herói, comedido e racional que consegue ludibriar as contrariedades do mundo conforme seus interesses. É dessa maneira que a obra homérica apresenta em sua composição o testemunho da dialética do esclarecimento. A respeito do primeiro Excurso, Adorno e Horkheimer comentam:

O primeiro acompanha a dialética do mito e do esclarecimento na Odisseia como um dos mais precoces e representativos testemunhos da civilização burguesa ocidental. No centro estão os conceitos de sacrifício e renúncia, nos quais se revelam tanto a diferença quanto a unidade da natureza mítica e do domínio esclarecido da natureza. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.4).

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer delineiam uma interpretação em torno do percurso histórico da razão ocidental quando consideram que há uma ligação entre o pensamento mítico e o esclarecimento. Ambas as perspectivas revelam aspectos de suma relevância acerca do percurso histórico do sujeito racional, principalmente a partir da tentativa do homem em sobrepujar o conhecimento mítico e seu interesse em buscar respostas mais concretas. Desse modo, a obra em questão considera vários ângulos de interpretações e especulações para seus leitores tanto no âmbito das discussões envolvendo o período da filosofia contemporânea, ao qual Adorno e Horkheimer estão inseridos, como também retoma à mitologia grega para solidificar suas argumentações.

No artigo *Resistir às sereias*, Jeanne Marie Gagnebin (2010) ressalta a respeito do episódio das sereias (Canto XII da *Odisseia*) descrito por Homero discorrer acerca do sistema de dominação proveniente do Esclarecimento, ideia esta que se encontra no cerne das questões abordadas por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Ulisses rememora esse episódio para o rei Alcínoo e sua corte mencionando primeiramente sua descida ao reino dos mortos. Ademais narra seu retorno à mansão da feiticeira Circe e advertências.

Esse caminho que se destina a passagem no reino de Hades representa um período de conhecimento crucial para Ulisses na travessia pela ilha das sereias onde o personagem vislumbra seu futuro devido às advertências do adivinho Tirésias. Considerando isso, há uma forte ligação entre vida e morte quando Ulisses ultrapassa as vastas terras de um mundo sombrio que lhe prepara para a próxima aventura: o enfrentamento diante do inebriante canto das sereias. (GAGNEBIN, 2010).

Por um lado, o submundo na *Odisseia* configura-se como um lugar de transformações e conhecimentos. Contudo, os versos de Hesíodo na *Teogonia* expressa o reino de Hades como um lugar temível até para os deuses olímpicos. Conforme o comentário de Jaa Torrano, tradutor da *Teogonia*, trata-se de um lugar que unicamente direciona para uma queda sem fim. (HESÍODO, 1995). Essa questão alude, simbolicamente, a respeito do retrato da mente humana que não pressupõe restrições, mas raízes imensuráveis para o pensamento humano.

Se por um lado, Homero retrata o submundo como espaço de transformações e de saberes, Hesíodo exprime por meio de seus versos as profundezas do pensar, ambas denotam a proximidade com o poder da mente de encarar o desconhecido ou de apenas deixar-se guiar por sua natureza.

Adentrando mais adiante acerca da passagem das sereias – que fora permeada de olhares por incontáveis escritores, pintores e tantos outros artistas – a próxima seção explorará o personagem Ulisses, a personificação e protótipo do homem burguês. No âmbito da discussão encetada por Adorno e Horkheimer manifesta-se o marco divisório entre o mito e esclarecimento, que contém em si tanto aspectos mitológicos quanto resquícios da racionalidade.

3.1. Ulisses de Homero: testemunha na *Dialética do Esclarecimento*

Adorno e Horkheimer averiguam por meio da *Odisseia* o confronto e a elucidação mútua entre mito e esclarecimento. A priori, ambos diagnosticam seus respectivos posicionamentos por meio de um prisma histórico que evidencia a completa subordinação da natureza ao homem. Ademais, à medida que o sujeito ganha essa autoridade sobre os fenômenos da natureza, o seu poderio demonstra também a presença de uma dimensão sistemática que é intrínseco tanto no pensamento mítico como no seu suposto contrário, o conhecimento científico.

Em destaque, com a representação da astúcia de Ulisses durante seu regresso a Ítaca na *Odisseia* que Adorno e Horkheimer demonstram indícios de racionalidade na mitologia. A evidência do pensamento racional no mito simboliza então, o pressuposto embrionário do pensamento esclarecido.

Conforme a *Dialética do Esclarecimento*, essa contradição entre mito e esclarecimento é atribuída inicialmente a partir do processo de desencantamento do mundo na história da razão humana. Quando o homem aparta-se da relação umbilical entre as forças hostis da natureza, não acontece uma ruptura imediata entre esclarecimento e mito como supostamente o projeto iluminista adverte na modernidade. Mas, a proposta do esclarecimento transforma-se em uma nova espécie de mitologia.

Sendo assim, a passagem das sereias descreve a trajetória de Ulisses como “sujeito autóctone, consciente de sua autoafirmação e de sua inteireza, torna-se esclarecido para desafiar as forças míticas que possuíam também um poder de persuasão.” (MASS, 2011, p. 49). Esse episódio simbolicamente alude à condição do homem em sobrepujar a própria natureza por intermédio da razão.

Diante disso, ser encantado pelas sereias é a representação metafórica de uma condição temporal entre passado-presente-futuro. O esquecimento das lembranças sucederia como consequência dessa sedução realizada no presente instante delineando um futuro incerto diferente do que Ulisses planejava em seu regresso à Ítaca. Conforme Mass:

O sofrimento está impregnado na natureza e é por meio dele que o sujeito procura se emancipar. Ulisses buscou superar o conflito constante com a natureza na tentativa de criar espaço para a construção de sua subjetividade. O presente está relacionado com o conflito e com o desprendimento constante com relação à natureza, a fim de se elevar na posição de senhor. (MASS, 2011, p. 51)

Diante dessa linha tênue entre passado, presente e futuro, Ulisses se emancipa enquanto sujeito por não sucumbir ao canto e aos encantos das sereias, pois está preso ao

mastro significa não poder agir conforme seus desejos. Dessa forma, o distanciamento com relação à natureza tem como meta a elevação do homem na posição de senhor. Nesse cenário, a renúncia tem papel importante quando Ulisses precisa renegar situações tais como: não provar da comida de lótus; da carne de Hipérion ou ainda presumir a provável perda de alguns de seus companheiros de viagem por Cila. A dignidade do herói é conquistada somente a partir de um conjunto de renúncias e, em suma, da abdicação de uma felicidade universal:

O astucioso só sobrevive ao preço de seu próprio sonho, a quem ele faz as contas desencantando-se a si mesmo bem como aos poderes exteriores. Ele jamais pode ter o todo; tem sempre de saber esperar, ter paciência, renunciar; não pode provar do lótus nem tampouco da carne dos bois de Hipérion; e quando guia sua nau por entre os rochedos, tem de incluir em seu cálculo a perda dos companheiros que Cila arranca ao navio. Ele tem que se virar, eis aí sua maneira de sobreviver, e toda a glória que ele próprio e os outros aí lhe concedem confirma apenas que a dignidade de herói só é conquistada humilhando a ânsia de uma felicidade total, universal, indivisa. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 29).

Os filósofos entendem que o sacrifício pelo qual Ulisses ultrapassa em suas aventuras, em nome do sujeito e da civilização, comporta um caminho de mais perdas do que ganhos: “Quem pratica a renúncia dá mais de sua vida do que lhe é restituído, mais do que a vida que ele defende.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.28). Por essa razão, os autores apontam na *Dialética do Esclarecimento* que a “história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Ou por outra, a história da renúncia.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.28). Desse modo, a história pregressa do processo civilizatório determinou de forma violenta o rompimento do homem com sua própria natureza, na medida em que o sujeito assenhorou-se da natureza. Em suma, Adorno e Horkheimer compreendem o ato sacrificial como uma cerimônia organizada racionalmente para converter o medo em força, a fim de assegurar a autoconservação humana.

Se a troca é a secularização do sacrifício, o próprio sacrifício já aparece como o esquema mágico da troca racional, uma cerimônia organizada pelos homens com o fim de dominar os deuses, que são derrubados exactamente pelo sistema de veneração de que são objectos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.25).

Em *Eclipse da razão*, Horkheimer cita que Ulisses é o único herói narrado por Homero que “nos dá a impressão de ter uma individualidade, uma mente própria, estabelecida pela ligação entre a auto-preservação e o auto-sacrifício.” (HORKHEIMER, 2013, p.135). Na *Dialética do Esclarecimento* é possível interpretar que as passagens

homéricas registram assim a trajetória da constituição do sujeito, de sua autoidentidade. Em relação a esse aspecto, Durão (2012) expressa que a *Odisseia* é:

(...) como a trajetória do eu burguês no doloroso processo de construção e manutenção da sua autoidentidade. O passo fundamental para a construção da subjetividade é interiorização do sacrifício. Nela, Adorno e Horkheimer reconhecem as sementes da racionalidade plenamente desenvolvida, pois, em oposição à magia, onde a relação causa/efeito é imediata, o sacrifício já encena uma substituição, na qual a vítima está em lugar de outra coisa que não ela mesma. Daí o paradoxo decorrente da estruturação de “eu”: para conseguir alcançar a autoidentidade, ele deve oferecer a si próprio como vítima. Em outras palavras, o “eu” só pode tornar-se aquilo que é abrindo mão daquilo que deseja ser (DURÃO, 2012, p. 29-30).

Nesse sentido, Durão (2012) refere-se a compreensão do processo de dominação na relação entre homem com a natureza, e a ruptura com os encantos míticos para buscar a emancipação e autonomia. Quando o homem renuncia aos encantos míticos abdica da sua vitalidade que lhe é própria por meio da interiorização do sacrifício. A passagem das sereias ilustra bem essa abdicção do gozo e de seus prazeres, assim como quando Ulisses e seus tripulantes encontram os lotófagos (comedores de lótus), pois para aqueles que provam a flor de lótus, por consequência sofrem com o efeito do esquecimento e da destruição da vontade. Conforme entendem Adorno e Horkheimer, essa passagem: “lembra a felicidade dos narcóticos, de que se servem as camadas oprimidas nas sociedades endurecidas, a fim de suportar o insuportável [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.31). Quando Ulisses abdica de comer o lótus, ele abdica do prazer imediato de estado de felicidade e de consciência do sofrimento concedido pela ingestão do alimento: “Esse idílio é na verdade a mera aparência da felicidade, um estado apático e vegetativo, pobre como a vida dos animais e no melhor dos casos a ausência da consciência da infelicidade.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.31).

Para Adorno e Horkheimer, nessa relação entre sujeito, esclarecimento e dominação acontece a formação de Ulisses enquanto sujeito como consequência de um processo violento a partir das abnegações sofridas. Os sacrifícios fazem parte de um artifício originário da “troca racional” que possibilita ludibriar os deuses para assegurar a própria sobrevivência. Nesse sentido, conforme Mass (2011, p.52) o “sofrimento, a renúncia, a dor são condições para que haja o entrelaçamento entre o sacrifício e o esclarecimento.” Os autores discorrem que:

A pretensa autenticidade, o princípio arcaico do sangue e do sacrifício, já está marcado por algo da má consciência e da astúcia da dominação, que são

características da renovação nacional que se serve hoje dos tempos primitivos como recurso propagandístico. O mito original já contém o aspecto da mentira que triunfa no carácter embusteiro do fascismo e que esse imputa ao esclarecimento. Mas nenhuma obra presta um testemunho mais eloquente do entrelaçamento do esclarecimento e do mito do que a obra homérica, o texto fundamental da civilização europeia. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.20).

Dessa maneira, Adorno e Horkheimer identificam na *Odisseia* o entrelaçamento do esclarecimento a partir da razão que não somente tenta sobrepujar o mito, mas, sobretudo a angústia originária que provém do homem por renunciar sua própria natureza; epopeia que representa um marco simbólico entre a tentativa de dominação da natureza externa do indivíduo através das ciências e das técnicas, assim como também a natureza interna por meio da repressão e dos meios educativos. (GAGNEBIN, 2010). A dominação exercida pelo sujeito racional por meio da técnica e abstração corresponde ao afastamento do ser humano com a natureza, que traz consigo os germes da barbárie. Dessa forma, a razão torna-se instrumento de dominação no meio desse processo de racionalização.

Nesse caso, o conhecimento adquirido por Ulisses e sua astúcia¹⁶ espelha o poder de controle do homem que age em prol de si: a curiosidade que o levou a querer ser atado ao mastro para, enfim, conhecer o canto. Essa perspectiva também permite compreender que o mito como fonte de explicações para entender o universo, torna-se um modo de intervir na vida humana.

Gagnebin (2010) explana acerca da releitura da *Odisseia* feita por Adorno e Horkheimer presente no “Excurso I” demonstrar o personagem como o protótipo do homem moderno e a própria epopeia como a história que caracteriza o mal-estar na civilização, com referência ao termo anunciado por Freud em sua obra homônima. Dessa forma que Ulisses descreve o conjunto de abdições e renúncias que precisou vivenciar para desenvolver-se como indivíduo e enquanto sujeito racional. A conduta de Ulisses na *Odisseia* manifesta uma forte presença do esclarecimento no mito, e na medida em que se desenvolve uma análise concentrada em certos elementos presentes na passagem das sereias isso se torna mais evidente. A renúncia do herói no episódio supracitado está em querer ouvir o canto das

¹⁶ Segundo Adorno e Horkheimer a astúcia é reconhecida e conceituada na *Dialética do Esclarecimento* da seguinte maneira: “A astúcia nada mais é do que o desdobramento subjetivo dessa inverdade objectiva do sacrifício que ela vem substituir.” [...] Em certos momentos, com seu aumento numérico, a colectividade só consegue sobreviver provando a carne humana. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 26-27). Assim, segundo os autores a astúcia consiste em um recurso que proporciona a Ulisses driblar os desafios e criar subterfúgios para sair vitorioso diante das figuras mitológicas (sereias, Cila, etc.). O que atua, por sua vez, na constituição da sua subjetividade a partir do sacrifício que se solidifica no âmbito da linguagem, no uso da retórica, Ulisses como aquele que traz o poder da palavra enquanto *aedo*, compondo assim a imagem do herói astuto. Com isso, “A astúcia, porém, é o desafio [sacrifício] que se tornou racional”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 30).

sereias, mas em não ser completamente dominado por seus encantamentos. Ulisses não aprecia completamente os encantamentos do canto.

O canto que provoca delírio fatal aos tripulantes e, por consequência os levam a sucumbir suas paixões, representa a desistência de sua individuação e a negação da própria existência, uma vez que todos que passaram ali não sobreviveram para contar sobre isso. Contudo, Ulisses apesar de resistir aos encantamentos dessas figuras marítimas, sente desejo em deleitar-se no gozo de suas cantorias, mas sem perder-se completamente no êxtase sentido por estar atado ao mastro.

O lado místico da natureza que comporta toda *Odisseia* é transformado em expressão literária por meio das palavras de Homero que apresenta seu aspecto racional a partir do poder da lógica em subordinar à natureza aos seus domínios. Ulisses na obra representa isso, pois quando está atado ao mastro simboliza a renúncia de um homem que amalgama suas paixões, repreende seus desejos e a sua natureza. Desse modo, o herói épico passa por um processo de desencantamento do mundo em toda a *Odisseia*. O termo “desencantamento do mundo” remonta ao conceito de Marx Weber utilizado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* para designar acerca do processo de “desencantamento” em que o homem se liberta do medo de uma natureza desconhecida ao qual atribui poderes sobrenaturais como forma de explicar seu desamparo diante dela. Dessa forma, o esclarecimento ao qual Adorno e Horkheimer remetem em sua obra revela um processo que ao longo da história da civilização os homens emancipam-se das potências míticas da natureza tal como ilustrado no percurso de racionalização na filosofia e na ciência. O mundo passa por um processo de enaltecimento do pensamento racional face à natureza mística, a qual o homem passa a se desvencilhar das explicações mitológicas em favor de um conhecimento pautado puramente na razão.

Dessa forma, Adorno e Horkheimer referem-se ao sentido do “esclarecimento”: “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.19). Dessarte, o significado do esclarecimento não está relacionado como no “iluminismo” (enquanto corrente filosófica específica de uma época), mas um processo pelo qual, ao longo da história humana, os homens se libertam das potências míticas da natureza. O esclarecimento mostra ser a fase final da cisão do homem com a natureza. A partir do domínio sobre ela o homem poderia sentir-se emancipado e liberto. O processo de desencantamento do mundo, isto é, o processo de racionalização mostra seu surgimento na origem da civilização, nas narrativas mitológicas, nas passagens das narrativas homéricas e

no alvorecer da filosofia. Desse modo, o processo de transição entre o mito e o saber racional identifica o período inicial do desencantamento do mundo.

A construção do Esclarecimento é marcada antes mesmo do período moderno, mas a partir do período mitológico que suas características se expandiram até os dias contemporâneos se apresentando sob um aspecto de racionalização (a razão como instrumento de poder e de uso de uma ciência/técnica), que por consequência, resultou em aspectos de autoconservação e desmistificação. O desencantamento do mundo decorre por meio da dispersão do homem frente às bases míticas e religiosas que promoveram explicações para os fenômenos da natureza desconhecidos (PIERUCCI, 2003). O homem passa então por uma transição entre esses saberes sobrenaturais para ser conduzido a um pensamento racional, objetivo e crítico.

Assim, essa característica objetiva e de âmbito racional é expressa através de Ulisses que se mostra esclarecido, como no episódio das sereias em que se amarra ao mastro para escutar o canto, mas inviabiliza as forças e poderio do canto quando o herói ao ouvi-lo apenas contempla sem sucumbir nas consequências desse canto que o levaria ao delírio fatal. Os autores citam:

O ouvinte amarrado quer ir ter com as sereias como qualquer outro. Só que ele arranjou um modo de, entregando-se, não ficar entregue a elas. Apesar da violência de seu desejo, que reflete a violência das próprias semideusas, ele não pode reunir-se a elas, porque os companheiros a remar, com os ouvidos tapados de cera, estão surdos não apenas para as semideusas, mas também para o grito desesperado de seu comandante. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 30).

Ulisses enquanto ouvinte deixa-se guiar apenas pela própria emoção, somente ele pode contemplar e deleitar-se no gozo do canto completamente inebriado pela voz das sereias, sem mergulhar de fato nas profundezas do seu encanto que conduziria à sua morte. Em contrapartida, qualquer súplica pleiteada pelo herói se torna inaudível para os tripulantes bem como o canto sedutor das sereias, pois somente ele tem o privilégio de ouvi-lo.

Outro símbolo a ser considerado são os remadores. Na narrativa, os seus ouvidos estão tapados impedidos de ouvir o canto que provocaria uma espécie de delírio mortal. Neste momento, para sua sobrevivência é necessário olhar para frente, seguir seu trajeto e remar, prosseguir para que seja possível salvar suas vidas e a de Ulisses, pois as sereias ali dominavam o poder de ceifar a vida de todos os tripulantes presentes.

Nesse contexto, a cera também é um dos componentes cruciais, pois é ela que inviabiliza o poder do canto e associada à vontade de sobrevivência mostra-se similar com o

que Adorno e Horkheimer identificam acerca do ciclo de trabalho e do ócio; uma vez que é necessário aceitar certas condições, ter atenção no caminho em vista de sua sobrevivência. Vale ressaltar que não se trata de remadores naturalmente surdos, mas foram condicionados a não escutar por ordem do seu “chefe”. Gagnebin (2010) alega que ambos os autores salientam sobre a função da Indústria cultural¹⁷ de impedir que os trabalhadores voltem a ouvir novamente e, portanto, se distraiam tomando outros rumos auxiliando, então, na construção de sujeitos dóceis e úteis.

Nietzsche na *Terceira Consideração Intempestiva: Schopenhauer Educador* salienta a despeito dessa formação do sujeito enquanto ser útil e dócil para a manutenção do Estado e sua aspiração de lucro, no qual o rigor do trabalho diário é necessário para a sobrevivência em sociedade. O filósofo considera a pressa como um mecanismo de driblar sua própria natureza que dissuade a reflexão e projeta ao homem um lugar mais cômodo e satisfatório. De acordo com Adorno e Horkheimer, Nietzsche fora um dos pensadores preeminentes que discorreu acerca dos aspectos esclarecedores presente na narrativa homérica: “Nietzsche conhecia como poucos, desde Hegel, a dialética do esclarecimento.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 23).

[...] sabemos que concedemos muito cedo nosso coração ao Estado, ao lucro, à vida mundana ou à ciência, a fim de não mais possuí-lo; sabemos que nos sujeitamos a um duro trabalho diário com mais ardor e irreflexão do que a vida exige, porque nos parece necessário, antes de tudo, não ter consciência de nada. A pressa é geral, porque todos querem escapar de si mesmos; é geral também nossa maneira temerosa de disfarçar essa pressa porque queremos parecer satisfeitos e porque gostaríamos de enganar a respeito de nossa miséria observadores mais perspicazes. [...]. (NIETZSCHE, 2008, p. 62-63).

Considerando o período moderno, essa época registra que o esclarecimento manifesta o homem desencantado dos mitos. Em resposta à pergunta “O que é esclarecimento?”, Kant anuncia a ascensão do pensar racional que auxilia os homens na posição de senhores. No entanto, ao tentar sobrepujar o mito, na medida em que tenta se afastar das forças místicas, o homem adentra cada vez mais nas suas raízes, uma vez que nestas já imperava em seu interior a própria dominação da natureza. Desse modo, Ulisses representa a protoimagem do homem burguês quando ousa driblar à natureza interna recorrendo a razão para isso.

¹⁷Essa terminologia é expressa na *Dialética do Esclarecimento* por Adorno e Horkheimer em vista de substituir a expressão cultura de massa, uma vez que esta remetia a falsa noção de que os fenômenos culturais de âmbito social teria sua origem no interior das massas. Como indica Adorno “[...] tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por ‘Indústria Cultural’ a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa”. (ADORNO, 1986, p. 92).

Seja como for, é preciso ter cuidado ao considerar o significado expresso por Adorno e Horkheimer acerca do conceito do esclarecimento, pois não equivale apenas considerá-lo às luzes do século XVIII como defendera Kant designado a partir de uma época propriamente dita em seu contexto histórico, político e cultural, mas ambos consideram que ao longo da história ocidental esse processo já construía suas raízes; principalmente ao considerarmos a linguagem mítica enquanto um modo de expressão do homem em sua tentativa de explicar sua realidade também como uma forma de ludibriar a natureza e dominá-la. Nesse caso, antes de acontecer à ideia de superação entre mito e esclarecimento bem como a tentativa de ambos se superarem existe uma relação dialética de aproximação. A despeito disso, o emprego da terminologia “iluminismo” considerando sua forma minúscula “se caracteriza por um amplo pensamento em contínuo progresso que procurava se afirmar e se emancipar através de uma racionalidade a partir do domínio do homem sobre a natureza.” (MASS, 2011, p. 29).

Dessa forma, o germe do esclarecimento tem sua origem no mito, uma vez que este expressa conhecimento, caracterizando-se pela busca de uma melhor compreensão dos acontecimentos do mundo por meio de criação de conceitos; tanto a sabedoria mítica, fonte de conhecimento, quanto o pensamento esclarecido moderno se ligam em uma corrente histórica, na qual o homem procura libertar-se de sua animalidade bem como Ulisses representa.

Para Adorno e Horkheimer, a racionalidade moderna vive diante de um contraste, de um paradoxo, ao afirmar o uso livre da razão como solução de todos os problemas, pois, quanto mais se verificam os avanços e os desenvolvimentos tecnológicos, as ameaças tornam-se constantes à natureza e ao próprio homem. A razão, que faria com que a humanidade se emancipasse, recaiu, por fim, no mito da barbárie. O esclarecimento assume o mesmo princípio do mito, o da dominação [...] A dialética entre mito e esclarecimento é um eterno processo. (MASS, 2011, p. 54).

Ulisses testemunha no mito a compreensão da origem do protótipo do sujeito burguês na Modernidade. O herói ilustra a imagem do homem moderno que ousa romper os laços de sua animalidade, não sendo assim dominado pela própria natureza dele desconhecida. Mas, contudo, a racionalidade contraria as forças de sua condição humana que refreia seus desejos e paixões como artifício de repressão gerada pelo medo do não dominado. E na medida em que a razão é considerada um artifício que se acredita ser a solução para os problemas por meio dos avanços tecnológicos, o esclarecimento converte-se no mito da barbárie desencadeando na dominação do próprio sujeito. (MASS, 2011).

Vale ressaltar também que tanto quanto identificar Ulisses como personagem da *Odisseia* é necessário ressaltar o herói como *aedo*. Gagnebin (2010) desenvolve uma análise

em torno da perspectiva de Tzvetan Todorov em relação ao poema épico. Segundo Gagnebin, se Ulisses tivesse sucumbido completamente ao canto das sereias suas aventuras não seriam narradas pelo herói. (GAGNEBIN, 2010).

Dessa forma, Ulisses enquanto narrador apresenta a autoridade da linguagem no mito; mas, também ilustra o personagem como espectador ouvinte. Os autores da *Dialética do Esclarecimento* associam essa passagem com o poder neutralizado do canto das sereias que, por sua vez, era dominante sobre os homens: “sua sedução transforma-se, neutralizada num mero objecto da contemplação, em arte.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.17). Ulisses preso ao mastro apenas contempla o canto, e neutraliza o poder de encantamento que poderia causar-lhe a morte.

[...] Nessa renúncia, eles identificaram a conversão do prazer em entretenimento, no escopo do projeto de dominação das tentações e dos impulsos que ameaçam a racionalidade. Elabora-se, assim, uma alegoria do papel da arte na sociedade de consumo, discutido depois no capítulo sobre a Indústria Cultural da *Dialética do esclarecimento*. (SÜSSEKIND, 2013, p. 184).

Ao considerar o herói errante como narrador, subescreve-se uma nova concepção em relação ao campo da arte “e se considera Ulisses como um herdeiro das sereias, portanto como um *aedo* cujo canto repercute e conserva de algum modo o poder daquele canto mítico original.” (SÜSSEKIND, 2013, p. 184-185). O autor também acrescenta que, no contexto da indústria cultural, o episódio das sereias apresenta o elemento que diagnostica a centralidade de uma arte domesticada:

O episódio pode remeter não apenas ao diagnóstico de uma arte domesticada pela indústria cultural, mas também às reflexões, também elaboradas pelos dois autores – mas especialmente por Adorno, que volta ao tema em diversos textos posteriores, sobretudo naqueles que compõem a obra póstuma intitulada **Teoria estética** –, acerca da arte autêntica e do potencial emancipatório que ela conserva, na contramão das coerções sociais e da domesticação do prazer no mundo administrado. (SÜSSEKIND, 2013, p. 185).

Com isso, a interpretação do episódio das sereias está associada com a próxima seção. Em suma, trata-se do que Adorno e Horkheimer compreenderam em torno de sua releitura da *Odisseia* tendo em vista a ligação tênue entre mito e esclarecimento.

3.2. Excurso I: Ulisses ou mito e esclarecimento na *Dialética do Esclarecimento*

O episódio das sereias, que outrora se manifesta como testemunha da dialética do esclarecimento, é trabalhada de forma mais específica por Adorno e Horkheimer na seção intitulada “Excurso I- Ulisses ou mito e esclarecimento”. Nela, os autores representam Ulisses como o protótipo do sujeito burguês ao se debruçarem sobre essa discussão que entrelaça racionalidade e mito.

Assim, a proposta acerca da mitologia constituir o limiar do pensamento esclarecido se confronta à noção discutida por Kant que postula em seu texto *Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?* Acerca do lema do esclarecimento, o qual consiste em livrar o sujeito do preconceito e dos juízos do pensamento dirigido por outrem, e orientá-lo cada vez mais em direção a sua maioridade. Em suma, a emancipação humana poderia ser alcançada a partir do uso da razão. Conforme o autor declara:

Esclarecimento [Aufklärung] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento [Aufklärung]. (KANT, 1985, p. 100).

Contudo, acontece então uma conversão no que tange à tese de emancipação do sujeito moderno, alcançada através da capacidade cognitiva do homem que desencadeia em um estado de dominação. Esse poder de dominar está associado então ao mito e ao esclarecimento, tal como desenvolvem Adorno e Horkheimer quando se referem ao projeto iluminista que ambiciona a maioridade do homem através do pensar racional que visa sobrepujar as forças da natureza. Em relação a isso:

Como explica Jeanne Marie Gagnebin, em “Do conceito de razão em Adorno”, a *Dialética do esclarecimento* põe em xeque a aparente oposição entre o mito, ligado às “forças cegas da natureza”, e o esclarecimento como “faculdade de emancipação e de crítica”. Assim, a interpretação da *Odisseia* tem o objetivo de ilustrar a dialética dessas duas instâncias: “Na sua luta contra o mito, a razão fica, por assim dizer, contagiada pelas forças às quais se opõe”. (SÜSSEKIND, 2013, p. 180)

Quando a razão tenta escapar da compreensão mítica, cada vez mais projeta-se para o seu interior. O sentimento angustiante do homem em reconhecer-se frágil diante da potência da natureza mostra-se genuína. Pois, originalmente, na história da civilização¹⁸, é marcante o

¹⁸ Há aqui uma conexão com o pensamento freudiano quando os autores da *Dialética do Esclarecimento* relacionam a origem tanto do mito como do esclarecimento com o medo originário do homem em sentir-se apartado da natureza e com isso desenvolve a capacidade de exercer domínio sobre ela. No entanto, a

medo da natureza desconhecida e hostil. Por consequência disso, a essência da dominação do desconhecido tem seus reflexos por meio da tentativa em superar seus medos particulares. (MASS, 2011).

Barros (2009) salienta o papel do medo como fator originário do pensar racional, cuja temática pode ser sublinhada na obra de Adorno e Horkheimer considerando certa influência de Nietzsche. A partir disso, Adorno e Horkheimer identificam as bases da origem e da necessidade do surgimento de uma razão instrumental que tem como finalidade a dominação do seu lado místico e natural. Ao se defrontar diante das forças hostis da natureza, o temor que advém do homem prevalece e influi na criação de artifícios para dominá-la.

[...] O que Ulisses deixou para trás entra no mundo das sombras: o eu ainda está tão próximo do mito outrora, de cujo seio se arrancou, que o próprio passado por ele vivido se transforma para ele num outrora mítico. [...] O esquema tripartido deve liberar o instante presente do poder do passado, desterrando-o para trás do limite absoluto do irrecuperável colocando-o à disposição do agora como um saber praticável. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 44).

Ulisses ao apropriar-se de sua astúcia para coibir comportamentos que advém de sua natureza, antecipa a noção moderna de esclarecimento. Destarte, essa reação comporta o desejo primitivo de sobrevivência do homem, quando este é movido pelo ímpeto do medo da morte e imediatamente desperta em si, a vontade de autopreservação o que contribui para a formação da racionalidade formal. (BARROS, 2009). Adorno e Horkheimer apontam as aventuras do herói errante que marcam uma trajetória cheia de desafios conduzido pelo ímpeto da curiosidade, das paixões e de sobrevivência. Nesse caso os autores exaltam que:

Para alienar se da natureza ele se abandona à natureza, com a qual se mede em toda aventura, e, ironicamente, essa natureza inexorável que ele comanda triunfa quando ele volta – o inexorável – o para casa, como juiz e vingador do legado dos poderes de que escapou. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 25).

A obra homérica registra um marco que simboliza a tradição ocidental representando a proto-história da razão, esta que se mostra esclarecida. A crença do ideal iluminista de que o homem projetou na razão e na sua possibilidade de alcançar à emancipação humana, leva-o em direção ao domínio não somente das técnicas, mas também acarreta no domínio de sua

humanidade adentra em uma nova espécie de barbárie que pode ser verificada a partir da observação de efeitos psicológicos tais como Freud postula a inquietação do homem, sua ansiedade e infelicidade que se mostram associados com a repressão sentida nesse indivíduo diante de seu círculo social. Freud explica que “Cedendo à primeira impressão, seríamos tentados a dizer que a sublimação é o destino imposto ao instinto pela civilização. [...] é impossível não ver em que medida a civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?) de instintos poderosos. Essa “frustração cultural” domina o largo âmbito dos vínculos sociais entre os homens.” (FREUD, 2010, p.40).

natureza. Isso é resultado do desejo primitivo humano em querer conhecer o que lhe é desconhecido não somente no mundo, mas no seu interior tal como Adorno e Horkheimer (1985, p.25) compreendem que o “esclarecimento é a radicalização da angústia mítica”.

[...] O esclarecimento nutria a esperança de emancipar os homens do medo. Contudo, o controle racional do conhecimento não elimina o medo, antes o denega sob a forma do recalque – o inexplicável, o contraditório, o estranho, tudo aquilo que, como um resíduo de inconciliável, escapa ao conhecimento e não pode ser domesticado, produz o retorno da angústia mítica.” (OLIVEIRA, 2008, p.145).

Por meio da cisão entre a relação umbilical do ser humano com sua natureza, o homem desprende-se de concepções religiosas e míticas determinando os limites da razão devido à ruptura de inquietações metafísicas com o pensamento filosófico. Porém, ao invés de adquirir a emancipação, a humanidade adentra em uma nova espécie de barbárie. Essa barbárie que está relacionada conforme Freud indica em *O Mal-estar na civilização* com o “medo primitivo” humano cujo esclarecimento modifica e embeleza o poder dominador do homem em relação a sua natureza tanto interna quanto externa. De acordo com Freud:

A meu ver, a questão decisiva para a espécie humana é saber se, e em que medida, a sua evolução cultural poderá controlar as perturbações trazidas à vida em comum pelos instintos humanos de agressão e autodestruição. Precisamente quanto a isso a época de hoje merecerá talvez um interesse especial. Atualmente os seres humanos atingiram um tal controle das forças da natureza, que não lhes é difícil recorrerem a elas para se exterminarem até o último homem. Eles sabem disso; daí, em boa parte, o seu atual desassossego, sua infelicidade, seu medo. Cabe agora esperar que a outra das duas “potências celestiais”, o eterno Eros, empreenda um esforço para afirmar-se na luta contra o adversário igualmente imortal. Mas quem pode prever o sucesso e o desenlace? (FREUD, 2010, p.79).

O desassossego, a infelicidade e o medo são consequências psicológicas que Freud já diagnosticava desta nova espécie de barbárie. A repressão do homem causa o mal-estar que é inerente aqueles que vivem na civilização. Isso, portanto, resulta em uma calamidade triunfante desta nova barbaridade contra a humanidade. Nesse caso, o “ousar saber” afirmado por Kant transforma-se então na outra face disfarçada na celebre frase de Francis Bacon “saber que é poder”. A premissa “saber que é poder” traz um novo poder dominador e repressivo em torno do sujeito: “o saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.5).

O poder do saber técnico cresce na Modernidade instaurando o pensar lógico-científico capaz de instrumentalizar a razão. Segundo Adorno e Horkheimer, apesar dos mitos

caírem como vítima do esclarecimento, eles se demonstram como consequência do próprio pensamento esclarecido que gera essa racionalidade instrumental, mas também resulta em uma nova mitologia. Dessa maneira, o “mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.7).

Se por um lado o esclarecimento visa o aniquilamento do pensar mítico, ele apresenta as mesmas características de expor, fixar e explicar, pois são elementos fundantes de uma racionalidade que tenta eliminar o irracional, contém traços da racionalidade ocidental por meio do surgimento da filosofia. Ocorre, então, uma reviravolta, restitui-se a mitologia, o medo mítico como resultado das renúncias do homem moderno que se afilia ao pensar lógico-científico e o mito se torna, assim, o germe da razão na civilização.

Em suma, a técnica¹⁹ se respalda como um artifício do esclarecimento que fornece subsídios para engendrar no homem o saber dominador desse período, ao qual ainda carrega em si o medo mítico em relação ao desconhecido submergido pelo esclarecimento. A respeito disso, Adorno e Horkheimer compreendem que a : “técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.5).

Max Weber considerando o advento da modernidade identifica que o esclarecimento passa pelo processo de desencantamento do mundo. Com relação a isso, Adorno e Horkheimer também compreendem que o “programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.5). Com isso, percebe-se na *Dialética do Esclarecimento* que o processo de desencantamento do mundo avança em direção a libertar a humanidade do medo primevo e empossá-lo como soberano. O esclarecimento que ousa romper com os mitos (considerado enquanto saber fabuloso) atribui como necessária sua substituição por um pensar racional que daria superioridade baseada em um saber dominador que permite desencantar o mundo a partir do projeto de emancipação do homem. Nesse caso, desencantar o mundo através das promessas do esclarecimento representa possuir o poder que cabe em saber. Em relação a isso, Oliveira (2008) constata:

¹⁹ Adorno e Horkheimer (1985) revelam que o projeto do esclarecimento era o desencantamento do mundo que, por sua vez, tinha por objetivo desencantar o homem dos mitos substituindo a “imaginação” pelo saber. Os autores ressaltam que a “técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital. [...] O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, 19-20). De certo modo, a técnica é a engrenagem impulsionadora para este saber dominador que causa uma nova espécie de barbárie.

[...] o esclarecimento pretende suprimir, pela razão, o mistério do mundo, esvaziá-lo de toda aura e de toda transcendência. Ao transformar o mundo em objeto de um saber técnico, **desencantando-o**, a razão esclarecida em mero substrato de dominação. Conhecer para dominar foi, como se sabe, o lema que definiu a ciência moderna já no momento da sua fundação. A tematização weberiana do “**desencantamento do mundo**” (*Entzauberung der Welt*), [...] cumpre-se, ao final deste processo, como vitória da razão instrumental. (OLIVEIRA, 2008, p.144).

Por conseguinte, a passagem do mito ao pensamento esclarecido desencadeia em um meio de dominação, considerando a difusão da economia mercantil burguesa através da racionalidade lógico-científica. Dessa maneira, como os autores definem: “o horizonte sombrio do mito é aclarado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gelados amadurecem a sementeira da nova barbárie.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.18). O trabalho, portanto se torna um mecanismo de imposição ao sujeito aniquilando sua capacidade livre de esquematizar²⁰ que, porventura, desencadeia em um círculo de domínio difícil de “estar de fora”, mostrando com isso o que Adorno e Horkheimer diagnosticam acerca da interseção entre mito, dominação e trabalho. Três elos que se correspondem e ao qual são representados pela passagem das sereias no duodécimo canto da *Odisseia*. Na tentativa de desmistificação da mitologia, esse processo carrega em seu seio o horror mítico reprimido no sujeito do período moderno, manifestando consigo mesmo sua autodestruição. (MOREIRA, 2012).

Com isso, a passagem das sereias descreve a condição dos tripulantes da embarcação de Ulisses. Esse ponto retrata uma aparente semelhança com o esclarecimento a respeito da coerção mítica. Esse temor torna provável a inaptidão do homem em sair das amarras que o próprio comandante (Ulisses) desempenhou para tais sujeitos apenas para permanecerem onde estão, pois assim pensam estar em um lugar mais cômodo e seguro, paralisam qualquer ação para que em um primeiro momento pensem na própria sobrevivência e invistam seu tempo nisso. Da mesma forma, para o esclarecimento a matematização da realidade traz o conforto de ter respostas para as questões discutidas e quem ousar sair desse ritmo, corre o risco de ser aniquilado, pois quem estiver de “fora” recai um sentimento de angústia. Sobre isso os autores mencionam no primeiro capítulo da *Dialética do Esclarecimento*: “Nada mais pode ficar de fora, porque a simples ideia do ‘fora’ é a verdadeira fonte da angústia [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.10).

²⁰ Na *Crítica da razão pura*, Kant (2001) emprega o termo “esquematismo” designando-o ao processo cognitivo do homem de apreensão sensível a conceitos fundamentais (categorias ou conceitos puros do entendimento). Na perspectiva de Adorno e Horkheimer entendem que: Sem esse esquematismo, em suma, sem a intelectualidade da percepção, nenhuma impressão se ajustaria ao conceito, nenhuma categoria ao exemplar, e muito menos o pensamento teria qualquer unidade, para não falar da unidade do sistema, para a qual, porém tudo está dirigido. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.40).

Dessa maneira, a complexa relação entre mito e esclarecimento demonstra como decorre seu confronto e elucidação mútua a que se referem Adorno e Horkheimer a qual faz alusão ao contexto da história da razão iluminista. Contexto que pode ser identificado desde a poesia arcaica por meio de Homero até o transcorrer da sociedade moderna a partir da ciência, apresentada numa nova roupagem que explicita como se engendra os ditames da dominação do homem e da natureza. Em síntese, o retorno aos mitos releva então o processo de autodesenvolvimento do Esclarecimento tal como constatam Adorno e Horkheimer.

CAPÍTULO 04

A INDÚSTRIA CULTURAL A PARTIR DA PERSPECTIVA CRÍTICA DE ADORNO E HORKHEIMER

Como fora exposto no capítulo anterior, Adorno e Horkheimer retomam à premissa kantiana de certo modo contrapondo à tamanha credulidade na razão e no afastamento das crenças e das superstições. Além disso, a proposta do esclarecimento à luz do século XVIII, que almejava a busca da emancipação humana, deflagrou-se em seu oneroso contraposto, isto é, instaurou um novo estado bárbaro no âmbito social. A ambição do domínio humano em relação à natureza, portanto, suscitou a própria dominação do homem.

A partir do progresso científico, tecnológico e econômico originam-se novas patologias sociais decorrentes da relação subalterna do homem à indústria na modernidade. Adorno e Horkheimer apontam que a indústria cultural se torna um retrocesso do pressuposto idealizado do esclarecimento descrito por Kant, ou seja, do idealismo acerca da emancipação humana.

O aperfeiçoamento da indústria cultural resulta na dominação efetiva sobre o homem. A indústria cultural torna-se, portanto, o veículo que influencia integralmente a vida e a práxis de seus espectadores. No entanto, seu objetivo não é proporcionar a formulação de opiniões complexas ou a criticidade de um espectador ativo, mas evitar estímulos capazes de desenvolver a formação de um sujeito intelectualmente autônomo, alimentando as paixões e os prazeres do corpo por meio do entretenimento vazio, alienado e alienante. Desse modo, a concepção de Adorno e Horkheimer apresenta essa nova condição de barbaridade ao na qual a humanidade se encontra. Sendo assim, o quarto capítulo da pesquisa pretende analisar essa temática permitindo compreender como o trágico é anulado dentro desse contexto industrializado e como isso afeta o espectador contemporâneo.

Denota-se que o conceito *Indústria Cultural* fora abordado com acuidade por Adorno e Horkheimer, de forma fidedignidade ao fenômeno cultural proveniente da influência da indústria da cultura na contemporaneidade. Destarte, esse termo substitui a expressão “cultura de massa”, visto que este último desencadeia um sentido deturpado, provocando a noção de

que os fenômenos culturais da sociedade capitalista teriam sua origem no seio das massas²¹. Dessa forma, o sentido trabalhado pelos filósofos aponta que os produtos culturais não são gerados pela massa em si, mas pela produção em massa da cultura, como ferramentas do sistema capitalista. Adorno argumenta:

Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “Indústria Cultural” a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; esses pretendem, com efeito, que se trate de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, de forma contemporânea da arte popular. (ADORNO, 1978, p. 287).

Considerando o exposto por Adorno, o termo *Indústria Cultural* revela a interpretação dos autores para designar contemporânea condição que se manifesta a sociedade capitalista. Diante desse cenário, na *Dialética do Esclarecimento*, os autores questionam-se acerca da autonomia e do rigor crítico manifesto pela arte, uma vez que se mostra imersa nesse contexto do capitalismo que (re)produz e dissipa os produtos culturais como mercadorias.

Desse modo, coloca-se em desprestígio a originalidade que está presente dentro dos estilos da arte popular e erudita, pois são invalidadas a partir da anulação do envolvimento e engajamento crítico e intelectual do homem. Portanto, a partir da ótica capitalista a arte ganha aspecto de um bem de consumo em massa para o mercado, subjugada à lei de oferta e demanda.

Eco (1998) argumenta a respeito do estímulo dessa arte para seus espectadores, advertindo que os produtos culturais produzem no público a irreflexão, o desenvolvimento de sujeitos acrílicos e indiferentes à sociedade em que vivem. Esse último aspecto da indiferença do sujeito em relação aos fatos da realidade ocorre devido à capacidade narcotizante que essa dimensão artística desempenha no homem quando incentiva a saciedade de seus prazeres e desestimula sua experiência estética. Obras de Leonardo da Vinci ou músicas de Mozart ou Beethoven são (re)produzidas em alta escala e conhecidas não somente pelo seu valor

²¹ O sentido da expressão massa será definido neste capítulo a partir da designação utilizada pela sociologia e a ciência política do início do século XX, assim como a perspectiva adotada por Adorno e Horkheimer: “um grandíssimo número de indivíduos, todos da mesma natureza, isto é, homogêneos e compondo um bloco no qual se apagam diferenças e demarcações. A ideia assim veiculada não corresponde à realidade sócio-econômica e política apresentada pelas sociedades, grupos, coletividades. Faria parte dela um grande número de pessoas coesas, homogêneas” (PUTERMAN, 1994, p. 37). Entretanto, essa conceituação carrega em si certos problemas metodológicos e conceituais. Conforme o que Puterman (1994, p.19-20) ressalta, essa “noção de massa apagava toda a existência de diferenciação no interior das coletividades, como se não houvesse divisões, em camadas sociais, em grupos étnicos, em setores sócio-profissionais, em variação de instrução, em distinção de gênero”.

estético propriamente dito. Mas, por sua propagação midiática tendo em vista que sofrem adaptações para se adequarem às propagandas de consumo.

A arte sem sonho destinada ao povo realiza aquele idealismo sonhador que ia longe demais para o idealismo crítico. Tudo vem da consciência, em Malebranche e Berkeley da consciência de Deus; na arte para as massas, da consciência terrena das equipes de produção. Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espectáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes tornam-se fungíveis. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 59).

Diante do século XIX, decorre o processo de industrialização que provoca alterações no âmbito das formas de produção em massa e da mesma forma nos modos de trabalho. É nesse período que a indústria cultural ergue-se, destacando-se dois aspectos principais provenientes de sua influente capacidade coercitiva de agir sobre os indivíduos: a alienação e a reificação.

Na indústria cultural, a reificação é um processo de transformação do espectador e de pensamentos em “coisas” ou objetos, estando imbricado a um julgamento social que conceitua tudo enquanto produtos ou bens: “Tudo é julgado como coisa, portanto, tudo se transforma em coisa – inclusive o homem”. (COELHO, 1996, p. 11).

É mediante a metamorfose da reificação que o homem se desenvolve como ser alienado. Sobre isso, Teixeira Coelho expõe:

[Esse homem é] alienado do seu trabalho, que é trocado por um valor em moeda inferior às forças de trabalho por ele gasta; alienado do produto do seu trabalho, que ele mesmo não pode comprar, pois seu trabalho não é remunerado à altura do que ele mesmo produz; alienado, enfim, em relação a tudo, alienado de seus projetos, da vida do país, de sua própria vida, uma vez que não dispõe de tempo livre, nem de instrumentos teóricos capazes de permitir-lhe a crítica de si mesmo e da sociedade. (COELHO, 1996, p. 11).

As obras artísticas são disseminadas para seus consumidores de modo a promoverem a perda de seu sentido singular enquanto manifestação livre do eu, expressão de conhecimento e, enfim, de seu caráter crítico. No lugar da expressão autêntica do espírito artístico, apresenta-se uma nova característica que se configura como produto manejado pelo sistema capitalista, no qual é inserido como mercadoria da cultura de massa. Sobre isso, acrescenta Rüdiger (2007) que o termo *indústria cultural* é equivalente a uma “prática social” que mediante a rica produção tanto na dimensão cultural como intelectual é controlada por meio de sua capacidade de ser viável ou não no meio do mercado de consumo.

Diante de uma era industrializada, o tempo gasto por meio dos consumidores é mínimo em suas horas de lazer. As regras gerais exequíveis atuam diante desses indivíduos que não possuem tempo para questionarem acerca dos produtos culturais que consomem. Dessa maneira, a opção por mercadorias mais práticas e que se ajustem a sua rotina é a escolha mais utilizada nesse cenário.

Adorno em *Minima Moralia* chama atenção a respeito do “tempo livre” dos indivíduos envoltos pela influência da indústria cultural, alegando que:

O tempo livre exige ser gasto até o fim. Ele é planejado como empreendimento, preenchido com visitas a todos os eventos possíveis ou pelo menos com deslocamentos em velocidade máxima. [...] A vida inteira deve assemelhar-se à profissão e esconder sob tal semelhança aquilo que ainda não está dedicado de modo imediato ao ganho. [...] Fazer coisas e ir a lugares é uma tentativa do aparato sensitivo de criar uma espécie de limiar de proteção contra a ameaçadora coletivização e habituar-se a ela, ao adestrar-se a si mesmo como membro da massa precisamente nas horas aparentemente deixadas à liberdade. [...] No amor fanático aos automóveis ressoa o sentimento de desabrigo. Ele oferece a base para aquilo que os burgueses injustamente costumavam chamar de fuga de si mesmo, do vazio interior. [...] O vazio psicológico não é ele próprio senão resultado da falsa absorção social. O tédio do qual fogem as pessoas somente reflete o processo de fuga no qual há muito estão envolvidos. (ADORNO, 2008^a, p. 135-136).

Conforme Adorno e Horkheimer, esses consumidores da indústria cultural utilizam de seus recursos como uma via de entretenimento nas horas de lazer, tal como uma espécie de contentamento para aqueles que precisam estar aptos para retornar à rotina árdua e exploratória do trabalho. Em destaque, essa característica equivale à alienação causada pela indústria cultural em uma proporção coletiva e subjetiva. Argumentam os autores que:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 64).

A indústria cultural também é utilizada pelos autores a fim de descrever o recente período que remete ao fenômeno de fabricação massificada de cultura, produzida por organizações do capitalismo monopolista. (DUARTE, 2010). Dessa forma, a indústria cultural apresenta em si uma ideologia marcante que tem como aspiração buscar o empoderamento do capital a partir da expansão de seus produtos e adaptar as massas ao atuante sistema empregado pelo capitalismo monopolista.

O objetivo deste capítulo consiste, portanto, em desenvolver uma análise do esclarecimento enquanto mistificação das massas, mediante a força atuante da indústria

cultural tal como é trabalhado na *Dialética do Esclarecimento* (especificamente no capítulo “Indústria cultural – o esclarecimento como mistificação das massas”). Esse capítulo possui como referência os cinco operadores ou processos elencados por Rodrigo Duarte (2010) destacados como: a manipulação retroativa; a usurpação do esquematismo; a domesticação do estilo; a despotencialização do trágico e o fetichismo das mercadorias culturais.

Para tanto, após considerar os operadores do ponto de vista da *Dialética do Esclarecimento*, discutir-se-á, sob uma ótica mais contextual, a intersecção dos procedimentos da indústria cultural na atualidade, denominada por Rodrigo Duarte como “Indústria Cultural 2.0”. Contudo, toda a presente análise não abdicará das características essenciais desenvolvidas por Adorno e Horkheimer, para elucidar o perfil do espectador contemporâneo e os sintomas diagnosticados de sua época.

A análise dos operadores da indústria cultural a ser feita partirá de uma reflexão que imbrica na maneira como os procedimentos da indústria cultural afetam o sujeito. Dessa forma, acredita-se ser possível diagnosticar alguns sintomas decorrentes da ausência do trágico para o espectador contemporâneo: a dificuldade de formular opiniões particulares; a liberdade de escolha do gosto; do estilo e representação do sujeito na arte, etc.

4.1. O Esclarecimento enquanto mistificação das massas

A leitura da obra *Dialética do Esclarecimento* apresenta um repertório de temáticas discutidas por Adorno e Horkheimer que são contemporâneas. Em destaque, alguns temas podem ser ressaltados como: a opressão das minorias, a cisão entre a relação umbilical entre homem e natureza, o antissemitismo²² e a exaltação da dimensão política e ideológica dos recursos de comunicação de massa. Para Duarte (2002), o ponto principal tratado na obra retoma o processo civilizatório ao qual o sujeito adquiriu conhecimento para dominar a natureza considerando seu bel-prazer.

Segundo Adorno e Horkheimer, a partir da ampliação das indústrias cinematográficas e fonográficas os meios de entretenimento se tornaram o campo central de investimento na sociedade capitalista, permitindo que os investimentos nesse setor se expandissem tanto em

²² Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer empregam a definição de antissemitismo não somente em referência à intolerância aos povos judeus. O termo é compreendido pelos filósofos enquanto uma disposição subjetiva (na maioria das vezes de modo inconsciente) dos homens em sujeitar-se acriticamente as ordens do capitalismo tardio em sua versão autoritária. Sendo assim, as vítimas dessa discriminação poderiam se intercalar de acordo com a ocasião e cenário: judeus, católicos, protestantes, etc.

territórios europeus, quanto na região dos Estados Unidos. Conforme os pensadores Adorno e Horkheimer, ao mesmo tempo em que ocorrera a expansão do totalitarismo na Europa, firmava-se também a indústria cultural nos EUA por intermédio do desenvolvimento dos estúdios hollywoodianos.

Na Europa, Adorno e Horkheimer testemunharam o nazismo que extinguiu comunidades de judeus e perseguiu intelectuais da escola de Frankfurt. Em território norte-americano, aparentemente democrático, os filósofos de Frankfurt notaram a existência de elementos totalitaristas atuando de forma sub-reptícia no meio social. De acordo com a *Dialética do Esclarecimento*, o espectador é estimulado pela indústria cultural a partir de sua forma de engendrar a massificação do consumo estético.

Um dos encargos da indústria cultural é a produção do efeito narcotizante por intermédio do prazer lúdico oferecido as massas, proveniente da faculdade de seus produtos gerarem, por meio do entretenimento, o controle de seus comportamentos no interesse de ocultar um contexto sociocultural e econômico sofrível (COELHO, 1996). As mercadorias desenvolvidas são utilizadas como recurso lúdico para tornar amena a realidade vivida.

Tornando-se o entretenimento um recurso de obscurecimento da realidade através da captura da atenção dos espectadores, a indústria cultural torna-se capaz de instaurar a manutenção deste *status quo*, tornando a sociedade vulnerável à alienação e a ideologia do pensamento acrítico (COELHO, 1996). Em decorrência deste fenômeno, a indústria cultural gera a degradação e a deturpação do gosto popular como a dos produtos, no intuito a regredir as massas a agentes passivos, enquanto tutela e controla estes.

Na *História das teorias da comunicação*, Mattelart (1999) desenvolvera um estudo referente aos meios de comunicação e sua influência no desenvolvimento da democracia no período moderno. Contudo, Adorno e Horkheimer (1985) consideram que essa crescente produção de cultura se edifica enquanto mera mercadoria, desenvolvendo a disseminação de uma razão industrial que se engendra no meio social.

Por conseguinte, as principais críticas de Adorno e Horkheimer em relação a indústria cultural foram descritas no capítulo “A indústria cultural – o esclarecimento como mistificação das massas” do livro *Dialética do Esclarecimento*, que embora redigidas na década de 40, sintetizam as críticas contundentes a esta indústria durante as décadas seguintes até a os dias atuais. Todavia, é categórico salientar, que o conceito de indústria cultural, como as críticas direcionadas às suas mercadorias, estão profundamente relacionadas a influência do cenário e aos fatos históricos vivenciados por Adorno e Horkheimer, isto é, ao fato da utilização dos meios de comunicação e entretenimento pelo nazismo, a perseguição da Escola

de Frankfurt, como idem o suicídio de Walter Benjamin influenciado pela perseguição sofrida pelas das tropas nazistas.

Segundo Rodrigo Duarte (2010), talvez sob circunstâncias diferentes, a crítica de Adorno e Horkheimer seria menos contundente e mais “clássica”, no entanto essa singularidade não diminui a categórica importância de tal posicionamento para teórica crítica na denúncia dos operadores característicos da indústria cultural, que ainda hoje conservam-se no meio social e na ideologia contemporânea, e, conforme Rodrigo Duarte (2010), devem ser observados atentamente na medida suas características se modificam de acordo com o cenário atual.

4.2. Manipulação retroativa

Na obra *Indústria Cultural: uma introdução*, Rodrigo Duarte afirma que “a cultura de massas surgiu como um modo de suprir a crescente demanda de amplas camadas populacionais por entretenimento”. (DUARTE, 2010, p. 47). Ademais, alguns exemplos de veículos de disseminação da mercadoria cultural são o cinema, o rádio e as gravações sonoras em disco. Diante disso, Duarte (2010) ressalta que o aspecto qualitativo das mercadorias culturais está presente na introdução do capítulo “A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas” na *Dialética do Esclarecimento*. Destarte, essa característica é um componente que não está associado a produção em massa (quantidade de mercadorias culturais), mas à qualidade desses produtos considerando “seu baixíssimo nível formal e de conteúdo”. (DUARTE, 2010, p. 47).

Essas mercadorias da indústria cultural têm como principal objetivo adquirir lucratividade e causar influência por meio do controle social:

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De facto, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroactiva, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o carácter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 57).

A manipulação retroativa constitui-se como o primeiro operador da indústria cultural, estando relacionado à sua capacidade de exercer influência sobre os indivíduos, gerando a impulsividade ao consumo e a imposição novos padrões de consumo. Não obstante, ao

pretender atingir um maior número de pessoas, a indústria cultural utiliza-se de recursos como enquetes e pesquisas de opinião pública, tendo em vista o aprimoramento dos veículos de disseminação dos produtos culturais e a intenção de descobrir as preferências e as demandas de consumo do seu público alvo. (DUARTE, 2010).

Os veículos de disseminação dos produtos culturais estão em processo de desenvolvimento dentro desse cenário industrial, atuando no contexto social insertos na rotina das massas. Ao inserir-se no cotidiano dos indivíduos, a indústria cultural desperta a pseudonecessidade da população ao frenético consumismo, decorrente a frequente propagação e divulgação das mercadorias culturais. Como decorrência de tal fenômeno, a indústria cultural manipula os sujeitos por intermédio do desejo consumista das massas. Assim, a manipulação retroativa se torna a base dessa indústria enquanto meio de sustentar o status de seu poder.

Contudo, a consequência da manipulação retroativa sobre as grandes massas é falsa noção de livre arbítrio sobre a própria vontade. Por meio da influência sub-reptícia da indústria, as ações dos consumidores dos produtos culturais tornam-se premeditadas por um sistema que tutela e orienta gostos. Assim, está ação edifica as imagens de uma pseudo realidade e de uma sociedade com pensamento autônomo, quando deveras a indústria cultural se integra aos indivíduos e manipula-os. O objetivo principal desta ação está associado à tutela desse indivíduo como mero objeto consumidor de um padrão clichê facilmente aceitável.

Desta forma, o homem torna-se o objeto a ser moldado de acordo com os ditames desse sistema de consumo. A influência acontece de forma sub-reptícia, pois atua na percepção do homem através do consumo de produtos banais e sem qualquer estímulo cognitivo. Portanto, a manipulação retroativa configura-se enquanto um processo de acriticidade.

Um público com aspirações estéticas mais sofisticadas não se contentaria com a paupérrima banalidade que é servida como prato principal no “horário nobre”. Certamente, um público mais culto, por conseguinte esteticamente mais exigente, implicaria uma escalada de custos que poderia vir a comprometer a rentabilidade da indústria cultural. (DUARTE, 2010, p. 49-50)

Posto isso, o desejo pelo consumo desses indivíduos é explorado e desenvolvido a partir da propagação em massa de mercadorias culturais. A decorrência desse fenômeno embrinca-se ao poderio dos veículo de disseminação dos produtos culturais e o estado de deslumbramento dos homens, promovendo assim um “círculo da manipulação e da

necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa". (ADORNO; HORKHEIMER. 1985. p. 57).

Essa condição de êxtase e compulsividade é oriunda do entretenimento criado de acordo com o bel-prazer das massas, que ao mesmo tempo que origina novas demandas de consumo. Dessa maneira, o entretenimento é oferecido para as massas com fins a ser atingido: na obtenção de lucro e permanência do controle sobre as massas.

[...] a diversão, mais do que uma necessidade individual e legítima, é considerada como um meio cuja finalidade é o consumo dos produtos largamente oferecidos pela indústria cultural. Por se tratar de uma indústria, o lucro é a sua motivação. A sua perversidade está no fato de que ela se vale de todos os meios de comunicação de massa para criar em seus clientes a necessidade de adquirir aquilo que ela oferece. (ROCHA, 2006, p. 69)

O cinema é um exemplo da manipulação retroativa por intermédio das mercadorias culturais. Mediante a ascensão do mundo tecnológico, tornou-se cada vez mais simples atender os anseios do público por entretenimento, construindo um padrão clichê que se repete nas produções cinematográficas. De tal modo, o espectador é conduzido a ingerir conteúdos que superficialmente se distinguem, mas que seguem as mesmas ideologias e arquétipos (herói, vilão, messias, mentor, etc.), assim como utilizam recurso que impactam e despertam as paixões e os instintos do corpo (sexo, violência), formando um produto esvaziado de esforço cognitivo, tal qual um desenho infantil, que funciona como um entorpecente anestésico, recompensador e conformante.

Na medida em que os filmes de animação fazem mais do que habituar os sentidos ao novo ritmo, eles inculcam em todas as cabeças a antiga verdade de que a condição de vida nesta sociedade é o desgaste contínuo, o esmagamento de toda resistência individual. Assim como o Pato Donald nos cartoons, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p.66).

Essa espécie de encantamento causado nos espectadores desse cenário é fruto de um pensamento já calculado, pensando no público e no que estes desejam com intuito de desenvolver cada vez mais esse sistema industrial. Conforme Nascimento acentua: “[...] eles estão comprometidos com as duas principais funções dos produtos dessa indústria: precisam lucrar e ao mesmo tempo garantir a apatia das massas [...]”. (NASCIMENTO, 2011, p. 8).

É por meio do entretenimento que as mercadorias da indústria cultural agem como narcotizantes para sujeitos cansados e explorados por uma realidade sofrível. Nesse caso, a diversão se torna “uma sutil manipulação do espectador, que deseja somente esquecer o

sofrimento, ainda que pela tela do cinema como parte de um contexto artístico.” (ARAÚJO; UTTA. 2010, p. 87).

A respeito da relação entre a indústria cultural e o entretenimento, Adorno e Horkheimer afirmam que a “indústria cultural está corrompida, mas não como uma Babilônia do pecado, e sim como catedral do divertimento de alto nível.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.67). Com isso, o entretenimento adentra no cotidiano do público com característica presumível e de repetição. Os filósofos argumentam sobre isso:

A diferença entre a série Chrysler e a série General Motors é no fundo uma distinção ilusória, como já sabe toda criança interessada em modelos de automóveis. As vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha. O mesmo se passa com as produções da Warner Brothers e da Metro Goldwyn Mayer. Até mesmo as diferenças entre os modelos mais caros e mais baratos da mesma firma se reduzem cada vez mais: nos automóveis, elas se reduzem ao número de cilindros, capacidade, novidade dos *gadgets*, nos filmes ao número de estrelas, à exuberância da técnica, do trabalho e do equipamento, e ao emprego de fórmulas psicológicas mais recentes. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 58).

4.3. A usurpação do esquematismo

Adorno e Horkheimer rememoram o conceito de “esquematismo” exposto por Immanuel Kant na *Crítica da razão pura*, especificamente na seção da obra que trata sobre o esquematismo dos conceitos puros do entendimento. Para Kant (2001), “esquematizar” consiste em um processo cognitivo de apreensão do conhecimento e de construção de saberes. Tal processo de conhecer passa pelo crivo do conhecimento sensível aos conceitos fundamentais que entende como categorias ou conceitos puros do entendimento.

Destarte, conforme Kant, o “esquema” é resultado da imaginação, é uma condição pura e formal da sensibilidade. O esquematismo do entendimento puro está associado então a um processo pelo qual o entendimento humano é capaz de ser efetivo através desses esquemas. (KANT, 2001).

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer retomam em seus argumentos a ideia kantiana de esquematismo:

A homogeneidade do universal e do particular é garantida, segundo Kant, pelo “esquematismo do entendimento puro”. Assim se chama o funcionamento inconsciente do mecanismo intelectual que já estrutura a percepção em correspondência com o entendimento. O entendimento imprime na coisa como qualidade objectiva a inteligibilidade que o juízo subjectivo nela encontra, antes mesmo que ela penetre no ego. Sem esse esquematismo, em suma, sem a intelectualidade da percepção, nenhuma impressão se ajustaria ao conceito,

nenhuma categoria ao exemplar, e muito menos o pensamento teria qualquer unidade, para não falar da unidade do sistema, para a qual, porém tudo está dirigido. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 40).

Na visão de Adorno e Horkheimer, o esquematismo kantiano é denominado como um processo mental inconsciente responsável pela faculdade de percepção, assimilação e compreensão, isto é, de formar juízos por meio da intuição. Sem possuir a faculdade da “intelectualidade da percepção”, o sujeito não produziria juízos a respeito dos objetos, isto é, seria incapaz de formular conceitos.

Desse modo, conforme Adorno e Horkheimer, os produtos da indústria cultural são produzidos para serem consumidos sem necessidade de qualquer esforço cognitivo, no intuito os sujeitos não tenham o trabalho de interpretá-los. O nome desse processo é usurpação (ou expropriação) do esquematismo, sendo este o segundo operador da indústria cultural. Conforme explica Duarte (2010), refere-se a “parte da doutrina transcendental da faculdade do juízo que trata das condições sensíveis sob as quais as categorias- ou conceitos puros do entendimento- podem se referir a objetos externos (dado a nós por meio de intuições sensíveis). (DUARTE, 2010, p. 50-51).

Por conseguinte, ao analisar o contexto da indústria cultural, Adorno e Horkheimer identificam a faculdade de formular juízos e conceitos é a primeira a ser usurpada por esse sistema. Segundo os autores, isto decorre da anulação da capacidade humana de “interpretar os dados fornecidos pelos sentidos segundo padrões que, originalmente, lhe eram internos”. (DUARTE, 2010, p. 52).

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia actuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposta a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 59)

Com isso, Adorno e Horkheimer trazem um novo ponto de interpretação em relação à leitura do esquematismo. O esquematismo kantiano, isto é, os esquemas a priori do entendimento são usurpados pela indústria cultural, refletindo suas influências dentro do cotidiano dos indivíduos por intermédio do esquematismo da indústria cultural que

decodifica, classifica, ordena, fórmula conceitos e os simplifica em seus produtos previamente para o consumidor, despropriando o homem de sua capacidade de reflexão e formulação própria de significado. Dessa maneira, isso decorre “porque os produtos dessa indústria são criados de modo a decompor o que podemos aprender em suas partes simples e as rearranja de um modo que podemos perceber melhor”. (NASCIMENTO, 2011, p. 9). O intuito deste operador é imiscuir o processo de construção do conhecimento dos sujeitos, usurpando os esquemas a priori do entendimento, objetivando amestrar e a subjugar esses.

A verdadeira natureza do esquematismo, que consiste em harmonizar exteriormente o universal e o particular, o conceito e a instância singular, acaba por se revelar na ciência atual como o interesse da sociedade industrial. O ser é intuído sob o aspecto da manipulação e da administração. (...) Kant antecipou intuitivamente o que só Hollywood realizou conscientemente: as imagens já são pré-censuradas por ocasião de sua própria produção segundo os padrões do entendimento que decidirá depois como devem ser vistas. A percepção pela qual o juízo público se encontra confirmado já estava preparada por ele antes mesmo de surgir (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 83)

Sendo assim, a indústria cultural transforma o esquematismo e um serviço anexo aos produtos culturais. Destarte, este serviço torna-se um obstáculo para autonomia de pensar. Da mesma maneira atua na preferência dos consumidores, incentivando seu gosto por conteúdos mais simples e práticos. Esse aspecto também abrange obras artísticas ou conteúdos produzidos com linguagem menos complexa e trabalhosa para a inteligência do homem,. Em decorrência, imposto o sujeito a um lugar no conforto da “menoridade da razão”, a indústria cultural exige somente o uso da intuição de seus consumidores, prescindindo os esquemas a priori do entendimento que possibilitam a formação de juízos próprios, uma vez que, a ideologia dessa indústria consiste no condicionamento da mente de seu público por intermédio dos produtos culturais que, antes que sejam intuídos e conceituados, já possuem em si o juízo um pré-formado desejado pela própria indústria cultural.

A experiência é substituída pelo clichê e a imaginação ativa na experiência pela recepção ávida. (...) No mundo da produção em série, a estereotipia – que é seu esquema – substitui o trabalho categorial. O juízo não se apoia mais numa síntese efetivamente realizada, mas numa cega subsunção. (...) Na sociedade industrial avançada, ocorre uma regressão a um modo de efetuação do juízo que se pode dizer desprovido de juízo, do poder de discriminação. (...) O percebedor não se encontra mais presente no processo de percepção (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 187-188).

Assim, adverte Araújo e Utta (2010, p.88) que o “homem é manipulado e ideologizado por meio dessa racionalidade técnica que prepara as mentes para um

esquematismo que não precisa se dar ao trabalho de pensar; basta consumir.” Diante dessa situação, decorre a construção de uma massa que tem apreço pelo simples, substituindo o processo de esquematização e formulação de conceitos e juízos próprios do sujeito, por uma esquematismo automático dos produtos culturais, desse modo “o pensar reifica-se num processo automático e autônomo, emulando a máquina que ele próprio produz para que ela possa finalmente substituí-lo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 37). Destarte, a sociedade industrializada é consumida pela ideologia da razão instrumental que instiga o pensar ingênuo e passivo e suprime a compreensão crítica e como consequência, sendo os sujeitos incapazes de perceberem o que consomem, torna-se impossibilitados de perceber a si mesmo, o meio que o circunda e o poder externo que o subjuga.

Actualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objectiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a actividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os factos que desfilam velozmente diante de seus olhos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 60).

Ao suprimir a ousadia de saber (*sapere aude*) dos sujeitos, a indústria cultural se auto atribui o encargo de pensar por seus consumidores, como um tutor, que em verdade age como um adestrador, domesticando as massas através do entretenimento. Dessa maneira que isso se alastra para as demais áreas da realidade humana: na percepção de mundo; no comportamento previsível e uniforme dos homens, invertendo a revolução copernicana kantiana, regulando os sujeitos aos objetos (produtos culturais), formando a homogeneização da consciência dos sujeitos, assim como a indústria faz com seus produtos, produzindo um cenário onde “o conformismo substitui a consciência” (ADORNO, 1978, p.293).

Por conseguinte, com o engendramento deste cenário, os sujeitos conformam-se com a reprodução do mesmo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), transformando a sociedade em um objeto controlável pela previsibilidade dos produtos, sendo que “esse tipo de previsibilidade tira a possibilidade dos indivíduos pensarem o mundo e usufruírem de outras formas culturais originais e espontâneas.” (NASCIMENTO, 2011, p. 9). Com isso, a usurpação do esquematismo desencadeia o surgimento de sujeitos previsíveis e conformados, produtos da previsibilidade das mercadorias culturais.

Esse processo de assimilação imediata da mercadoria cultural em função de sua previsibilidade contrasta imensamente com a experiência da arte autônoma, não

dominada pelos imperativos da lucratividade e da geração de conformidade ao *status quo*. (DUARTE, 2010, p.53).

Na *Dialética do Esclarecimento*, esse aspecto de uniformidade bem como de previsibilidade das mercadorias culturais contraria o que é exposto por essa experiência da arte autônoma²³, isto é, que sua função principal não está disposta no âmbito da lucratividade. Ao considerar essa temática discutida, a mesma está associada com a discussão acerca do estilo. O próximo operador consiste na domesticação do estilo que irá explorar mais essa ideia do “estilo” na dimensão artística diante da concepção dos autores.

4.4. Domesticação do estilo

Adorno e Horkheimer consideram que nas sociedades mais antigas, as artes tem seu limiar pelas manifestações culturais. Entretanto, os autores asseveram que a ordem capitalista promoveu uma substituição dessas manifestações da arte originadas do povo, para pertencer no meio social ao ramo do consumo e com objetivo de obter lucro no mercado.

Ambos os autores apontam que a arte a qual denominava como autêntica, que conferia significado ao estilo era aquela a qual coexistiam uma aproximação entre o universal (mundo) e o particular (eu), cujo significado partia de uma via dupla entre o todo e suas particularidades. Sobre isso, Duarte assevera:

Adorno e Horkheimer observam que a indústria cultural vai muito além desse desejo de universalidade que caracterizara o apogeu da arte autônoma, primando pelo fornecimento de clichês prontos para a aplicação em seus produtos, sendo que a esse fornecimento, como se viu na consideração da manipulação retroativa e da usurpação do esquematismo, corresponde a imposição de uma chave unitária de leitura dos mesmos. (DUARTE, 2010, p. 54).

Com isso, a arte construída enquanto recurso da indústria cultural destroça essa capacidade de reaproximação entre ambos os elementos que constitui para os filósofos como

²³ Adorno em *O fetichismo na música e a regressão da audição*(1938) problematiza e alerta acerca da questão da perda da autonomia estética. Conforme Adorno, a percepção da arte não pode apartar-se do seu engajamento social, visto que é de fundamental importância que a crítica social e a crítica artística permaneçam interligadas. Contudo, nem toda forma de expressão artística é considerada libertadora. Na *Teoria Estética* é possível identificar algumas teses fundamentais de Adorno, a saber, a manipulação artística contemporânea pelo capital que neutraliza a perspectiva cognitiva do sujeito. Dessa forma, a arte com intuito de buscar entretenimento para as massas tem como principal objetivo ser “comercializável”. Mas, por outro lado, para a arte tornar-se um elemento de resistência ao processo de dominação que abstrai a autonomia do homem e poder está vinculada a sua dimensão social, é necessário está ligada tanto a uma postura crítica como também à filosofia.

arte autêntica. Em seu lugar agora, engendra uma falsa noção de identidade entre o universal e o particular.

A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a *performance* tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Ideia e com essa foi liquidada. Emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. O efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal; a cor particular na pintura, a composição pictórica; a penetração psicológica no romance, a arquitetura. A tudo isso deu fim à indústria cultural mediante a totalidade. [...] (ADORNO; HORKHEIMER; 1985 p. 59).

Assim o estilo torna-se o clichê inserido em produtos padronizados, que são tão somente divergentes superficialmente, vendendo aos clientes uma pseudo realidade de variedades de estilos e de liberdade de escolha, quando em verdade os consumidores são induzidos pelo esquematismo da indústria cultural, trazendo para estes mercadorias repetidas e previsíveis, alienadas e alienantes, acarretando, desse modo, a atrofia das imaginações e do raciocínio dos consumidores, buscando tanto a homogeneização dos produtos culturais, quanto das massas. Referente à domesticação do estilo, Rodrigo Duarte explana:

Para Adorno e Horkheimer ocorre no âmbito da indústria cultural, mais do que propriamente uma “superação” do estilo, uma espécie de “revelação” do seu conceito: ele se torna, por meio dela, transparente. Isso, segundo os autores, ocorre porque aquele elemento coercitivo, que desde sempre fora inerente ao estilo (apesar de sua manifestação propriamente artística procurar escapar disso), revela-se, no âmbito da indústria cultural, em toda sua plenitude enquanto falsa identidade do universal e do particular. (DUARTE, 2011, p. 55)

A arte autônoma apesar de instigar que o estilo seja universalizado, não determina julgamentos impostos. Já a indústria cultural permite o influxo de imposições de análises sobre essas mercadorias culturais e promove a universalização dos mesmos. Assim, as produções dessa indústria do entretenimento são “A tradução estereotipada de tudo, até mesmo do que ainda não foi pensado, no esquema da reprodutibilidade mecânica supera em rigor e valor todo verdadeiro estilo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985 p.60), se demonstrando a verdadeira negação estilo em prol do irrefutável clichê demandado pelas massas.

Eis por que o estilo da indústria cultural, que não tem mais de se pôr à prova em nenhum material refratário, é ao mesmo tempo a negação do estilo. A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os polos: os extremos que se tocam passaram a uma turva

identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 107).

Com a separação da relação entre o particular e o universal, perde-se o elemento singular atribuidor de essência ao estilo, este que é o elemento que distancia a arte autêntica daquela que representa somente uma mercadoria cultural amplamente propagada pela indústria. Ademais, Adorno e Horkheimer fazem uma alusão às obras de arte consideradas autênticas e à arte da copiabilidade integral:

Com o progresso do esclarecimento, só as obras de arte autênticas conseguiram escapar à mera imitação daquilo que, de um modo qualquer, já é. 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 confundirem como opostos exactos graças às suas próprias tendências. [...] A arte da copiabilidade integral, porém, entregou-se até mesmo em suas técnicas à ciência positivista. De facto, ela retorna mais uma vez ao mundo, na duplicação ideológica, na reprodução dócil. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 11).

Considerando o que fora exposto, a domesticação do estilo enquanto um dos procedimentos da indústria cultural estabelece uma relação com os conteúdos. Isto significa dizer que esse operador refere-se à arte mercantilizada enquanto consequência de uma tradução estereotipada. Adorno e Horkheimer apontam que no decurso da história da arte, os detalhes tiveram bastante valorização no que concerne à obra de arte. Contudo, nessa discussão entre a relação entre particular e universal, o individual buscava afirmar-se diante do todo, mas isso é anulado mediante a indústria cultural.

O vínculo existente entre o detalhe e o universal bem como dos indivíduos e relação às obras de artes fazem parte de um conjunto que agrega às obras artísticas o seu perfil libertador. Isso demonstra que o sentimento da sociedade está presente na arte agregando a si, a valorização emocional dos indivíduos pertencentes a essa comunidade. Contudo, a indústria cultural anula essa característica de liberdade e valor quando determina o perfil de padronização e domesticação do estilo.

Em seu lugar, há uma pseudoidentidade que é padronizada por esse sistema. Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 59), “Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte.”. Com efeito, a indústria cultural a partir da promoção da padronização do estilo das massas tem como intuito alcançar dois pilares centrais, a saber, a sustentação do *status quo* e o lucro. Por esse motivo, não seria de interesse da indústria cultural formar sujeitos capazes de refletirem acerca do seu contexto social, a respeito do mundo, das relações de

poder ou das influências externas, posto que essa reflexão traria à luz da razão as contradições desse sistema alienado e alienante, e, por conseguinte, consumiria sua cisão por parte de seus consumidores:

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento -, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressupunha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente superior, e não da Ideia do todo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113)

Todo esse processo se inicia nesse sistema de manipulação retroativa, estimulando a busca da catarse pela satisfação das necessidades produzidas pela própria indústria. No contexto desse sistema, há ainda uma aproximação considerada por Adorno e Horkheimer entre o prisma social e os programas de rádio e filmes sonoros. Os autores ressaltam o papel que esses meios buscam para amalgamar os sujeitos que em sua atual condição não manifestem autoconsciência do estado de tutela ao qual estão imersos.

Cabe ressaltar ainda que essa discussão entre o particular e o universal que outorga significado ao estilo na visão de Duarte (2010, p.55) só seria possível “se não houvesse a coerção da totalidade no âmbito social, ou, em outras palavras, se o processo de dominação não estivesse tão flagrantemente instalado na sociedade”. Há um impasse entre “a totalidade do ‘mundo administrado’(universal) e do “indivíduo” (particular) ao qual o segundo é rebaixado pelo primeiro. E diante dessa dicotomia abre o caminho para desenvolver a próxima discussão que trata a respeito do trágico e, mais especificamente, o seu processo de despotencialização proveniente da indústria cultural.

4.5. Despotencialização do trágico

A questão do trágico é abordada por Rodrigo Duarte como o penúltimo operador da indústria cultural. Sendo assim, fora mencionada anteriormente no primeiro capítulo, a tragédia aristotélica enquanto gênero literário grego que permite desencadear no sujeito a “catarse”, cujo conceito tem demasiada importância para a compreensão do operador. Eis que a temática consiste na discussão base e norteadora desta pesquisa. No entanto, é imprescindível ressaltar neste tópico alguns pontos que ainda não foram trabalhados, considerando fixamente o conceito de “trágico” na percepção dos pensadores Adorno e Horkheimer.

Considerando que as manifestações culturais de outrora exibiam a força da expressão do povo espelhando seu conteúdo nas produções artísticas de sua época, é válido destacar o predomínio da intimidade do público com a arte: o objetivo era despertar no espectador emoções como a compaixão e o temor como no caso das tragédias gregas. Na visão aristotélica, a partir das tragédias o homem grego era estimulado através de sentimentos como sexualidade, prazer e diversão. Por outro lado, “no plano da indústria cultural ela ocorre apenas enquanto higiene espiritual pura e simples” (DUARTE, 2010, p. 56), isto é, o sentido da catarse aristotélica é substituída, segundo Duarte (2010), por uma satisfação dos prazeres pela indústria cultura, na visão de Adorno e Horkheimer.

Por um lado, Aristóteles afirma que as tragédias gregas tornavam possíveis estímulos emocionais do espectador. Contudo, na *Dialética do Esclarecimento* essa catarse ganha uma nova proporção no contexto da cultura de massas, pois está presente nos traços das mercadorias culturais que exaltam o seu “valor de uso”. Agora é mediante de estímulos que acontece a purgação nos espectadores no contexto contemporâneo. (Duarte, 2010).

No entanto, o cenário da indústria cultural favoreceu a valorização do consumo em massa, contrariando a presente ideia aristotélica em relação à identificação e representação do homem diante das produções artísticas, causando a anulação do próprio sujeito. Em síntese, o processo de despotencialização do trágico pode ser identificado a partir do rompimento da relação entre espectador e arte. Como consequência desse fato, desencadeia-se a perda da singularidade e liberdade do homem.

No contexto da indústria cultural o sujeito é inibido da sua liberdade de expressão, pois suas características mais subjetivas foram tolhidas e moldadas. O que há de se apontar agora no mundo moderno é que a catarse (purificação das emoções) é desempenhada e sentida através do entretenimento das massas. Isso é destacado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, quando estes proferem que “a diversão realiza a purificação das paixões que Aristóteles já atribuía à tragédia e agora Mortimer Adler ao filme.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 68).

Por esse motivo, Adorno e Horkheimer frisam que não seria mais possível a existência dessa noção de catarse em seu sentido (autêntico²⁴) aristotélico no período contemporâneo. Isso acontece mediante a desconstrução da singularidade do homem que compromete o âmbito de sua autonomia e liberdade. Em seu lugar, a indústria cultural fornece uma representação aparentemente atraente para seu público, permitindo que o espectador seja

²⁴ Na perspectiva aristotélica, a tragédia grega é autêntica na medida em que resulta do sentimento de catarse no ser humano.

moldado conforme os padrões do sistema. Dessa forma, a catarse de outrora não tem mais sua vitalidade nesse novo espaço.

Outrora, o espectador via no filme, no casamento representado no filme o seu próprio casamento. Agora os felizardos exibidos na tela são exemplares pertencendo ao mesmo gênero a que pertence cada pessoa do público [...]. A semelhança perfeita é a diferença absoluta. A identidade do gênero proíbe a dos casos. A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão-somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, um mero exemplar. Ele próprio, enquanto indivíduo é o absolutamente substituível, o puro nada, e é isso mesmo que ele vem a perceber quando perde com o tempo a semelhança. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 68-69).

Conforme os filósofos analisam, o público é identificado como “mero exemplar” na sociedade. As características do homem representadas identificam indivíduos com personalidades frágeis constatando que “o trágico dissolveu-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985 p.73).

Sendo assim, o lugar da subjetividade da massa é exibido sem pudor na intenção de conquistar lucro e progresso. A respeito do espectador, Nascimento afirma sobre o papel de entorpecimento da indústria cultural para o homem:

Com isso, os produtos dessa cultura industrializada anestesiam o espectador de tal forma que não deixa espaço para qualquer tipo de expressão, individualidade, personalidade. A catarse, que tinha uma função purificadora, é substituída por um tipo de entorpecimento que visa auxiliar na superação das dificuldades. (NASCIMENTO, 2011, p. 14).

Essa discussão acrescenta a linha de outro conceito referido por Karl Marx, a saber, a expressão de “ser genérico²⁵” [Gattungswesen]. Essa expressão, assim como o conceito de *catarse*, também é preponderante para a compreensão do estudo do procedimento da despotencialização do trágico conforme será desenvolvido.

Na *Dialética do Esclarecimento*, “ser genérico” é acrescentado para indicar os indivíduos moldados por essa sociedade massificada. De forma geral, essa ordem social permite o processo de anulação das vontades próprias do homem e suas deliberações. A

²⁵ “Ser genérico” é um termo utilizado por Karl Marx (1985) que pode ser interpretado a partir de alguns pontos de vista tal como compreendido por Barros (2006, p.35) que se atenta para duas concepções acerca do conceito marxista: “Primeiro, o homem é um ser genérico porque prática e teoricamente torna objeto para si o seu gênero e, por essa razão, também o das outras coisas. Segundo, porque o homem se relaciona consigo mesmo como gênero vivo, presente, isto é, como um ser universal e, por esta razão, livre”. A interpretação de Nascimento (2011, p.12-13) sugere que “o ser genérico seria o valor exemplar das atitudes assumidas pelo herói, reconciliando assim o indivíduo com a totalidade.

representação do homem instigada na tela do cinema é a retratação de uma figura ingênua na sociedade, de modo a que a massa permaneça nesse lugar de inatividade. Sobre isso, na obra supracitada é exposto que:

A *starlet* deve simbolizar a empregada de escritório, mas de tal sorte que, diferentemente da verdadeira, o grande vestido de noite já parece talhado para ela. Assim, ela fixa para a espectadora, não apenas a possibilidade de também vir a se mostrar na tela, mas ainda mais enfaticamente a distância entre elas. Só uma pode tirar a sorte grande, só um pode se tornar célebre, e mesmo se todos têm a mesma probabilidade, esta é para cada um tão mínima que é melhor riscá-la de vez e regozijar-se com a felicidade do outro, que poderia ser ele próprio e que, no entanto, jamais é. Mesmo quando a indústria cultural ainda convida a uma identificação ingênua, esta se vê imediatamente desmentida. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.68).

Em relação ao conceito exposto, Rodrigo Duarte alega que “na constituição de uma situação verdadeiramente trágica, o ‘ser genérico’ é um elemento importante, já que é exatamente o valor exemplar das atitudes assumidas pelo herói o que reconcilia o indivíduo com a totalidade.” (DUARTE, 2010, p. 57). Ademais, a impossibilidade da catarse acontecer tem a mesma proporção da impossibilidade de ocorrer o “autêntico trágico”. Assim como constatado pelo autor, equivale às consequências que a cultura de massa possui em sua capacidade de influenciar os indivíduos: no seu despreparo e inaptidão para promover seu desenvolvimento pessoal. Em síntese, a indústria cultural promove a formação do homem como “ser genérico”. E com isso, o sujeito:

[...] em vez de se realizar a partir da constituição do indivíduo, resulta de um processo de massificação, no qual não pode haver a aludida representação do gênero por parte do indivíduo porque mesmo a sua ideia perde totalmente o sentido. [...] (DUARTE, 2010, p.57).

Na *Dialética do Esclarecimento*, os autores retomam certa aproximação na relação entre as tragédias gregas com as mercadorias produzidas pela indústria cultural. Sobre as tragédias, os filósofos ressaltam a sua função de caráter social. Já as mercadorias culturais exibem seu perfil dominador e limitante em relação à consciência, possuindo o interesse em dá continuidade ao *status quo* e ao lucro. Contudo, sem levar em consideração tão somente a experiência estética ou ética engajada em seu conteúdo.

No período da Grécia Antiga, não se poderia atribuir o conceito de “subjetividade” em sua proporção evidentemente moderna. Porém é cabível destacar o trágico como referência para pressupor o indivíduo enquanto tal, com destaque para o personagem do herói trágico,

esse como fruto de uma experiência sensível e trágica, que sofre diante de uma realidade imprevisível sendo guiado por suas emoções.

Quando se pontua as distinções entre tragédia e mercadorias culturais, Duarte (2010) expõe a questão da inconsistência da realização do autêntico trágico juntamente com sua intencionalidade de anestesiar o sofrimento do espectador:

Outra dificuldade para a realização do autêntico trágico no âmbito da indústria cultural, além da supramencionada perda de substancialidade do sujeito, é a clara intenção dessa de anestesiar o espectador, de modo que não haja mais lugar para a *experiência* do sofrimento e, conseqüentemente, para sua expressão. É importante lembrar que essa experiência, desde a Antiguidade clássica, era tida como purificadora, no único sentido que poderia justificar a *kátharsis* [...]. (DUARTE, 2010, p. 58).

Na *Dialética do Esclarecimento*, a capacidade da indústria cultural de banalizar o sofrimento e o processo de sanar a experiência estética e de livre expressão do sujeito são considerados como componentes que apontam os vestígios do desaparecimento da potência trágica nesse mundo industrializado. Conforme exposto por Adorno e Horkheimer: “Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 68).

Com a despotencialização do trágico e do próprio sofrimento, para preencher essa grande lacuna de conteúdos torna-se fundamental possuir uma “caricatura da tragédia”. Assim, Duarte (2010) comenta que:

A mentira não recua diante do trágico. Do mesmo modo que a sociedade total não suprime o sofrimento de seus membros, mas registra e planeja, assim também a cultura de massas faz com o trágico. Eis por que ela teima em tomar empréstimos à arte. A arte fornece a substância trágica que a pura diversão não pode por si só trazer, mas da qual ela precisa, se quiser se manter fiel de uma ou de outra maneira ao princípio da reprodução exacta do fenómeno. O trágico, transformado em um aspecto calculado e aceito do mundo, torna-se uma bênção para ele. Ele nos protege da censura de não sermos muito escrupulosos com a verdade, quando de facto nos apropriamos dela com cínico pesar. Ele torna interessante a insipidez da felicidade que passou pelo crivo da censura e põe ao alcance de todos o que é interessante. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 68).

De tal modo, a “pseudoindividualidade” é um aspecto que torna difícil o processo formativo do homem para tornar-se sujeito. Após o sofrimento, a condição do herói não se reconcilia espiritualmente. A indústria cultural transforma o trágico por meio da “imagem de um indivíduo atomizado que passa por dificuldades e as supera, saindo da situação do mesmo modo que entrou”. (DUARTE, 2010, p. 60). Sem, portanto, acontecer à purificação das emoções destacadas outrora por Aristóteles.

4.6. Fetichismo das mercadorias culturais

Conforme Rodrigo Duarte, o quinto e último operador da indústria cultural é denominado como “fetichismo das mercadorias culturais”. Inicialmente, o termo “fetichismo de mercadoria” fora utilizado por Karl Marx, podendo ser encontrado no primeiro capítulo do Tomo I em sua obra *O Capital*, publicada em 1867. É categórico ressaltar que a expressão remete à ação das mercadorias de modo ardiloso no meio social considerando assim as relações industriais de controle tanto no ambiente de trabalho, como em outras áreas socioculturais.

Quando Marx se refere ao conceito de valor, o lucro é o principal expoente pretendido pelos senhores que desfrutam dos bens materiais. Considerando essa referência, a perspectiva marxista indica que os meios de produção denotam valores manifestando tanto um valor de uso, como um valor de troca.

Para Marx, o valor de uso está relacionado à sua utilidade social. Já o valor de troca simboliza o valor determinado de uma mercadoria e sua mensurabilidade: “a trocabilidade, típica do valor de troca, é pensada preferencialmente em função do que Marx chama de ‘forma equivalente do valor’, que é a de uma mercadoria-curinga que pode ser posta no lugar de qualquer outra, isto é, o dinheiro.” (DUARTE, 2010, p. 61). Na hipótese de uma mercadoria ser substituída por outra, ambas precisam ter um preço de troca equivalente.

Após, sob a ótica marxista, analisar os conceitos de valor de troca e também valor de uso das mercadorias, o próximo passo a ser desenvolvido na interpretação do quinto operador consiste na abordagem sobre a característica de fetiche que os produtos culturais são atribuídos. De acordo com Duarte, “esse caráter de fetiche da mercadoria se origina no fato de sua natureza de coisa esconder relações sociais, de exploração do trabalho pelo capital, que, de fato, a produz.” (DUARTE, 2010, p. 61).

Marx considera que essas mercadorias apesar de serem inanimadas ganham um teor místico e concentram uma relação não controlável por parte de seus criadores e seus consumidores. É dessa maneira que “faz da mercadoria um ente de vida própria comandando o modo de produção, embora os processos de sua produção e consumo sejam feitos pelo homem.” (SILVA, 2010, p.376).

A perspectiva marxista ganha uma nova interpretação por Adorno e Horkheimer, denominando-a de “fetichismo das mercadorias culturais” engajada na sua crítica cultural, e

de modo específico no âmbito da arte. Conforme Silva (2010), a indústria cultural exhibe dois fatores que podem ser destacados: o perfil objetivo e subjetivo. A distinção entre ambas as características de ordem objetiva e subjetiva enfatiza um “mero propósito de estratégia de interpretação, porque, a rigor, essa divisão não acontece de maneira tão distinta”. (SILVA, 2012, p.104).

O perfil objetivo abordado por Adorno e Horkheimer está imbricado na anulação do valor de uso que é substituído por um valor de troca. Sobre isso, Duarte argumenta:

[...] a autonomia da arte permite que a indústria cultural efetue uma espécie de sobrevalorização de suas mercadorias, não – como na mercadoria convencional – em função de sua utilidade, mas de sua virtual “inutilidade”, de sua exclusão da lista dos gêneros de primeira necessidade, fazendo, desse modo, com que elas adquiram certa “nobreza”, aquele tipo de charme próprio de tudo que é “supérfluo”. (DUARTE, 2010, p. 61)

A arte quando anulada do seu valor de uso é representada como um fetiche. Em referência a isso, Adorno e Horkheimer (1985, p.75) entendem que “o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam.” Em suma, os filósofos explicam que “tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo”. (ADORNO; HORKHEIMER. 1985. p.75).

Do mesmo modo, outros aspectos objetivos podem ser identificados nesse perfil do fetichismo das mercadorias culturais como o:

[...] aperfeiçoamento da mercadoria pela técnica em detrimento do conteúdo; [...] a produção com intuito de ostentar [...] a necessidade retroativa ou a necessidade de consumo “produzida” pela própria mercadoria, padronizando assim as obras como pretensu resultado das “necessidades” dos consumidores, por essa razão, aceitos sem resistência. (SILVA, 2010, p.378)

Silva (2010) reflete em torno do caráter subjetivo do fetichismo das mercadorias culturais desenvolvido na *Dialética do Esclarecimento*. O autor sublinha que para além da faculdade objetiva presente na produção massificada das mercadorias, estas possuem uma linha psicológica desenvolvida por meio do “processo ideológico de uma pseudo-humanização de objetos inanimados”. Por consequência disso, promove a “coisificação dos sujeitos”. (SILVA, 2010, p.378).

Na medida em que o indivíduo adquire os produtos, há uma integração destes indivíduos com essas mercadorias por um viés psicológico, de absorção subjetiva,

construindo uma pseudoidentidade para essa sociedade industrializada. Deste modo, esse “processo de coisificação do sujeito é a própria formação (*Bildung*) degenerada do ‘ser genérico’”. (SILVA, 2010, p.378).

Quando os autores da *Dialética do Esclarecimento* tratam dos operadores da indústria cultural, circunscrevem uma análise que se assemelha as mercadorias culturais no âmbito da cultura de massas com as obras de arte. Adorno e Horkheimer apontam que apesar das obras de arte possuírem seu estabelecimento propriamente de caráter burguês, e no período do capitalismo liberal, ainda assim “o requinte de sua elaboração [...] é um modo de encapsulamento – de cifragem – de anseios de liberdade e de emancipação que dizem respeito à humanidade como um todo e não apenas à burguesia”. (DUARTE, 2010, p. 66). Contudo, esse aspecto é contrário às características das mercadorias culturais que estão fadadas à satisfação da demanda do grande público a partir do entretenimento. Em decorrência disso, gera lucro e a manutenção do capitalismo que com sua ordem supressiva é desproporcional à consciência crítica do espectador.

Por esse motivo, a seção final deste capítulo complementarará e considerará o espectador contemporâneo, sem perder o eixo da temática central que está relacionada aos operadores da indústria cultural. Sendo assim, após várias décadas da publicação da *Dialética do Esclarecimento*, pode ser percebida a presença da indústria cultural na atualidade.

4.7. Indústria cultural 2.0: o espectador contemporâneo

Rodrigo Duarte em seu artigo intitulado “Indústria cultural 2.0”, busca produzir uma interpretação acerca dos aspectos da indústria cultural. O autor denomina de “indústria cultural 2.0” ou “indústria cultural global” para sugerir então a sua nova versão, considerando o pensamento de Adorno e Horkheimer. Em sua análise, Duarte considera as grandes conexões desempenhadas pela internet em tempos modernos visto que a grande massa está mais conectada e intensificada nas redes de comunicação.

Inicialmente, o primeiro operador que consiste na manipulação retroativa mostra-se evidente a partir da sua imersão na conexão de redes. Ao considerar o âmbito da internet, podem ser citados alguns aspectos importantes: o objetivo de produzir momentos de lazer às massas, a predominância de estereótipos de consumo e a padronização da postura moral e política dos indivíduos. Tendo em vista a indústria cultural 2.0, esse operador apresenta uma

nova proporção em relação ao momento atual: o caráter de *coerção à emissão*. (TÜRCKE, 2002).

Em *Sociedade excitada: filosofia da sensação* (Erregte Gesellschaft: Philosophie der Sensation), Christoph Türcke salienta que a internet promove ao sujeito uma disposição frenética de emissão de dados, sendo que neste fenômeno de grande escala há um comportamento crescente das atividades de postagens, envios ou recebimento de informações a todo instante.

Essa forma de agir descreve uma manifestação do povo, uma forma de exposição da vida de quem participa. Por sua vez, participar é o modo de ser visto, de acrescentar significado e conferir sentidos às postagens. Contudo, aquele que não emite e nem se encaixa nos ditames desse núcleo é coagido, sob a pena de que, se não o fizer, sua identidade não será notada, percebida ou existirá junto à massa. (TÜRCKE, 2002).

Nesse sentido, a coerção à emissão possui alguns objetivos para a indústria cultural. Em primeiro lugar, enfatiza a “obtenção de lucro” devido à estimativa de internautas que estão inseridos neste conjunto de redes de comunicações e aos que trabalham produzindo conteúdo para a cultura de massa que dão continuidade a esse sistema. Em um segundo momento, outro fator a ser considerado é a “cooptação ideológica” desencadeada devido à coerção da emissão que confere vínculo imediato dos integrantes ao sistema desse cenário. (CAMPELLO; BURIL, 2016).

Sobretudo, é digno de nota constatar que, além do público receber dados e notícias, sua participação também tem respaldo em relação aos conteúdos que esse mesmo grupo emite. Isto significa dizer que a indústria cultural 2.0 estabelece uma espécie de adoção de comportamento ideológico de ordem capitalista para seus integrantes. Nesse caso, não somente são os indivíduos que recebem, mas também trabalham a serviço de um sistema de comportamento humano a partir da emissão de dados.

Contudo, isso não é uma alusão geral para aqueles que trabalham nesse eixo específico de formação de conteúdos publicados nas redes de comunicação e nem mesmo uma crítica a esse público. O ponto essencial é frisar o quão importante é estar atento ao papel de construção de um posicionamento crítico em relação aos conteúdos emitidos por meio dessa manipulação retroativa que busca engendrar comportamento padrão à massa.

Em relação a isso, cabe considerar também as consequências que podem aprisionar a mente humana nessa ambiência, como as patologias sociais²⁶ e/ou limitar o indivíduo em sua capacidade intelectual. Pois, as redes sociais possuem “capacidade de resposta imediata aos estímulos utilizando-se o mesmo veículo de recepção da mensagem, à qual se dá também o nome mágico de ‘interatividade’”. (DUARTE, 2011, p.108-109).

Mantendo como referência a internet, o espaço ao qual se expande é mais abrangente do que outrora ocorreu com outros meios de comunicação de massa, como a televisão ou com o rádio. Desse modo, é preciso considerar que além de receptor, o sujeito realiza atividades e é percebido então como agente emissor. Por conseguinte, ao avaliar a abrangência da influência da internet e as características do sujeito nesse contexto, denota-se a manipulação retroativa, a qual o círculo de manipulação se estende a uma grande parcela de seres por intermédio dos meios de interação. De acordo com Duarte (2011), diante da indústria cultural digitalizada o processo coercitivo realizado para o homem não se limita apenas a receber, mas agora sua proporção está imersa no ato de emissão de conteúdos.

Após apontar como a manipulação retroativa se mostra presente no contexto da indústria cultural 2.0, o próximo operador a ser analisado é a *Usurpação do esquematismo*. Este fenômeno decorre da mesma maneira que apontado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, o indivíduo não tem a necessidade de estimular sua capacidade cognitiva interpretando conteúdos nesse presente meio de conexões.

Na indústria cultural 2.0 a internet engendra no homem comportamentos que induz seu modo de percepção do mundo virtual quase como se fosse sua própria realidade. Isso é proveniente da decorrência da alta capacidade de ferramentas mais atualizadas no mercado (alta qualidade nos produtos audiovisuais e tecnologia 3D).

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. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objectos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.59).

²⁶ Na obra *Patologias do social: Arqueologias do sofrimento psíquico*, Vladimir Safatle, Nelson da Silva Junior e Christian Dunker realizam uma abordagem arqueológica e genealógica em torno de episódios ocorridos na história da psicopatologia. Com base nisso, a obra propõe uma retomada acerca das bases estruturais da psicopatologia através de elementos como a alienação, uma revisão crítica da antropologia estruturalista e a reconstrução da teoria do reconhecimento. Freud, Adorno, Horkheimer, Carl Jung, Judith Butler, Giorgio Agamben, dentre outros autores fazem parte das referências consideradas na obra supracitada.

É dessa maneira que a compreensão entre mundo virtual e realidade é desenvolvida na percepção do consumidor de maneira psíquico-afetiva. Duarte acrescenta em seus argumentos que:

A possibilidade de maior agilidade nas respostas do receptor das mensagens, que, como se viu, otimizou a manipulação retroativa, também tornou a estrutura de percepção das mercadorias culturais potencialmente muito mais próxima do nosso aparato cognitivo em geral. (DUARTE, 2011).

Assim aponta Duarte (2011) que a domesticação do estilo é outro operador que está inserido no contexto da indústria cultural 2.0. No entanto, esse operador apresenta uma especificidade. Segundo o autor, a produção de conteúdos parte do próprio sujeito a partir dos recursos textuais e audiovisuais fornecidos pela internet.

A partir dessa interação social que se apresenta de modo padronizado, cada ser procura exibir seus traços particulares nessa ampliação de redes. É na intenção de aproximação entre o indivíduo e seu público que a indústria cultural 2.0 usurpa a linguagem popular estimulando a precariedade de conteúdos na internet.

Como consequência dessa ambiência ocorre a despotencialização do trágico, este que se apresenta sob uma nova roupagem. Duarte (2011) explica: “O que se observa é que a matriz digital de produção e difusão de conteúdos audiovisuais permite uma flexibilidade inusitada na produção de espetacularização”. (DUARTE, 2011, p.114). Sendo assim, a continuidade da despotencialização do trágico é perceptível a partir de um processo de espetacularização do eu.

A espetacularização do eu é o prazer concedido pela indústria cultural global às massas tendo em vista sua condição de estar subordinadas a exercer sua força de trabalho diariamente. Cabe lembrar que esse aspecto contrapõe aquela vista na catarse aristotélica gerada a partir de emoções (temor e compaixão) no espectador.

O último operador, o *Fetichismo das mercadorias culturais*, é identificado enquanto *gadgets*, isto é, identificados como “objetos” os relacionamentos sociais e subjetivos. Assim como o autor afirma: “A indústria cultural de hoje pode ser definida também como o império dos *gadgets*, que, em última análise, são o bastião da materialidade em um cenário tendencialmente dominado pela presumida imaterialidade dos conteúdos”. (DUARTE, 2011, p.116). Nesse caso, a internet não somente apresenta, mas cria conteúdos a partir do cenário da vida humana.

No entanto, a questão não é entrar no mérito de distinguir a superioridade em relação às produções artísticas entre popular e erudita, mas como o quão valioso e importante é respaldar uma análise acerca da arte. Compreendendo o conteúdo que revelam, as obras de arte demonstram a respeito da época que estão situadas e os problemas inerentes do cenário ao qual foram construídas. Sendo assim, a dissolução do trágico no período contemporâneo registra a atual condição de anulação do ser humano nesse período. Um cenário que representa o signo da espetacularização do eu, e ao qual expressa o quão esse “eu” demonstra-se fragilizado e adoecido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da teoria crítica de Theodor Adorno e Max Horkheimer requer do pesquisador um grau de enorme dedicação, paciência e ousadia, assim como exigiu uma visão hermenêutica no processo de leitura e releitura da *Dialética do Esclarecimento* cuja obra possui de veras complexidade em sua gama de conteúdos e significados. Todavia, buscou-se sair das sombras da ignorância com o intuito de perceber de forma mais clara e distintamente o contexto complexo do período contemporâneo a partir dos dois filósofos supracitados.

Sem dúvidas, a leitura da *Dialética do Esclarecimento* amplia os horizontes da mente a partir do exercício ímpar da dialética conduzindo às questões discutidas nesta pesquisa. Ademais, no contexto dessa dialética do esclarecimento percebe-se o homem não somente como um mero espectador da história, mas como ser que produz história, está imerso nela, e por conseguinte, produtor da dialética do esclarecimento. Com relação a história, Adorno refere-se que:

[...] O passado não é um ponto fixo” do qual deriva o presente, dissera Walter Benjamin. Caberia conferir um sentido à história reelaborando a relação do passado ao presente, justamente para apreender o presente como sendo histórico, acessível a uma práxis transformadora. (ADORNO, 1995, p.24).

Destarte, considera-se que o esclarecimento não é um ponto fixo da história da mesma forma que o passado não é um ponto fixo, e a partir dessa compreensão Adorno discursa a importância de reelaborar a relação do passado ao presente para ser possível uma práxis transformadora. Desse modo, Adorno e Horkheimer direcionam seus leitores à *Dialética do Esclarecimento* reelaborando o passado em sua obra clássica da filosofia contemporânea, em que identifica o âmago do prognóstico da teoria estética adorniana que percorre na íntegra a obra dos dois filósofos.

As inquietações que fundamentaram esta pesquisa compreendem um processo dialético na história humana da atual condição em que se encontra o homem contemporâneo convergindo nos seguintes questionamentos: como os autores Adorno e Horkheimer analisam na *Dialética do Esclarecimento* a ausência do trágico? E quais as consequências dessa decadência para o espectador contemporâneo?

Para tanto, foi cogitado que a explicação para tal realidade estaria associada com a história da própria razão no processo histórico do esclarecimento e que a partir da construção

deste estudo possibilitou confirmar a hipótese levantada: Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer diagnosticam a ausência do trágico no período contemporâneo como resultado do processo de esclarecimento. A ausência do trágico acontece quando a catarse (enquanto purificação das emoções) é substituída pela catarse estimulada pela Indústria Cultural. Dessa forma, a anulação do trágico acontece mediante a anulação do próprio indivíduo pois, o esclarecimento condicionou no esvaziamento e na submissão humana, impossibilitando-o de sentir o sentimento trágico.

Partindo dessa concepção que os objetivos foram estruturados, uma vez que o primeiro teve como intuito entender a relação entre mito e tragédia no período clássico, e, por conseguinte, na compreensão do trágico. Partindo desse pressuposto, o segundo e o terceiro objetivo aspiraram adentrar ainda mais na causa atribuída ao seu desaparecimento, o esclarecimento. Por fim, o quarto objetivo proporcionou explicar acerca dos operadores da Indústria cultural e suas implicações para a decadência do trágico no período contemporâneo.

O primeiro objetivo foi logrado quando no primeiro capítulo “Mito e tragédia na Grécia Antiga” buscou-se retomar ao exórdio da cultura grega em que foram apresentados os primeiros alicerces da arte trágica e a sua relação marcada pelo advento dos mitos. Para tanto, encontra-se dividido em três momentos. O primeiro, consiste no Período Clássico enquanto momento embrionário da poesia épica e tendo como principal referência a *Teogonia* de Hesíodo. Sem embargo, um retorno à mitologia grega no seu período clássico mostrou-se deveras importante uma vez que representa o período embrionário da poesia épica, e essa, por sua vez, é a fonte de transmissão na cultura grega que corroborou no desenvolvimento de uma visão trágica de mundo no homem grego.

Por conseguinte, o segundo momento desse capítulo pretendeu-se ressaltar o aspecto numinoso no interior da cultura grega a partir da seção das “Musas e Moiras” que demonstram a sua relevância para o entendimento da tradição grega e na compreensão trágica vivenciada pelo homem heleno. As Musas que outrora retratam o poder de revelação e a presentificação da palavra divina e, em contrapartida as Moiras demonstram o nivelamento de um futuro que até então é desconhecido e incerto. Assim, ambas desempenham um papel essencial para a formação do pensamento, na compreensão da visão trágica de mundo e da cultura do homem grego.

Ademais, com o intuito de definir estruturalmente uma visão mais conceitual acerca da tragédia, a terceira seção transitou pela abordagem aristotélica tendo como referência sua obra *Poética* permitindo um embasamento teórico de dois conceitos pertinentes para o estudo do trágico: a catarse e a mimesis. Em sua *Poética*, Aristóteles não desenvolve particularmente

um estudo acerca do fenômeno trágico, que tem sua origem na modernidade, mas uma análise poética da tragédia. Entretanto, são conceitos utilizados por Adorno e Horkheimer quando diagnosticam que a catarse enquanto purificação das emoções, com referência a Aristóteles, sofre modificações sendo produzida pela indústria cultural e sentida apenas como estímulo para a obtenção de prazeres do corpo.

Por conseguinte, após explorar acerca do período embrionário das tragédias gregas e seu vínculo imediato com os mitos na cultura grega, o segundo capítulo procurou adentrar o conceito de esclarecimento.

Assim, o segundo objetivo foi logrado no segundo capítulo a partir do embate dialético entre duas concepções relevantes para a compreensão do conceito de esclarecimento: Immanuel Kant que evidencia o pensamento do ideário iluminista e a teoria crítica de Theodor Adorno e Max Horkheimer. A priori, a primeira parte do capítulo tratou-se a respeito do conceito de esclarecimento com base na perspectiva kantiana. De acordo com Kant, o esclarecimento é a saída do homem da condição de menoridade da qual ele mesmo é o culpado devido a ausência do mesmo em fazer uso do seu entendimento, denominado pelo filósofo como “ousar saber”. (*Sapere Aude!*). Contudo, a máxima do esclarecimento é confrontada pelo aprisionamento do homem em si mesmo, subordinado pelo seu próprio pensamento como efeito da dominação da natureza. A ousadia do saber identificada por Kant transfigura-se então, na contraface disfarçada da premissa baconiana: “saber que é poder”. Posto isso, esse “saber que é poder não reconhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.5). Esse saber que é dominador, por consequência resulta em uma nova espécie de barbárie apresentando aspectos de regressão, contrária a proposta iluminista que pregava a emancipação e o progresso da humanidade.

A segunda parte do capítulo fora dedicada a como Adorno e Horkheimer compreendem o esclarecimento. Em síntese, identificou-se que as ambições do iluminismo de tornar o homem emancipado da natureza e dos sistemas totalitários políticos não progrediram, uma vez que, atribuíam grande expectativa às promessas do esclarecimento e à civilização em prol da prosperidade humana. Contudo, transfigurou-se em uma verdadeira falácia e contradição para a história da humanidade, pois desencadeou na sua opressão e na instauração de uma nova barbárie para o homem. Com relação a isso, Maia explica que:

Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento* (1987), denunciaram a autocontradição do ideal iluminista da ciência/técnica que resultou no exercício da dominação do homem sobre a natureza e sobre o próprio homem. Auschwitz,

segundo os frankfurtianos, deflagrou o paradoxo da razão tecno-científica, da irrefreável racionalidade científica planificadora. Na *Dialética Negativa*, Adorno apresenta Auschwitz como lugar emblemático do falimento da razão ocidental, como experiência extrema do aniquilamento do não idêntico. (MAIA, 2012, p. 30)

Nesse sentido, a autocontradição do ideal iluminista é revelada demonstrando que há uma conversão do pensamento racional e crítico para uma razão instrumentalizada. Consequentemente, a sociedade encaminhou-se gradativamente à barbárie incapacitando o homem de reconhecer o sentido e o valor da civilização, o que favoreceu a condição alienante do sujeito em relação a cultura, a política, a ciência e do mundo em si. A técnica e a ciência outrora vistas como meios de alcançar a tal sonhada emancipação humana tornaram-se instrumentos de alienação e opressão indicando essa autocontradição do esclarecimento no seio da sociedade capitalista.

Diante disso, a promessa do esclarecimento transfigurou-se em mito resultando em um estado de barbaridade e totalitarismo. Destarte, a razão técnica torna-se elemento de dominação de maneira oposta ao progresso de emancipação do homem, ao invés disso, é causadora de efeitos nocivos a civilização tais como a opressão e a alienação. Com efeito, o resultado dessa dominação do homem em relação à natureza através de variadas formas de esclarecimento (a ciência, a técnica, a filosofia, a ambição humana em compreender o desconhecido da natureza e a partir disso se impor como soberano) promoveram a dominação do homem sobre si mesmo, testemunhando a autocontradição do esclarecimento e sobretudo, da sua conversão em mito.

O terceiro capítulo, “Ulisses- o herói épico” permitiu atingir o terceiro objetivo da pesquisa quando foi posto em debate a relação entre mito e esclarecimento a fim de adentrar ainda mais na causa que promoveu o desaparecimento do trágico: o Esclarecimento.

A primeira parte do capítulo, apresenta o personagem Ulisses utilizando como referência a *Odisseia* de Homero enquanto testemunha da dialética do esclarecimento. Conforme Adorno e Horkheimer, essa representação acontece quando identificam o confronto e a elucidação mútua entre mito e esclarecimento. Dessa forma, os autores consideram Ulisses como a imagem do homem burguês, arquétipo do herói, do ideal de homem argucioso, comedido e racional que consegue ludibriar as contrariedades do mundo conforme seus interesses. Com isso, a evidência do pensamento racional no mito simboliza o pressuposto embrionário do pensamento esclarecido.

De acordo com a *Dialética do Esclarecimento*, essa contradição entre mito e esclarecimento é atribuída a partir do processo de desencantamento do mundo na história da

razão humana. Quando o homem distancia da relação umbilical entre as forças hostis da natureza, não acontece uma ruptura imediata entre esclarecimento e mito como supostamente o projeto iluminista adverte na modernidade. Mas, a proposta do esclarecimento transforma-se em uma nova espécie de mitologia, constituindo assim a segunda parte do capítulo ao qual discorre acerca do entrelaçamento do mito e do esclarecimento, considerando o Excurso I da *Dialética do Esclarecimento*.

O último capítulo dedicou-se ao estudo da indústria cultural e seus operadores a partir da perspectiva dos autores Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Esta seção aborda de que maneira o esclarecimento acomete a sociedade no período contemporâneo por meio de suas funções ideológicas e econômicas ao qual Adorno e Horkheimer denominam por “indústria cultural”. Nesse cenário da indústria cultural, os filósofos discorrem acerca da promessa de uma aparente expressão subjetiva e autêntica para o homem, entretanto evidencia na formação de uma “pseudo-individualidade”. Isto significa dizer que o sentido da indústria cultural torna evidente o deslante em relação à anulação do sujeito, pois busca construir de forma falaciosa do mesmo como um simples meio de fornecer uma expressão subjetiva padronizada. Para tanto, ao invés da arte abrigar em si a proposta de emancipação e afirmação do ser humano, ao contrário, apresenta a conservação da lógica do consumo e da padronização, acrescentando também um perfil alienante.

Desta forma, a indústria cultural opera por meio de seus procedimentos com a finalidade de gerir lucros com seus respectivos produtos para seus investidores, e contribuir para a permanência da atual ordem social que é excludente para o espectador mediante o processo de alienação.

Com isso, buscou-se através da leitura de Adorno e Horkheimer desenvolver nesta pesquisa um estudo acerca do conceito de trágico compreendendo a *Dialética do Esclarecimento* como referência base para a análise. Como fora dito, o estudo parte de uma análise que aponta o esclarecimento como importante processo que culminou na anulação do trágico no período contemporâneo. Dessa forma, a pesquisa destila ainda um olhar em direção ao processo histórico de formação da razão em sua dialética e na indagação à primazia da razão, bem como suas implicações para a história da humanidade.

A partir da análise do conceito de trágico, por meio da leitura da *Dialética do Esclarecimento*, buscou-se desenvolver um estudo acerca do processo histórico de formação da razão em sua dialética, a problematização da primazia da razão e suas reais implicações para o espectador no período contemporâneo. Diante dessa pesquisa, a crise da razão mostra-se estrutural ao capitalismo tardio e ao refletir acerca dela é possível orientar-se em direção

ao resgate dos potenciais emancipadores da razão possibilitando também atentar-se para a singular relevância de transcender essa condição reconhecendo na formação de cultura. Conforme exposto por Gomes (2010), na sociedade contemporânea o significado expresso por “*Bildung*” em seu sentido de “liberdade”, dos “valores” que condicionavam à razão prática fora redimensionado à discursos de cunho ideológico, desvinculado da razão social. Dessa modo, o intuito de emancipação e desenvolvimento da autonomia humana pretendida pelo esclarecimento na modernidade é sonogado e substituído pela lógica da dominação. Da mesma forma, a situação crítica da cultura que ao invés de garantir a emancipação propicia a construção da semiformação²⁷, em que prepondera a racionalidade instrumental conduzida para a adequação e o conformismo diante da situação vigente.

Deveras, Adorno e Horkheimer constataam a visibilidade da primazia conferida a razão subjetiva e instrumental na modernidade em que se transfigura na depreciação do ser autônomo, ao qual era prevista no pensamento iluminista ocidental. Partindo desse pressuposto, torna-se evidente que o homem contemporâneo tem se subordinado ao processo de adaptação, dominação e conformismo em relação à razão formalizada. Compreendendo a singularidade dessa época, Horkheimer constata que esse período “reside no fato de que a humanidade moderna se submete a esse processo não como uma criança que tem uma confiança natural na autoridade, mas como um adulto que desiste da individualidade já adquirida”. (HORKHEIMER, 2013, p.104).

Diante disso, percebe-se que no decorrer dos séculos e dos processos históricos, a humanidade converteu-se do estado de dominadores para a condição subalterna de seres dominados. A credibilidade inabalável na razão e a forte projeção da humanidade em atingir “progresso ilimitado” trouxe o enfraquecimento do entendimento crítico da racionalidade e a razão torna-se absoluta a partir de seus próprios atributos mais efetivos como a formalização e a instrumentalização.

Com isso, o esclarecimento desencadeia a anulação do trágico no período contemporâneo que se converte na anulação do próprio sujeito. Entretanto, indaga-se: como a humanidade poderia ascender desse estado inautêntico e alcançar a emancipação humana? Para responder essa questão, torna-se necessário rememorar ao que Adorno expõe em 1969 em uma entrevista intitulada como “Educação e Emancipação”, que posteriormente se compila em sua obra de mesmo nome da entrevista. Em sua obra, o filósofo comenta sobre a educação política como análoga à educação para alcançar a emancipação. Com base em sua

²⁷ Define-se semiformação como uma determinada forma social da subjetividade socialmente imposta por um determinado modo de produção em todos os planos da vida, seja na produção, seja fora.

percepção sobre o holocausto, e em específico Auschwitz, o filósofo procura identificar a possibilidade de um resgate dessa emancipação:

[...] Quando falo de educação após Auschwitz, refiro-me a duas questões: primeiro à educação infantil, sobretudo na primeira infância; e, além disso, ao esclarecimento geral, que produz um clima intelectual, cultural e social que não permite tal repetição; portanto, um clima que os motivos que conduziram ao horror tornem-se de algum modo conscientes”. (ADORNO, 1995, p. 123).

Segundo Adorno (1995), Auschwitz representa na história da humanidade o ápice do estado de barbaridade ocorrido no século XX. Como ponto de análise principal, o Holocausto é identificado pelo filósofo como ponto histórico que permite refletir acerca da educação emancipadora por meio da criança, destacando o significado à vida nova e a construção de uma nova perspectiva para o futuro, ressaltando, conseqüentemente, o esclarecimento em geral, para formar um novo âmbito cultural nas mentalidades pós-guerra. Ademais, o filósofo explana que educar não consiste em sonegar as lembranças de Auschwitz, contudo evidencia no desafio em trabalhar a mentalidade pós-guerra e os vestígios decorridos não somente da guerra. Nesse caso, a consequência do período pós-guerra reflete o medo reprimido pelo homem, já citado por Freud, que evidencia o olhar temeroso de que a barbárie do Holocausto novamente ocorra. Diante disso, é necessário conscientizar as massas reificadas para uma consciência emancipatória política.

O medo primitivo próprio da natureza humana é usado em prol do domínio das consciências reificadas de maneira que atribui sua serventia em benefício de um “progresso ilimitado” que persiste em manter o homem em estado de tutela, tornando-o inapto a agir conforme sua liberdade e autonomia de pensar, que de acordo com Kant compreende como “pensar por si próprio”. Sendo assim, este medo não deve ser suprimido, mas trabalhado por meio da consciência emancipada.

[...] a educação precisa levar a sério o que já de há muito é do conhecimento da filosofia: que o medo não deve ser reprimido. Quando o medo não é reprimido, quando nos permitimos ter realmente tanto medo quanto esta realidade exige, então justamente por essa via desaparecerá provavelmente grande parte dos efeitos deletérios do medo inconsciente e reprimido.” (ADORNO, 1995, p.129).

Entretanto, surge então um novo desafio que permite indagar-se: como seria possível a educação das massas neste contexto de mudanças ao qual se encontra a sociedade capitalista orientada cada vez mais no sentido do “progresso”, isto é, da barbárie? Considerando a perspectiva adorniana sobre essa questão, o filósofo responde que a educação

não comportaria valor em si mesma se esta não possuísse a capacidade de adaptar-se à realidade, isto é, uma educação baseada na consciência dialética do sujeito em que o homem não permaneceria alheio ao processo totalitário alienante no meio social.

Adorno, em colaboração com Horkheimer, identifica a alienação capitalista por meio dos produtos culturais, que no passado, realizavam as necessidades subjetivas dos indivíduos através da relação com o trágico, e, ao inserir a temática da indústria cultural, os autores põem em questão a mercantilização da arte e da cultura. Transformando as produções artísticas, como idem a própria cultura, em produtos banais, sujeitos às práticas predatórias do capitalismo de oferta e demanda, pautada no controle e no lucro, os filósofos da *Dialética do Esclarecimento* diagnosticaram o retrocesso à barbárie decorrente do processo de racionalização e coisificação do Esclarecimento.

Embora a indústria cultural tenha possibilitado um maior acesso a disseminação dos bens culturais, universalizando a cultura às diversas camadas sociais, promovendo uma pseudo “democratização” da arte; esta indústria da cultura engendrou no âmago do pensamento coletivo social a falsa noção de livre arbítrio da faculdade de deliberar, posto que a razão perversa por trás dos operadores da indústria cultural condiciona toda escolha, interpretação e deleite acerca do consumo dos bens culturais, limitando ao passo que se esconde sob um pseudo catálogo de escolhas infindas.

Todavia, além do aspecto mercadológica da arte tão pontuado e criticado por Adorno, o trágico e por conseguinte a catarse; há de se salientar a intenção do artista ao construir a arte massificada pela indústria cultura. A arte, enquanto produzida como expressão do real, busca em seu cerne, transmitir uma mensagem, isto é, exprimir a intenção subjetiva e os sentimentos do autor à aquele que contempla a obra, seja esta erudita ou popular. Embora estes bens da cultura estejam a mercê da lógica capitalista, no qual o aspecto profundo da arte é suprimido em um produto que satisfaça a ânsia pelo lucro, seria correto afirmar que a arte perdera o aspecto trágico, a sua função catártica e sua dimensão social? Diante de tal questionamento, torna-se necessário reavaliar o conceito de arte.

Se na tentativa de conceituar a arte, a subjetividade daquele de que tenta tal façanha interfere no ato conceitualizar, produzindo juízos autênticos e singulares sobre aquilo que esta é e suas dimensões e intenções, isto é, se cada sujeito é capaz de formular juízos próprios acerca do objeto artístico para construir conclusões únicas sobre este, então afirmar que objeto artístico perde suas faculdades intrínsecas, sua capacidade trágica, social e catártica, quando comercializado, seja estas de cunho popular ou erudito, seria errôneo e precipitado. Por conseguinte, a arte não deixa de possuir seu espírito trágico, sua dimensão social ou

capacidade de catarse dentro da produção capitalista, desde que isso possa ser intuído pelo sujeito que a consome e a contempla. Adorno e Horkheimer talvez pudessem estar equivocados em tratar toda arte disseminada e popularizada dentro da indústria cultural apenas sob concepções mercadológicas. Todo bem cultural artístico permanecerá íntegro em seus valores, intenções, sentidos, sua identidade, sua capacidade trágica e catártica, de acordo com a visão de quem a contempla. Embora a arte transcenda o papel de produto comercializável, ela ainda será tratada como tal. Mas, o que define a essência da arte não é o quanto explorada esta será pelo capitalismo, no entanto como os sujeitos a percebe.

Desse modo, as críticas de Adorno e Horkheimer sobre as produções artísticas popularizadas pela indústria cultural estão pautadas mais sobre concepções mercadológicas acerca destas, como idem a afirmação de uma arte erudita enquanto autêntica, do que a respeito dos valores que cada obra popularizada possui, como ilustração o Jazz, a qual Adorno já apresentara contravenção. Não poder-se-á discriminar a produção artística cultural popular apenas como um produto comercializável.

É necessário a emancipação do homem, isto é, a retomada de sua autonomia, da capacidade de intuir, produzir juízos próprios, recuperar o esquematismo a priori do entendimento usurpado pela indústria cultural, ou seja, promover um processo de humanização do indivíduo, embora este encontre como o óbice o estado bárbaro de uma sociedade consumista, que se subjugava voluntariamente, despondo-se de sua autonomia e entregando sua tutela à indústria do consumo e do prazer irrefletido alienado e alienante, que impede, em grande parte das vezes, não que o trágico e a verdadeira catarse exista, mas que estes não sejam observados por quem consome a arte.

Com isso então, essa pesquisa é indicada para aqueles que têm o interesse em emergir do papel de coadjuvante na história e olhar com disposição ao complexo horizonte da contemporaneidade. De modo que possa ser de importante valor para impulsionar a estudos posteriores em relação a temática ressaltada nessa laboriosa pesquisa, possibilitando a construção de novas perspectivas, e por conseguinte, para acrescentar ainda mais conhecimentos. Seria uma presunção considerar que essa pesquisa abarca toda a amplitude desse vasto campo que comporta o estudo do trágico e que ainda há muito que refletir e analisar, e o trabalho aqui expresso é tão somente um fragmento dentro do microcosmo alojado no macrocosmo que é o conhecimento.

Diante dessa temática acerca do trágico recomenda-se a leitura dos filósofos Theodor Adorno, Max Horkheimer, Immanuel Kant, Sigmund Freud, assim como autores mais contemporâneos, a citar, Rodrigo Duarte, Jeanne Marie Gagnebin e Roberto Machado.

Acredita-se que estes autores sejam uma base fundamental e imprescindível para a compreensão do cenário em que foi expresso nesta pesquisa, quanto também para refletir a respeito do “eu” dentro desse contexto das massas homogêneas e reificadas, em benefício da saúde e da autonomia do eu.

Dessa forma, este trabalho se desfecha com uma breve citação de Theodor em seu texto *Educação após Auschwitz*:

Qualquer debate acerca de metas educacionais carece de significado e importância frente a essa meta: que Auschwitz não se repita. Ela foi a barbárie contra a qual se dirige toda a educação. Fala-se da ameaça de uma regressão à barbárie. Mas não se trata de uma ameaça, pois Auschwitz foi a regressão; a barbárie continuará existindo enquanto persistirem no que têm de fundamental as condições que geram esta regressão. É isto que apavora. Apesar da não visibilidade atual dos infortúnios, a pressão social continua se impondo. Ela impele as pessoas em direção ao que é indescritível e que, nos termos da história mundial, culminaria em Auschwitz. [...] Se a barbárie encontra-se no próprio princípio civilizatório, então pretender se opor a isso tem algo de desesperador. A reflexão a respeito de como evitar a repetição de Auschwitz é obscurecida pelo fato de precisarmos nos conscientizar desse elemento desesperador, se não quisermos cair presas da retórica idealista. (ADORNO, 1995, p.122).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T. W. *A indústria cultural*. In: COHN, G. (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1978.

_____, T. W. *Educação e emancipação*. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995.

_____, T. W. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida lesada*; tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____, T. W. *Sociologia*. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2013.

ALVES JR., D. G. (org.) *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007.

ARAÚJO, R. A. dos S.; Utta, B. P. *Esclarecimento e indústria cultural*. Rev. Cad. Pesq., São Luís, v. 17, n. 1, jan./abr. 2010. p. 83-90.

ARISTÓTELES. *Tópicos dos argumentos sofisticos. Metafísica (Livros I e II). Ética a Nicômaco. Poética*. 2ª edição. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Vincenzo Cocco, Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, Eudoro de Souza. São Paulo: Editor Victor Civita, 1984.

BARROS, M. B. *O Medo como Origem da Razão em Adorno e Horkheimer*. Scribd, 2009 . Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/183462761/Barro-Marcio-Benchimol-O-MEDO-COMO-ORIGEM-DA-RAZAO-EM-ADORNO-E-HORKHEIMER-pdf>>. Acesso em: 02, Maio de 2020.

BARROS, R. C. S. *O ser genérico: pressuposto da crítica da política do jovem Max*. 2006. 192 f. Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

CAMPELLO, Felipe. BURIL, B. *Indústria cultural 2.0 e net art*. Arte contexto, v.4, n. 11 , p.11, 2016.

CHAVES, E. *Não há trágico na Indústria Cultural: Nietzsche e Adorno, mais uma vez*. Revista Limiar, v.1, n.2, p.259-277, 2006.

COELHO, Teixeira. *O que é Indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COSTA, G. G. da. *Tragédia, finitude e os impasses da filosofia do trágico*. Clássica- Revista Brasileira de Estudos Clássicos. Vol. 23. Nº 1/2, p. 42-54, 2010.

DEBORD, G. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer & a Dialética do Esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

_____, Rodrigo. *Indústria cultural 2.0*. Constelaciones – Revista de teoria crítica, n. 3, p. 90-117, dez. 2011.

_____, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. Belo Horizonte: Edições Loyola, 1993.

DURÃO, F. A. *Modernismo e coerência*. Quatro capítulos de uma estética negativa. São Paulo: Nankin Editorial, 2012.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad.: Pola Civelli. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FREUD, S. *O Mal-estar na civilização*, Novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936); tradução Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FERREIRA, Lúcia Rocha. *Oralidade e Memória: a função das narrativas na educação*. Perspectiva, Florianópolis, v. 33, n. 1, p. 27- 53, jan./abr. 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. Revista Perspectivas: São Paulo. 1993. P. 67-86.

_____, Jeanne Marie. *O Canto das Sereias*. Revista Cult, março, 2010. Disponível em: <<http://files.o-oficio-da-historia.webnode.com.br/200000598-420b74305c/ARTIGO%20-%20RESISTIR%20AS%20SEREIAS%20-%20Jeanne-Marie%20Gagnebien.pdf>>. Acesso em: 11 de Outubro de 2019.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. 5ª Edição. Trad.: Manuela Pinto e Alexandre Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____, Immanuel. *Resposta à Pergunta: Que é “Esclarecimento?”*. Textos Seletos. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOMES, L. R. *Teoria crítica, educação e política*. IN: PUCCI, B., ZUIN, A. S.; LASTÓRIA, L. A. C. N. (orgs). *Teoria crítica e inconformismo: novas perspectivas de pesquisa*. Campinas: Autores Associados, 2010.

- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1958.
- MACHADO, R. *O nascimento do trágico: De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MAFRA, J. *Para entender a tragédia grega*. Ensaios de Literatura e Filologia, UFMG. v. 2, 1980, p. 61-85.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Trad de Reginaldo Sant'Anna. Livro I. São Paulo: Difel, 1985.
- MASS, O. P. *Racionalidade dialética entre mito e esclarecimento: Uma leitura da Dialética do esclarecimento, de T. W. Adorno e M. Horkheimer*. 2011. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- MATTELART, A. e M. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.
- MOREIRA, S. A. *O entrelaçamento dialético entre Mito e Aufklärung no primeiro capítulo da Dialética do Esclarecimento de Adorno e Horkheimer*. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.
- MONTIBELLER-FILHO, G. *O mito do desenvolvimento sustentável: meio ambiente e custos sociais no moderno sistema produtor de mercadorias*. 3. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.
- NASCIMENTO, Bruno Ribeiro. *A mistificação das massas: os operadores da indústria cultural na obra de Adorno e Horkheimer*. Paraíba: Revista temática, Ano VII, n. 9, 2011.
- NAVES, João Gabriel de Paula; BERNARDES, Maria Beatriz Junqueira. *A formação histórica homem/natureza e sua importância no enfrentamento da questão ambiental*. Geosul, Florianópolis, v. 29, n. 57, p 7-26, jan./jun. 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Antônio Carlos Braga. 3. Ed. – São Paulo: Editora Escala, 2006a.
- _____, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.
- _____, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____, Friedrich. *Terceira Consideração Intempestiva: Schopenhauer Educador*. Tradução de Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala. Col. Grandes Obras do Pensamento Universal 90, 2008.
- OLIVEIRA, Luís Inácio. In: *Parte II Tradição e interpretação o canto das sereias e a Dialética do Esclarecimento. A Dialética do Mito e do Esclarecimento e o sacrifício de Ulisses. Do canto e do silêncio das sereias. Um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUC, 2008.
- PELLIZZOLI, M. *Emergência do paradigma Ecológico*. Petrópolis: Vozes, 2004.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos ao passo do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

PUCCI, B. *O riso e o trágico na indústria cultural: a catarse administrada*. In, CARVALHO, A. B.; SILVA, W. C. L. *Sociologia e educação: leituras e interpretações*. São Paulo: AVERCAMP, 2006, p. 97-112.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 1998.

ROSA, Ronel Alberti da. *Catarse e resistência: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade*. Canoas, RS: Ed. ULBRA, 2007.

RÜDIGER, Francisco. *A Escola de Frankfurt*. In: HOHLFELDT, A. MARTINO, L. C. FRANÇA, V. V. (Org.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2007.

SILVA, Fábio César da. *O conceito de fetichismo da mercadoria cultural de T. W. Adorno e M. Horkheimer: uma ampliação do fetichismo marxiano*. Marília: Kínesis, Vol. II, nº 03, Abr.2010, p. 375-384.

SILVA, F. C. da. *O fetichismo da mercadoria cultural em T.W. Adorno*. 2012. 223 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2012.

TÜRCKE, Christoph. *Erregte Gesellschaft: Philosophie der Sensation*. Munich: C. H. Beck, 2002.

SILVA, Francisco da Cunha. *O trágico como condição do humano: Ressignificação da tragédia na história da civilização ocidental*. 2009, 328 f. Tese de Doutorado (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas)- Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2009.

SOUZA, D. A. de. (2013). *O desencantamento do mundo*. Último Andar, (15), 94–100.

Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/13187>

SÜSSEKIND, Pedro. *O narrador Ulisses*. Cadernos Benjaminianos, Belo Horizonte, Número especial, p. 177-186, 2013.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TOLEDO, A. M. *Mímesis e tragédia na Poética de Aristóteles*. 2005, 153 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte. 2005.

VERNANT, J.P. ;VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VELOSO, C. W. *Depurando as interpretações da Kátharsis na Poética de Aristóteles*. In: Síntese-Revista de Filosofia. Vol.31.nº 99. Belo Horizonte, 2004.