

A indústria cultural: peripécias da ideologia pensadas por um frankfurtiano

Murilo Silva

Formado em Filosofia na UFSC*

“O poder magnético que as ideologias exercem sobre os homens, mesmo quando já dão sinais de estarem rotas, explica-se, para além da psicologia, pela decadência objetivamente determinada da evidência lógica enquanto tal. As coisas chegaram ao ponto em que a mentira soa como verdade e a verdade como mentira. Cada declaração, cada notícia, cada pensamento está preformado pelos centros da indústria cultural.”

(Adorno, Theodor. *Mínima Morália*. p.94)

Introdução

O pensamento desenvolvido pelo filósofo frankfurtiano Theodor Adorno (1903-1969) revela-se basilar para o discurso, hoje assaz reproduzido, — dentro e fora da academia — de que a cultura encontra-se submersa numa realidade midiática, veiculadora e formadora de um cotidiano estilizado, regido pelas leis do mercado. Com o presente artigo, buscaremos uma explicação que mostrará como sua crítica se fundamenta em categorias marxistas, formadoras do conceito de ideologia; e de como compreende a arte, em seu momento de maior acessibilidade pública, desempenhando um papel manipulador da consciência.

Na *Dialética do Esclarecimento*, quando prefacia a obra, que reúne quatro teses, Adorno apresenta “A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas” a mais fragmentada de todas. Talvez essa exposição extremamente fracionada seja a mais competente forma de atingir a aparição fragmentária — e totalizante — da ideologia que, nos domínios da Indústria Cultural, encontra seu momento mais desenvolvido na construção do cotidiano.

Assim, mostraremos a partir da *Dialética do esclarecimento*,¹ como o filósofo localiza em sua crítica à indústria cultural o desempe-

* Validade a partir de 05 de dezembro, data da formatura.

1. Sempre que citarmos esta obra, realizada em parceria com Marx Horkeimer, nos reportaremos apenas a Adorno.

nho de uma nova ideologia, sem romper com o velho conceito marxista de ideologia.

Finalmente, comentaremos *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, de Walter Benjamin, para mostrar no que esta serve de referência para Adorno, na *Teoria estética*, construir a análise da passagem da aura da obra de arte à ideologia.

Ideologia: mito e esclarecimento

Partindo da admissão da ideologia como forma do imaginário, em que se efetuam a legitimidade e a justificação da dominação do homem pelo homem, Marilena Chaui aponta-nos à situação lacunar do discurso ideológico, como uma primeira característica: "Porque jamais poderá dizer tudo até o fim, a ideologia é aquele discurso no qual os termos ausentes garantem a suposta veracidade daquilo que está explicitamente afirmado".² Preencher a lacuna de um discurso é comprometer sua força legitimadora. Seria como se quiséssemos afirmar, após um ato caridoso de esmola, a garantia da necessária continuidade de uma vida carente, desgraçada. A filósofa ainda nos fornece duas outras características importantes: o fato de o discurso ideológico encontrar-se "fora do lugar" e "fora do tempo". Na primeira, refere-se ao lugar invertido das idéias que "são tomadas como determinantes do processo histórico quando, na verdade, são determinadas por ele".³ O real precede às idéias e não o contrário. Na segunda característica, encontramos a assertiva de que não possui história, "significa que a tarefa precisa da ideologia está em produzir uma certa imagem do tempo como progresso e desenvolvimento de maneira a exorcizar o risco de enfrentar efetivamente a história".⁴

Ao incorporar novas idéias, advindas ou não do saber reflexionante, e ao livrar-se do lugar histórico em que estas se originaram, a ideologia, como algo instituído, legitima-se em discurso competente. Como tal, o discurso ideológico concretiza-se em discurso da organização, dominando a "linguagem institucionalmente permitida ou autorizada".⁵ Com a burocracia e a organização das sociedades contemporâneas, a ideologia se faz cada vez mais presente, ocultando na sociedade civil o lugar ocupado pelo Estado, que se expande em todas as relações da humanidade. O fenômeno da burocratização impingiu à sociedade a incorporação do discurso do conhecimento ao

2. CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1981. pp.4-5.

3. Idem, p.4.

4. Idem, ibidem, p.4.

5. Idem, ibidem, p.7.

discurso do poder. O ocultamento da dominação parte da "...crença em uma ratio administrativa ou administradora, tal que dirigentes dirigidos pareçam ser comandados apenas pelos imperativos racionais do movimento interno à Organização".⁶ Representando a racionalidade e o objeto racional, a ideologia confunde-se com a própria ciência, "deixou de ser proferido do alto para fundar-se no racional inscrito no mundo e proferir-se ocultando o lugar de onde é pronunciado. (...) tornou-se discurso neutro da cientificidade ou do conhecimento".⁷

Marx e Engels trabalharam o conceito de ideologia em suas obras, principalmente na fase de elaboração do Materialismo Histórico.⁸ Em *A ideologia alemã*, no capítulo *Sobre a produção da consciência*, escrevem:

"As idéias dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como idéias; portanto, a expressão das relações que tornam uma classe a classe dominante; portanto as idéias de sua dominação. Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também consciência e, por isso, pensam: na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que o façam em toda sua extensão e, conseqüentemente, entre outras coisas, dominem também como pensadores, como produtores de idéias; que regulem a produção e a distribuição das idéias de seu tempo e que suas idéias sejam, por isso mesmo, as idéias dominantes da época".⁹

No primeiro capítulo de *Para a crítica da economia política*, Karl Marx explica como a mercadoria acolhe dois tipos de valores contraditórios: uso e troca. Para isso, baseia-se na teoria dos valores de economistas clássicos, em que o tempo de trabalho determina o valor da mercadoria. Porém Marx desenvolve esta teoria "num contexto diferente, onde a dialética hegeliana, funcionando de ponta-cabeça,

6. Idem, ibidem, p.9.

7. Idem, ibidem, p. 11.

8. BOTTOMORE, Tom. *Dicionário Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p.184.

9. MARX, K., ENGELS, F. *A ideologia alemã*: I- Feuerbàch. São Paulo: Hucitec, 1987. p.72.

deve conduzir a trama das categorias".¹⁰ O que mais nos interessa aqui destacar é a resolução que Marx oferece para explicar como as mercadorias de uso diferentes podem ser permutadas, ou seja, compradas pela mesma quantia, assim como hoje podemos comprar uma televisão de 20 polegadas pelo mesmo preço que compramos uma viagem para Buenos Aires, com direito a assistir a um espetáculo de tango. Para Marx, o valor de troca é "indiferente frente à forma particular do próprio trabalho",¹¹ pois desconsidera suas diferenças, subordinando os valores de uso à uma equivalência abstrata. E afirma:

"Diversos valores de uso são além disso produtos da atividade de indivíduos distintos, portanto resultado de trabalhos individualmente diferentes. Mas, como valores de troca, apresentam trabalho igual, sem diferenças, isto é, trabalho em que a individualidade dos trabalhadores se extinguiu. Trabalho que põe valor de troca é, por isso, trabalho abstratamente geral".¹²

Adorno desenvolveu uma crítica à cultura poupando do marxismo — entre outras — a categoria do fetichismo de mercadoria, fundadora do conceito de ideologia como indústria cultural. No conjunto de seus fragmentos, além da *Dialética do esclarecimento*, Adorno deixa claro o necessário exame crítico à superestrutura, para que não percamos seu conteúdo objetivo: "Em nome da dependência da superestrutura em relação à infra-estrutura, passa-se a vigiar a utilização das ideologias, em vez de criticá-las".¹³ Dessa forma, se dirige àqueles que, da esquerda ou da direita, colocaram as ideologias em função de algum alcance determinado. O frankfurtiano trabalha a questão da liberdade de forma permanente e marcante, desenvolvendo a denúncia da "vida prejudicada". Esta é feita em todas as esferas, tocando aquilo que se apresenta tão próximo e ao mesmo tempo tão invisível no cotidiano. No conceito marxista de valor de troca, Adorno explicará a ideologia imanente à indústria cultural, quando esta se apropria da arte, servindo para "a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara".¹⁴ Marx nos ensina

10. MARX, K. Para a crítica da economia política. In: MARX, Karl. *Manuscrito econômico - filosófico e outros textos escolhidos*. São Paulo: Hucitec, 1987. p. XVII. (Os pensadores)

11. Idem, *ibidem*, p.36.

12. Idem, *ibidem*, p.37.

13. ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. p. 20.

14. ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p.150.

que os valores de uso advêm do “trabalho objetivado”¹⁵ e os valores de troca do trabalho abstrato, em que “as mercadorias são apenas medidas determinadas de tempo de trabalho coagulado”.¹⁶ Para Adorno, a condição social do trabalho é determinante para a condição cultural, na qual o valor de troca imprime a relação ideológica se inoculando nos bens culturais:

“O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar”.¹⁷

De acordo com Terry Eagleton, para Adorno, a troca abstrata é o arcano da ideologia. Porém, tal mistério só foi observado porque o desenvolvimento do capitalismo expressou uma mudança nas suas relações de troca, em que o homem burguês transforma-se em “anacronismo histórico”.¹⁸ O individualismo burguês, perdido na integração total da cultura, é acompanhado por uma perda dos contrastes que a indústria cultural promove. Segundo Seyla Benhabib, o valor de troca — ao contrário de antes — exibe o valor de uso como uma espécie de apreensão da credibilidade que “a nostalgia do trabalho feito com as próprias mãos”¹⁹ pode conferir como estatuto natural. Adorno define a cultura como “tão completamente submetida à lei de troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la”.²⁰

Adorno escreve na *Dialética do esclarecimento* que a dissolução dos mitos, com a construção do saber em detrimento da pura imagi-

15. MARX, K. Para a crítica da economia política. In: MARX, Karl. *Manuscrito econômico - filosófico e outros textos escolhidos*. São Paulo: Hucitec, 1987. p.36. (Os pensadores)

16. Idem, *ibidem*, p.37.

17. ADORNO, theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p.227.

18. EAGLETON, Terry. A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ZIZECH, Salavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p.186.

19. BENHABIB, Seyla. A crítica da razão instrumental. In: ZIZECH, Salavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p.87.

20. ADORNO, Th. W., Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 151.

nação, é o que caracteriza o esclarecimento²¹ na tarefa “de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores”.²² Encarado como acontecimento histórico, esclarecimento é Iluminismo (Época ou Filosofia das Luzes), e quando o filósofo expõe como resultado do “desencantamento do mundo”, apropria-se de um conceito weberiano.²³ Investigando além deste, o pensador frankfurtiano desenvolve uma reflexão que localiza no progresso um “germe regressivo”. Ao voltar sua análise para o aspecto da “autodestruição do esclarecimento”²⁴ revela o caráter aporético com que esta se defronta:

“Não alimentamos dúvida nenhuma— e nisso reside nossa *petitio principii*— de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade”.²⁵

Neste sentido, Adorno passa a demonstrar que o esclarecimento encontra sua paralisia no “temor da verdade”,²⁶ e que o desiderato esclarecedor de desencantamento do mundo transforma-se no desiderato mitológico de enfeitiçamento das relações entre os ho-

21. Utilizaremos a tradução de Guido de Almeida que transcreve *Aufklärung* por esclarecimento na *Dialética do esclarecimento*, ao contrário de Artur Mourão, que traduziu na *Teoria estética* o mesmo vocábulo por Iluminismo.

22. ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p.19.

23. DUARTE, Rodrigo. *Adornos*: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. VFMG, 1997. p.13.

24. ADORNO, theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p.13.

25. Idem, *ibidem*.

26. Idem, *ibidem*.

mens. A superação do animismo e do antropomorfismo, ponto alto na caracterização do pensamento esclarecedor, perde-se num deplorável retorno. "O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica a alma".²⁷

Com o propósito de explicar o "entrelaçamento de mito, dominação, e trabalho",²⁸ Adorno comenta exaustivamente a obra de Homero, *Odisséia*. Atribuindo à epopéia do poeta grego a condição de arquétipo da civilização industrial, especialmente o décimo-segundo canto, onde se dá o encontro do herói Homero com as sereias e seus cantos.²⁹ Amarrado no barco movimentado por seus "sócios" remadores, que se encontram com os ouvidos tapados por "cera doce amolgada",³⁰ o herói consegue resistir. Esta passagem é utilizada por Adorno, para mostrar o processo em que os atuais detentores dos meios de produção, representados por Homero, conseguiram com o trabalho alheio a emancipação e a liberdade. A cera amolgada é a própria consciência amolgada dos operários:

"Os ouvidos moucos, que é o que sobrou aos dóceis proletários desde os tempos míticos, não superaram em nada a imobilidade do senhor. É da imaturidade dos dominados que se nutre a hipermaturidade da sociedade.(...) A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas".³¹

27. Idem, *ibidem*. p.40.

28. Idem, *ibidem*. p.43.

29. HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Três, 1974. P.174. O canto das duas sereias propõe uma troca, onde a instrução é uma promessa: "Vem para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho, traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos. Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra, sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa. Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado. Todas as coisas sabemos, que em Tróia de vastas campinas, pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos".

30. HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Três, 1974. p.171.

31. ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p.47.

Se quiséssemos aprofundar uma discussão em torno da parábola hegeliana, que trata da dependência e independência da consciência-de-si, respectivamente nos domínios da escravidão e dominação,³² detendo-nos às semelhanças com o conceito marxista de luta de classes, poderíamos destacar que Adorno, na *Dialética do esclarecimento*, “lê a história de uma forma contrária ao implícito na parábola hegeliana”.³³ Na medida em que aponta a “imobilidade do senhor”, e por conseguinte, no desenvolvimento de sua crítica à organização avassaladora criada pelo capitalismo tardio, colocando em pauta a pane do motor da história, aponta para a imobilização da luta de classes teorizada por Marx. Porém, ultrapassando o conteúdo e a época em que foi escrita a *Dialética*, encontramos em Adorno a protelação — não o abandono — do projeto de emancipação da sociedade. Reservamo-nos, portanto, à afirmação de uma preocupação revolucionária na filosofia de Adorno. Citando o filósofo na *Dialética negativa*, Rodrigo Duarte escreve:

Nesse contexto de permanência de um profundo antagonismo de classe que, em vez de impulsionar no sentido de sua superação, arditosamente manipulado pela classe dominante, tende a perpetuar a exploração do homem pelo homem em diversos níveis, fica difícil aderir a um ponto de vista de que a derrocada do capitalismo seja iminente. Sobretudo quando já se sabia — como era o caso de Adorno — que a contraparte desse capitalismo, o chamado socialismo real, nada fica a dever àquele em termos de aprisionamento e espoliação da pessoa humana. É em função disso que Adorno assevera, (...), que a “filosofia, que um dia pareceu ultrapassada, permanece viva, porque o instante de sua

32. Em Hegel, entende-se a dialética da consciência como “um entrelaçamento multilateral e polissêmico”, de onde o movimento de uma consciência-de-si é dado pelo movimento de outra: “A primeira consciência-de-si não tem diante de si o objeto, como inicialmente é só para o desejo; o que tem é um objeto independente, para si essente, sobre o qual portanto nada pode fazer para si, se o objeto não fizer em si o mesmo que ela nele faz. O movimento é assim, pura e simplesmente, o duplo movimento das duas consciências-de-si.(...) O agir unilateral seria inútil; pois, o que deve acontecer, só pode efetuar-se através de ambas as consciências.” [HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. [1v.] Petrópolis: Vozes, 1992. p.126-7.]

33. Dutra, D.J.V. *O fim das filosofias da história: os impasses da dialética*. Florianópolis: Texto inédito, 1998. p.10.

realização foi perdido”, dizendo com isso que a tarefa de interpretação do mundo está novamente na ordem do dia, já que a sua transformação está adiada sem data para sua efetivação.³⁴ (Adorno apud Duarte, 1997)

Arte e reprodução: articulação de poder e diversão

O cerne do texto *A Obra de Arte*, de Walter Benjamin, localiza-se na demonstração da quebra da “aura” envolvente nas obras de arte a partir das técnicas de reprodução, e o possível proveito dessa ruptura, sobretudo no cinema, para uma mudança na relação das massas com a arte, quando o proletariado aproxima-se de novas formas culturais, colaborando com o processo de modificações nas estruturas sociais. Benjamin afirma suas teses como posições novas na teoria da arte, e considera-as “utilizáveis no sentido de formular as exigências revolucionárias dentro da política da arte”.³⁵

O filósofo entende por “aura” a condição singular de um ser, em que um momento único legitimou. É o que está ausente quando a reprodução se faz presente. “À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. É a esta presença, única no entanto, e só a ela que se acha vinculada toda a sua história”.³⁶ O *hic et nunc*, o aqui e o agora, confere ao original sua autenticidade; é o que torna impossível a reprodução, técnica ou não, sem a perda da aura. Considerando elucidativamente a aura de um objeto natural como a “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”,³⁷ Benjamin limita aos objetos históricos sua conceituação principal. Trata-se não somente de uma mudança de percepção estética, como as registradas em diversas épocas, mas uma fundamental

34. DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Ed. VFMG, 1997. p.115.

35. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.5.

36. Idem, *ibidem*. p.7.

37. Idem, *ibidem*. p.9.

mudança, sem precedentes, onde, com a fotografia como o marco, “a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva”.³⁸

Ao perceber a decadência da aura no âmbito das produções artísticas, a partir das reproduções técnicas, Benjamin demonstra a mudança de eixo nas feições de uma obra de arte, quanto a sua unidade e sua duração, conferindo a esta modificação uma “atualidade permanente”. A imagem de uma obra de arte nos proporciona, através da contemplação, a associação de sua unidade (singularidade) com sua duração (história/tradição/tempo). Porém, com as técnicas de reprodução, o binômio unidade/duração acha-se comprometido em direções opostas, pois estas nos apresentam uma realidade fugaz, possibilitada de infinita reprodução; da aproximação da imagem do objeto e sua permanente atualidade. “Despojar o objeto de seu véu, destruir a sua aura, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, (...) que, graças a reprodução, consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez”.³⁹ Trata-se da aproximação das coisas com a superação do caráter único que distingue um momento; da transformação atual e repetitiva de uma obra de arte. Destacando a inevitabilidade do processo de desaparecimento aurático, Benjamin encontra duas tendências das massas que reforçam e completam este mesmo processo:

*“(...) exigem, de um lado, que as coisas se lhe tornem, tanto humana como espacialmente, ‘mais próximas’, de outro lado, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. Dia a dia, impõe-se a necessidade de assumir o domínio mais próximo possível do objeto, através de sua imagem e, mais ainda, em sua cópia ou reprodução”.*⁴⁰

Com isso, Benjamin discorre sobre um “abalo da tradição” sem, no entanto, reconhecer que este se manifesta por uma separação

38. Idem, *ibidem*.

39. Idem, *ibidem*.

40. Idem, *ibidem*.

do objeto ao âmbito da tradição. O conceito de tradição em Walter Benjamin, apesar de mais bem desenvolvido em suas famosas teses *Sobre o conceito de história*,⁴¹ aqui ocorre para dar conta da mudança valorativa em relação à arte, que apresenta a passagem do culto à exposição. Resgatando a história da arte, Benjamin lembra a função ritualística que esta sempre teve, através dos cultos à magia, à religião, e, já no renascimento, à beleza. A tradição, que possui uma trajetória mutante, desta vez sofre um grande abalo, que chega a representar um fato primeiro em toda a história, configurado no desaparecimento da aura, causando a subversão do culto à exposição. Com as técnicas de reprodução, o valor expositivo é levado a um extremo marcador de época. A arte "em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de práxis: a política".⁴² Com o processo da desauratização, ela ganha a politização. A partir do facilitado acesso às exposições artísticas, que as técnicas de reprodução possibilitam, Walter Benjamin elabora uma crítica otimista quanto às conseqüências deste acesso, ansiando pelo momento de virada de um jogo onde o capital ainda conduzia:

"o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da revolução é o fato de ele permitir uma crítica revolucionária das concepções antigas de arte. Não contestamos, entretanto, que, em certos casos parti-

41. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p.229-30. "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de 'agoras', que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx." Tratando o conceito de tradição, Olgária C. F. Matos (*Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*, São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 31.) aproxima-o à anamnese freudiana: "A tradição é, para Benjamin, a dimensão na qual se aloja a 'aura' do tempo. É a consolidação da experiência coletiva, a sanção, a autoridade que garante o acesso do indivíduo à dimensão de sua ancestralidade, tradição que pulsa em cada instante do 'agora'. A repetição em um sentido preciso garante a 'recordação coletiva', substância mesma da tradição: recordação (*Eingedenken*) é a anamnese da experiência coletiva na sua forma social."

42. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, AÐORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.11.

culares, possa ir ainda mais longe e venha a favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais, quiçá do próprio princípio da propriedade”.⁴³

Neste ponto, destacamos a especial discordância que Adorno mantém na crítica a um Benjamin esperançoso, que sustenta inflexões otimistas na relação das massas com a arte.⁴⁴ Uma discordância atribuída à insuficiência da análise deste, ao aspecto principal e regulador de tal acesso: o mercado. Traçando o deslocamento da arte, de privilégio de uma elite à contemplação das massas, suas teses convergem para uma elevação desta como direito universal, e destaca a importância — além de sua inserção nos domínios de uma sociedade sem classes — como postura crítica ameaçadora do capital. Para Adorno, tal deslocamento é inversamente pensado, pois fez da arte o ingrediente mais poderoso da ideologia de todos os tempos. E por isso, trabalha no sentido de desfazer a esperança num consumo barato, destruidor de antigos privilégios que cercavam a arte, como responsável pelo suposto contato benéfico à consciência das massas oprimidas:

“A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara”.⁴⁵

43. Idem, *ibidem*.p.18.

44. Para melhor situarmos o confronto destas duas análises, faz-se necessário visualizar momentos diferentes em que foram oportunizadas. Numa leitura a partir de Max Horkheimer, Olgária C. F. Matos (*Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*) localiza no filósofo a admissão de duas Teorias Críticas. A primeira, manifestada na década de 1930, deu-se diante da ascensão do fascismo na Europa capitalista e da consolidação do estalinismo nos países socialistas. Sua base era marxista revolucionária. A segunda, na década de 1970, dissociada da idéia de revolução como produto do capitalismo desenvolvido, e voltada para a constatação de um mundo completamente administrado. Benjamin escreveu esta obra no primeiro período, cujo alicerce era a esperança socialista. Adorno, que viveu mais tempo, apesar de ter apresentado objeções ao ensaio de Benjamin com a publicação de *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, será aqui confrontado a partir da *Teoria Estética*, obra escrita nessa segunda fase.

45. ADORNO, Th. W., Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. P.150.

Na *Teoria Estética*,⁴⁶ comentando o discurso da função política da arte, quando o comunismo condena a arte moderna em favor de um suposto progresso social, Adorno refere-se a “A Obra de Arte” de Benjamin como uma afirmação indireta deste discurso. Contestando a tentativa socialista de instrumentalização da arte, Adorno acha que “a função da arte no mundo totalmente funcional é a sua ausência de função”.⁴⁷

Adorno considera que para compreender uma obra de arte exige-se que se compreenda sua técnica, assim como esta não pode

46. A riqueza do texto consiste na reunião de um diversificado número de temas, resultado do ensino em estética executado pelo autor durante quase vinte anos. Sua marca dialética, somada às fragmentações e repetições de pensamentos movidos da sutileza das expressões ao mais intenso furor de crítica fazem desta obra uma delicada e especial contribuição aos interessados nos assuntos estéticos. Se por um lado é considerado como enigmático — ao lado da *Dialética Negativa* — por leitores mais atentos, o texto é vítima de simplificações realizadas na própria academia, fruto de leituras desatentas. Como por exemplo, persiste a mais flagrante e equivocada afirmação de que na Teoria Estética o autor decretaria o fim da arte. Entre diversos trabalhos na área de estética, destacamos uma tese de mestrado realizada na UFRJ, no Departamento de Pós-Graduação em Filosofia, transformada em livro (MARANHÃO), Jorge. *A arte da publicidade: estética, crítica e Kitsch*. Campinas, SP: Papyrus, 1988. 196p.), em que o autor defende, retomando trabalhos de Perelman, “a possibilidade estética da Propaganda, em específico, da Publicidade Comercial, ao lado de outras manifestações típicas da Cultura de Massa, como o Desenho Industrial” (p.17). Na dissertação o autor comete várias simplificações no comentário à Teoria Estética. Afirmando que Horkheimer e Adorno trabalharam contraditoriamente “uma teoria crítica da KULTURINDUSTRIE com uma teorização calcada no espírito de época romântico da própria burguesia” (p.69), mostra desconhecer o programa central da Teoria Crítica, que sustenta-se justamente na crítica racional da razão burguesa. Mais adiante, comentando uma afirmação de Adorno em que Hegel e Kant foram classificados como “os últimos filósofos da arte que escreveram uma estética sem entenderem nada de arte, endereçamos a Adorno a mesma questão: Adorno foi o último que escreveu uma teoria estética sem entender nada do estético na cultura de massa” (p.72), desconhece que Adorno estava se referindo ao momento em que a arte não estava separada da filosofia. Se resgataremos tal afirmação no lugar em que originalmente foi elaborada, perceberemos o tratamento da possibilidade de que a filosofia permitia-se uma escrita substancial sobre arte, sem que fosse necessário conhecer obras artísticas. E continua o filósofo publicitário: “Adorno, a nosso ver, foi o último a escrever uma estética da anti-arte ou uma anti-estética da arte, sem se deter nos objetos da Indústria Cultural (p.72). Esta leitura equivocada localiza em Adorno a balda de ter reeditado o fim da arte.

47. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 352.

ser compreendida sem que a obra igualmente seja. Técnica, um antigo nome que incluía entre as atividades artesanais a arte, é lembrada pelo filósofo em seu significado recente:

“(...)a técnica é constitutiva para a arte, porque resume nela o facto de cada obra de arte ser feita por homens e ser seu produto o respectivo aspecto artístico. (...); só é ideológica a abstracção que distingue o elemento supertécnico da pretensão técnica pura e simples, como se esta e o conteúdo não se engendrassem reciprocamente nas obras importantes”.⁴⁸

Entendendo o otimismo benjaminiano como uma ingênua atitude diante do desenvolvimento das técnicas de reprodução da obra de arte, Adorno aponta à subestimação que Benjamin comete ao carácter técnico presente na arte autônoma. Esta ingenuidade leva-o ao cometimento equivocado da absolutização do conceito de técnica, não revelando seu conteúdo antagonístico: “O antagonismo no conceito de técnica como de algo de intra-esteticamente determinado e de um desenvolvimento exterior às obras de arte não pode conceber-se de modo absoluto. Surgiu historicamente e pode desaparecer”.⁴⁹ O procedimento técnico de uma obra de arte, tanto num desenho rupestre como numa fotografia — e Adorno não discute a diferença de qualidade entre um e outro — está evidenciado no momento de operação que possibilitou a separação do ato objetivo ao subjetivo da visão:

“Toda a obra, enquanto destinada a uma pluralidade, é já, segundo a idéia, a sua reprodução. Que Benjamin, na dicotomia da obra de arte aurática e da obra de arte tecnológica, reprimisse este momento de unidade em favor da diferença, seria de facto a crítica à sua teoria”.⁵⁰

Admitindo que a obra de arte sempre esteve com um de seus lados voltados para a sociedade, Adorno explica que sua autonomia é adquirida quando deixa de exercer a função cultural, passando a representar um ideal de humanidade, distante do mito e com liberdade. A sociedade, tornando-se menos humana, abalou este ideal. A autonomia da arte foi caçada pelo comportamento contemporâneo,

48. Idem, *ibidem*, p. 240.

49. Idem, *ibidem*, p. 46.

50. Idem, *ibidem*, pp. 46-7.

quecom a indústria cultural registrou-se como regressivo. A aparência estética é parodiada pela aparência mercadológica. “Da autonomia da arte, que suscita a cólera dos consumidores da cultura, pelo fato de considerarem as obras algo melhor do que eles crêem ser, resta apenas o caráter fetichista das mercadorias”.⁵¹ A antiga experiência adquirida no binômio contemplador-contemplado— com as técnicas de reprodução— é invertida. Antes, o sujeito contemplador era absorvido na obra de arte, tornando-se indiferente, esquecendo de si.⁵² Agora, com os recursos altamente penetrantes que a indústria cultural oferece à alma do espectador que se espairose, a arte é construtora de mitos. Fundindo os bens culturais ao desejo de consumo compulsivo, a indústria cultural estabelece uma falsa experiência estética, em que a dominação da subjetividade segue o caráter uniforme da sociedade administrada.

Obter acesso às belas artes, cujas técnicas de reprodução proporcionaram, significa para Adorno, ter no recesso dos lares a mais forte manipulação da consciência. Se antes o privilégio evitava um contato maior das massas com a arte, em consonância com a sociedade contraditória, hoje o acesso garantido pelo mercado é protegido por um véu que impede a visão da própria contradição. Distinguindo a arte em duas categorias antitéticas: “leve”⁵³ e “autônoma ou séria”,⁵⁴ Adorno localiza na primeira diversão, e na segunda pura expressão. Antes do fenômeno da industrialização da cultura, ambas eram exercidas em domínios separados, fruto da própria divisão das classes.

A respeito de uma suposta igualdade cultural que a indústria cultural poderia oferecer, Herbert Marcuse, comentando Adorno em *Filosofia da nova música*, escreve:

“A sociedade está eliminando as prerrogativas e os privilégios da cultura feudo-aristocrática juntamente com o seu conteúdo.(...) Os privilégios culturais expressaram a injustiça da liberdade, a contradição entre ideologia e realidade, a separação entre produtividade intelectual e material; (...) A dominação tem sua própria estética, e a dominação democrática tem sua

51. Idem, ibidem, p. 29.

52. Adorno chama isto de sublimação estética, comparando ao que Hegel chamava de liberdade perante o objeto.

53. ADORNO, Th. W., Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.^o 126.

54. Idem, ibidem, p. 127.

estética democrática. É bom o fato de quase todos poderem ter atualmente as belas-artes ao seu alcance, simplesmente ligando o seu receptor ou entrando numa loja. Contudo, elas se tornam, nessa difusão, dentes de engrenagem de uma máquina de cultura que refaz seu conteúdo”.⁵⁵

Segundo Adorno: “Essa divisão é ela própria a verdade: ela exprime pelo menos a negatividade da cultura formada pela adição das duas esferas”,⁵⁶ e a absorção de uma pela outra, que a indústria promove, torna-se uma falsa equação que tenta reconciliar “os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração”.⁵⁷ Adorno faz da união das categorias antitéticas, de leveza e seriedade, a descrição do que consiste a indústria cultural como o principal vetor do mundo administrado. E para Benjamin, se a aura desaparece com as técnicas de reprodução, para Adorno ela permanece nos limites do divertimento, só que funcionalmente pervertida. A aura como a transferidora aos produtos da indústria cultural de uma simulação que, mesmo se opondo ao *hic et nunc* após sua reprodução, estes se legitimam na aparência do *hic et nunc*. “O ‘valor de exposição’, que aí deve substituir o ‘valor cultural’ aurático, é uma imagem do processo de troca”.⁵⁸

Na indústria cultural, “o mais inflexível de todos os estilos”,⁵⁹ a reprodução da realidade torna-se a realização absoluta da imitação. O estilo, na indústria cultural, aparece como uma promessa da verdade fundamentada na identidade e na harmonia, diferentemente na obra de arte onde este “não consiste na realização da harmonia (...), mas nos traços em que aparecem a discrepância, no necessário fracasso do esforço apaixonado em busca da identidade”.⁶⁰ Assim, Adorno afirma ser meta da indústria cultural a inauguração de uma “harmonia total”,⁶¹ que só é possível com a ênfase que esta dá ao existente, a partir da repetição persuasiva deste, criando um poder especial à monotonia:

55. MARCUSE, Herbert. *A ideologia de sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. pp.76-7.

56. ADORNO, Th. W., Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 127.

57. Idem, *ibidem*.

58. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.59.

59. ADORNO, Th. W., Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 123.

60. Idem, *ibidem*.

61. Idem, *ibidem*, p.125.

*“A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. Ela se esgueira com mestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno omnipresente. A ideologia fica cindida entre a fotografia de uma vida estupidamente monótona e a mentira nua e crua sobre o seu sentido, que não chega a ser proferida, é verdade, mas, apenas sugerida, e inculcada nas pessoas. Para demonstrar a divindade do real, a indústria cultural limita-se a repeti-lo cinicamente. (...) A nova ideologia tem por objeto o mundo enquanto tal. Ela recorre ao culto do fato, limitando-se a elevar — graças a uma representação tão precisa quanto possível — a existência ruim ao reino dos fatos. Essa transferência converte a própria existência num sucedâneo do sentido e do direito”.*⁶²

O estilo, que na arte é apenas uma promessa de identidade, não sua realização, na indústria cultural é promessa realizada. E se esta consegue criar um cotidiano guiado por um imaginário estilizado, e daí legitimar uma falsa identidade que pretende incorporar a própria realidade, deve-se à utilização da arte como elemento trágico, o que somente como entretenimento seria impossível. Este falso prometer-fazer é temperado por elementos trágicos, que, para Adorno, “nos protege da censura de não sermos muito escrupulosos com a verdade, quando de fato nos apropriamos dela com cínico pesar”.⁶³ A insistente repetição promovida pela indústria cultural garante a manifestação de um sistema regular e seguro, de onde emana a este-reotipia necessária à inclusão estável do trágico na rotina, completamente administrado. “Ao serem reproduzidas, as situações desesperadas que estão sempre a desgastar os espectadores em seu dia-a-dia tornam-se, (...), a promessa de que é possível continuar a viver”.⁶⁴ A administração de tal elemento na indústria cultural, além

62. Idem, *ibidem*, p. 138.

63. Idem, *ibidem*, p. 142.

64. Idem, *ibidem*, p. 143.

de ser a garantia da verossimilhança de suas representações — assimilando o desarmônico na harmonia — funciona como patrulha moral dos homens e oferece garantias quanto à realização de um destino autêntico:

*“A realidade compacta e fechada que a ideologia atual tem por fim reduplicar dá a impressão de ser muito mais grandiosa, magnífica e poderosa, quanto mais profundamente é impregnada com o sofrimento necessário. Ela assume o aspecto do destino. O trágico é reduzido à ameaça da destruição de quem não coopera, ao passo que seu sentido paradoxal consistia outrora numa resistência desesperada à ameaça mítica. O destino trágico converte-se na punição justa, na qual a estética burguesa sempre aspirou transformar-se”.*⁶⁵

Adorno nomeia a publicidade o “elixir da vida”,⁶⁶ e a reconhece como o supra-sumo da indústria cultural, e com isso, nos faz pensar acerca da bem-sucedida comercialização prematura promovida pela propaganda. O rejuvenescimento e a longevidade, motivos de incessantes experiências frustradas, realizadas por alquimistas medievais à procura de um xarope com estas propriedades milagrosas, hoje se transfere com êxito ao efeito mágico que as mercadorias alcançam no imaginário dos consumidores. O milagre da realização publicitária faz do prenúncio de um produto sua venda efetiva. Assim, quando anuncia-se o modelo de uma máquina de lavar roupas, ainda não disponível em seus pontos de venda, consegue-se medir seu futuro sucesso com a venda do sabão em pó ideal, divulgado para o uso nesta; e até mesmo um livro, que ainda se encontra no prelo, chega a ocupar a posição de clássico, somente a partir do comentário realizado. Hoje em dia, tão forte é a mídia, não se exige que o produto anunciado esteja disponível para ser um campeão de venda. O sucesso de sua aparição virtual já é o sucesso de sua comercialização. O que não passa pelo crivo da publicidade, não é suscetível de valor, é estranho ou obsoleto. E Adorno, a respeito, sentencia: “tudo aquilo que não traga seu sinete é economicamente suspeito”.⁶⁷

65. Idem, *ibidem*, p.142.

66. Idem, *ibidem*, p.151.

67. Idem, *ibidem*, p.152.

Na classificação adorniana, até o filme mais ingênuo e romântico, ou a notícia mais imparcial e detalhada, reveste-se de um compromisso adaptado ao modelo da publicidade. Assim, as personagens vividas no cinema projetam uma determinada aura aos atores que as representam, de forma a estender-se como oportunidades de comercialização para uma infinidade de produtos recomendados por estes. Esta transferência aurática é o que acrescenta a credibilidade ao produto ofertado. Por isso Adorno nos diz que “atualmente todo *close* de uma atriz de cinema serve de publicidade de seu nome”.⁶⁸ Seguindo um modelo que se destina à venda de uma mercadoria, os efeitos de filmagem completam a mosaica colagem cênica que servirá de próxima campanha publicitária. Da mesma forma, as expressões que fazem sucesso numa obra filmica, e em qualquer veículo da indústria cultural, são repetidas por pessoas de maneira incompreendida, “empregam segundo seu valor behaviorista, assim como marcas comerciais, que acabam por aderir tanto mais compulsivamente a seus objetos, quanto menos seu sentido lingüístico é captado”.⁶⁹ A publicidade acelera a difusão da palavra, conseguindo cristalizá-la no vocabulário popular, quase ao mesmo tempo em que é criada, ou simplesmente reproduzida, com uma rapidez que supera qualquer possibilidade de união entre a “experiência sedimentada e a linguagem”.⁷⁰ Assim, exemplifica:

*“Se é verdade que as canções folclóricas podem ser consideradas como resultando de uma degradação do patrimônio cultural de camadas superiores, em todo caso, foi num processo longo e muito mediatizado da experiência que seus elementos adquiriram sua forma popular”.*⁷¹

O que antes somente era possível de ser incorporado no decorrer de séculos, como o processo de folclorização de antigos bens culturais, hoje é realizado em instantes, de forma epidêmica, e completamente destituído de sólida experiência histórica, mesmo que as mais representativas das antigas culturas dominantes em decadência.

68. Idem, *ibidem*, p.153.

69. Idem, *ibidem*, p.155.

70. Idem, *ibidem*.

71. Idem, *ibidem*, p.123.

Conclusão

A partir da observação do poder ideológico que a indústria cultural exerce sobre os homens, com todo seu aparato de convencimento, Adorno chega à constatação de que até mesmo no fascismo – momento explícito de uma guerra – o caráter ideológico não se apresenta tão fulminante como numa democracia mantenedora da paz. Essa constatação, longe de significar o pesar de Adorno pela ausência do horror desse fato histórico, significa o extremo cuidado para que semelhantes horrores não se repitam, patrocinados por uma falsa harmonia embalada pela indústria cultural e protegida por ideais de liberdades democráticas, em que a ideologia é mais forte quanto sutil é sua proclamação. Adorno, um judeu filósofo perseguido, nos alerta que “o fascismo é de fato menos ‘ideológico’ na medida em que proclama de modo imediato o princípio da dominação, que em outros lugares se oculta”.⁷²

Analisando o ideológico do estético no político, o filósofo construirá sua mais profunda crítica à tal indústria produtora de mentiras em verdades, que préformam os filmes, os programas jornalísticos, as telenovelas; enfim, o pensamento como opinião pública. A credibilidade tornou-se refém desta preformação institucional. “A verdade que tenta se opor a isso não só porta o caráter do inverossímil como é, além disso, pobre demais para entrar em concorrência com o aparato de divulgação altamente concentrado”.⁷³ Com arte e diversão, esta é a operação mais ágil e dissimulada de transformação do esclarecimento em mitologia; da manipulação do subjetivo em favor da dominação. O parque industrial cultural cassou a autonomia da arte, transformando-a em mercadoria, e fez-se um “profeta irrefutável”⁷⁴ do existente.

As constatações adornianas nos autorizam a afirmar que a indústria cultural é a nova ideologia, porque se apresenta de forma diferente diante do processo social de produção. Adorno exerce, de forma muito lúcida, uma busca revivescente do conceito marxista de ideologia. E no interior da crítica à indústria cultural, este conceito revive como lente de aumento que focaliza uma nova operação ideológica, cujo desempenho crescentemente abstrato turva a visão de

72. ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993. p.94.

73. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.94.

74. ADORNO, Th. W., Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.138.

alguns dos mais astutos conhecedores do materialismo dialético. Assim, quando confrontamos Adorno com Benjamin, objetivamos o aprofundamento no estudo do caráter utilitário da arte que, nas

formas da maquinaria, atingiu a função ^a da estetização política .

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Educação e Emancipação*. Tradução por Wolfgang Leo Naar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. 190p.
- ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993. 216 p. (Série Temas. Estudos filosóficos, v.30).
- ADORNO, Theodor W. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel; Supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. 260 p.
- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. 285 p. (Série Temas. Sociologia e crítica cultural, v.64).
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 406p. (Arte e Comunicação, 14).
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 1995.
- BENHABID, Seyla. A crítica da razão instrumental. In: ZIZECH, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 337p
- BENJAMIN, Walter. Textos de Walter Benjamin A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. pp.1-28 (Os pensadores) .
- BOTTOMORE, Tom. *Dicionário Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1981. 220p. (Coleção Contemporânea).
- COHN, Gabriel (Org.). Theodor W. *Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. 207p. (Coleção Grandes Cientistas, 54).

- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios obre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Ed. VFMG, 1997. 189p.
- DUTRA, D.J.V. *O fim das filosofias da história: os impasses da dialética*. Florianópolis: Editora da UFSC?, 1998.13p.
- EAGLETON, Terry. A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ZIZECH, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 337p.
- HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la filosofia de la historia universal*. [Trad. José Gaos: *Vorlesungen über die philosophie der Geschichte*]. Madrid: Alianza, 1986.
- HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Três, 1974. 331 p. (Biblioteca Universal, 11).
- HORKHEIMER, Max. Textos de Max Horkheimer. Conceitos de Iluminismo. In: HOKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova cultural, 1989. pp.1-30. (Os pensadores).
- KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. 256p. (Ensaio, 46).
- MARANHÃO, Jorge. *A arte da publicidade: estética, crítica e Kitsch*. Campinas, SP: Papirus, 1988. 196p.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. 238p.
- MARX, K., ENGELS, F. *A ideologia Alemã: I- Feuerbach*. Tradução de José Carlos Bruni e Marcelo Aurélio Nogueira. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987. 138p.
- MARX, Karl. Para a crítica da economia política. In: MARX, Karl. *Manuscrito econômico - filosófico e outros textos escolhidos*. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 157p. (Os pensadores).
- MATOS, Olegária C.F. *Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. 360p.