



VIOLÊNCIA E EMANCIPAÇÃO NO PENSAMENTO ESTÉTICO DE THEODOR ADORNO: DA AMEAÇA DE CASTRAÇÃO NA INDÚSTRIA CULTURAL À PROMESSA DE LIBERDADE NA ARTE MODERNA

AUGUSTO CÉSAR AFONSO FERREIRA¹

RESUMO: O presente artigo investiga a tensão dialética entre arte moderna e indústria cultural a partir do pensamento estético de Theodor W. Adorno. Analisa como a indústria cultural, subordinada à lógica mercantil, atua na padronização da experiência e na adaptação da subjetividade às exigências do capitalismo tardio, convertendo a cultura em instrumento de integração e conformismo social. Em oposição a essa dinâmica, a arte moderna é compreendida como uma forma estética que resiste à racionalidade instrumental ao recusar a identificação imediata, a repetição e a passividade características da cultura de massa. Mesmo inserida na lógica do valor de troca, a obra de arte preserva um potencial crítico ao incorporar formalmente as contradições, tensões e negatividades do mundo administrado. Desse modo, o artigo procura analisar de que maneira a arte moderna se contrapõe aos mecanismos de padronização e integração da indústria cultural, preservando, em sua forma estética, a possibilidade de uma experiência sensível e crítica não totalmente submetida à racionalidade instrumental.

PALAVRAS-CHAVE: Theodor Adorno; Indústria cultural; Arte moderna; Cultura de massa.

ABSTRACT: This article investigates the dialectical tension between modern art and the culture industry through the aesthetic thought of Theodor W. Adorno. It analyzes how the culture industry, subordinated to the logic of commodification, standardizes experience and adapts subjectivity to the demands of late capitalism, transforming culture into an instrument of social integration and conformity. In opposition to this dynamic, modern art is understood as an aesthetic form that resists instrumental rationality by rejecting the immediate identification, repetition, and passivity characteristic of mass culture. Even while embedded within the logic of exchange value, the artwork preserves critical potential by formally incorporating the contradictions, tensions, and negativities of the administered world. Thus, this article seeks to examine how modern art opposes the mechanisms of standardization and integration imposed by the culture industry, preserving within its aesthetic form the possibility of a sensitive and critical experience not entirely subsumed under instrumental rationality.

KEYWORDS: Theodor Adorno; culture industry; modern art; mass culture.

¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: augustofilosofia1994@gmail.com.

A reflexão estética de Theodor W. Adorno insere-se em uma crítica mais ampla à racionalidade instrumental que permeia as estruturas sociais e culturais do capitalismo tardio. Para Adorno, a cultura, em vez de representar um espaço autônomo de elaboração simbólica e crítica, tornou-se progressivamente subordinada aos imperativos da lógica mercantil. É nesse horizonte que Adorno, em colaboração com Horkheimer, formulou o conceito de indústria cultural — apresentado de forma seminal na *Dialética do esclarecimento* — para designar a articulação entre cultura e lógica mercantil.

Longe de constituir uma forma inofensiva de entretenimento, a indústria cultural atua como um sofisticado aparelho ideológico, encarregado de administrar afetos, desejos e percepções de maneira sistemática. Em vez de ampliar a consciência ou promover reflexão, seus produtos moldam o indivíduo para aceitar como naturais os valores e comportamentos exigidos pelo capitalismo tardio. “(...) A progressiva dominação técnica da natureza tornou-se o engodo das massas, o meio para aprisionar a consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de decisão e juízo conscientes” (ADORNO, 2021, p. 120). Nesse processo, observa-se uma progressiva expropriação das capacidades interpretativas do sujeito: a concentração, o esforço hermenêutico e o pensamento autônomo tornam-se dispensáveis. Em seu lugar, instala-se uma lógica da passividade e da dependência psíquica que conduz a um estado de regressão subjetiva amplamente incentivado pelos próprios agentes da cultura de massa.

Ao difundir modelos padronizados de comportamento, a indústria cultural atua como força de repressão psíquica e social, bloqueando experiências que escapem à lógica dominante. Os impulsos espontâneos, a imaginação e a sensibilidade autônoma são sistematicamente coibidos em um processo em que a conformidade é exigida como condição de pertencimento. Tal movimento, contudo, não se efetiva de maneira plenamente homogênea, uma vez que a própria racionalidade técnica voltada à padronização engendra tensões e ambiguidades que limitam sua pretensão integradora. As fissuras produzidas nesse processo, entretanto, não anulam o caráter disciplinador da indústria cultural; ao contrário, são frequentemente absorvidas e reorganizadas em seu interior, convertendo até mesmo manifestações aparentes de inconformismo em formas renovadas de adaptação. É precisamente nesse sentido que Adorno e Horkheimer observam que, mesmo ao encenar certo descontentamento diante das contradições do sistema, a cultura de massa preserva intacto seu núcleo repressivo e integrador:

Contrariamente ao que se passa na era liberal, a cultura industrializada pode se permitir, tanto quanto a cultura nacional-popular (*völkisch*) no fascismo, a indignação com o capitalismo; o que ela não pode se permitir é a abdicação da ameaça de

castração. Pois esta constitui a sua própria essência. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 67)

A ideia de “ameaça de castração”² é compreendida como um princípio estruturante do funcionamento da indústria cultural, responsável pela integração coercitiva do sujeito à ordem social. Sua função na crítica de Adorno é menos clínica e mais sociológica: ela nomeia a violência da renúncia pulsional exigida pela conformidade social. Como Adorno sustenta em seu ensaio *Psicanálise revisada*, “a sociedade é mantida em conjunto através da ameaça de violência corporal, mesmo que mediada de várias formas, e a ela retrocede a ‘hostilidade potencial’” (ADORNO, 2015, p. 58) — isto é, a coesão social não se funda primariamente no consenso, mas na introjeção de uma violência que se desloca para o interior do sujeito. Nesse sentido, a “castração” deixa de designar exclusivamente a interdição do desejo no plano sexual e passa a indicar a repressão da autonomia, da negatividade e da capacidade crítica. Tal como Adorno sustenta, a violência também é o que o indivíduo internaliza, o que permite compreender a indústria cultural como um dispositivo que transforma coerção externa em conformidade interna. A ameaça de castração opera como uma forma de violência que disciplina o sensível, padroniza a experiência e neutraliza o pensamento divergente. A integração do indivíduo ao sistema administrado ocorre, assim, por meio de múltiplas formas de renúncia pulsional nas quais a singularidade é sacrificada em nome de uma conformidade generalizada: “Na época dos campos de concentração, a castração é mais característica da realidade social do que a concorrência” (ADORNO, 2015, p. 58).

A arte moderna, de forma antagonica, emerge como uma das poucas instâncias capazes de não se integrar completamente a essa lógica sutil de adaptação da subjetividade ao modo de vida capitalista. Ainda que não esteja fora das determinações do mundo administrado — e compartilhe de sua condição mercantil —, ela não se integra a ele de modo pacífico. Em vez de reiterar os códigos estabelecidos, opera por desvio, tensão e recusa das formas consolidadas, fazendo de sua própria configuração formal um campo de resistência à instrumentalização. Seu caráter crítico não reside em uma mensagem direta, mas na forma pela qual, ao mesmo tempo em que é atravessada pela lógica dominante, não se deixa reduzir integralmente a ela. Essa

² A noção de castração em psicanálise não corresponde “à acepção habitual de mutilação dos órgãos sexuais masculinos”, mas designa “uma experiência psíquica completa, inconscientemente vivida pela criança [...] e decisiva para a assunção de sua futura identidade sexual” (NASIO, 1997, p. 10). Vinculada ao complexo de Édipo, essa experiência funciona como um dos fundamentos da constituição do superego e da inscrição do sujeito na lei e na cultura. Como observa Nasio, “a experiência inconsciente da castração é incessantemente renovada ao longo de toda a existência” (NASIO, 1997, p. 10), indicando que a castração não se reduz a um momento cronológico da infância, mas permanece como operador psíquico permanente na constituição subjetiva.

resistência é necessariamente precária e historicamente ameaçada, podendo ser neutralizada ou assimilada; ainda assim, é nesse caráter não reconciliado que a obra de arte preserva a possibilidade de experiências não inteiramente domesticadas ao desestabilizar a aparência de naturalidade da realidade social e fazer emergir, ainda que negativamente, aquilo que o sistema tende a suprimir.

Este artigo tem, portanto, como objetivo analisar como a arte moderna se contrapõe à repressão simbólica exercida pela indústria cultural. Enquanto a cultura de massa opera pela padronização da consciência, a arte moderna revela-se como um espaço de resistência para a elaboração do sofrimento e para a expressão do não-idêntico. Contudo, essa autonomia estética é historicamente contingente e frágil. Em sua forma não reconciliada, a arte moderna não oferece uma redenção, mas um testemunho da precariedade da liberdade no mundo administrado, lembrando que sua própria potência crítica permanece sob o risco constante de ser neutralizada e convertida em puro valor de troca.

1 A lógica coercitiva da indústria cultural

1.1 Sobre a degradação da experiência estética

A indústria cultural forma um sistema cujo objetivo é fixar e adaptar as consciências em favor da estrutura capitalista; para isso, é criada uma identificação artificial do público com as ideologias das classes dominantes: “(...) os mass media são dissimuladamente político-pedagógicos. Neles, política e pedagogia disfarçam-se com uma roupagem estética” (SODRÉ, 2021, p. 159). Os consumidores passam, então, a ser sutilmente condicionados ao conformismo na medida em que interiorizam os valores veiculados pela cultura de massa. A repetição é um dos principais mecanismos de confinamento da indústria cultural; tudo o que não tenha sido testado e aprovado pelos índices de audiência é rejeitado *a priori* pelos executivos e produtores da cultura de massa. A justificativa utilizada por eles é que os clichês e esquemas empregados derivam do próprio desejo dos consumidores, pois mesmo com o uso *ad nauseam* de fórmulas desgastadas, seus empreendimentos ainda são altamente lucrativos e atraem uma grande massa de consumidores. Os autores da *Dialética do esclarecimento* argumentam, porém, que as demandas do público não seriam espontâneas, mas criadas pela própria indústria cultural por meio de um mecanismo de cooptação ideológica chamado de “círculo da manipulação e da necessidade retroativa”, expressão que se refere ao processo de criação de mercadorias culturais metodicamente pensadas para atender demandas específicas do público e ao mesmo tempo incutir comportamentos que reforcem o *status quo*:

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, 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. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 67)

A noção de escolha, nesse contexto, é frequentemente reduzida a uma mera ilusão. A cultura de massa, longe de ser um domínio de livre expressão e diversidade, atua, na verdade, como um instrumento que perpetua e reforça os padrões comportamentais que servem aos interesses da manutenção das estruturas de poder existentes.³ Isso se deve à profunda dependência entre a indústria cultural e os setores mais influentes da economia. Tal relação simbiótica se estende por uma ampla gama de áreas, incluindo os setores siderúrgico, petroquímico, financeiro e eletrônico, evidenciando uma fusão de interesses que molda o panorama cultural e econômico. Por meio dessa interação a agenda da cultura de massa é meticulosamente planejada para refletir os objetivos econômicos, sociais e políticos dos pilares mais tradicionais e poderosos do capitalismo tardio. Nesse sentido, “a indústria cultural não fornece aos seus consumidores o que eles desejam, mas toma como dada uma mentalidade que ela se ocupa de reproduzir ad aeternum em benefício próprio e do *status quo*” (DUARTE, 2007, p. 116).

Outra estratégia extremamente importante utilizada pela indústria cultural para alcançar a cooptação ideológica do público é a usurpação ou confiscação do esquematismo,⁴ procedimento no qual os produtos da cultura de massa expropriam do sujeito sua capacidade de interpretar segundo princípios que lhe eram internos:

Como os construtos fornecidos pela indústria cultural muitas vezes comportam interpretações desviantes daquela que seria a mais conservadora, um dos seus principais procedimentos sub-reptícios para atingir os objetivos de resignação diante do estado de coisas dado é o que os autores da *Dialética do esclarecimento* chamam de “confiscação do esquematismo”. (DUARTE, 2014, p. 30)

O confisco do esquematismo na indústria cultural vai além de uma mera antecipação interpretativa — como no caso do riso gravado que sinaliza a piada ou do figurino do vilão, que

³ Não obstante, tal formulação não implica que toda produção oriunda da indústria cultural se reduza de maneira imediata e homogênea à reprodução consciente dos interesses dominantes. Em diversos casos, autores, artistas e trabalhadores culturais conseguem inscrever tensões, ambiguidades e elementos de relativa autonomia estética mesmo sob condições fortemente mercantilizadas de modo que a integração ideológica jamais se realiza de forma absolutamente plena.

⁴ Este termo faz referência ao capítulo “Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento” presente na obra *Crítica da razão pura* de Immanuel Kant (1724-1804). Para explorar como Adorno e Horkheimer se apropriaram desse conceito em sua crítica à indústria cultural, recomenda-se a leitura do artigo escrito por Rodrigo Duarte (2003) intitulado “O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural”,

já indica de imediato sua função narrativa. Trata-se, mais profundamente, de uma transformação da própria mediação entre o sensível e o conceito. Na epistemologia kantiana, o esquematismo designava a atividade pela qual o sujeito sintetizava a multiplicidade da intuição sob as categorias do entendimento, operando uma mediação não mecânica entre percepção e conceito. Na indústria cultural, essa mediação é expropriada e deslocada para o próprio objeto. A mercadoria cultural já se apresenta organizada segundo esquemas de inteligibilidade que automatizam a atividade sintética que caberia ao sujeito, de modo que o reconhecimento substitui o juízo crítico. Esse confisco do esquematismo é uma forma de transformação regressiva da estrutura da consciência que se torna passiva diante do artefato pré-formado. Nesse processo, a mediação deixa de ser uma operação do sujeito para tornar-se um automatismo inscrito na forma da mercadoria cultural. O resultado é a atrofia da capacidade de apreender o particular em sua não identidade, uma vez que ele já aparece subsumido aos esquemas previamente disponibilizados pelo sistema.

Essa técnica, combinada à manipulação retroativa, promove padronização e previsibilidade nos produtos da indústria cultural. A cultura de massa dificulta que o público compreenda de forma espontânea aquilo que consome, uma vez que cada interpretação já é previamente indicada pelo próprio produto, tornando a recepção da audiência essencialmente passiva: “Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 59). A passividade, nesse contexto, deixa de ser mero efeito secundário para converter-se em forma privilegiada de fruição, socialmente valorizada pela facilidade com que assegura adaptação aos padrões dominantes. Configura-se, assim, uma reestruturação regressiva da própria experiência na medida em que a mediação entre sensibilidade e entendimento deixa de constituir uma atividade reflexiva do sujeito e passa a ser desempenhada por dispositivos técnicos incorporados às mercadorias culturais.

1.2 O naturalismo domesticado e o fim do trágico na cultura de massa

A indústria cultural não apenas orienta o que se deve sentir ou pensar, mas encena o mundo como se fosse um reflexo imediato da vida social. É nesse registro que se configura o chamado “naturalismo domesticado” — traço recorrente da cultura de massa, visível sobretudo em produtos audiovisuais como filmes e telenovelas. Ao simular o cotidiano com uma fidelidade apenas aparente, tais formas tendem a obscurecer o caráter histórico e construído das convenções sociais, fazendo com que papéis normativos se apresentem como evidências quase

naturais. A ideologia, assim, raramente se impõe de modo explícito; ela se infiltra na própria forma da representação, confundindo-se com a experiência do real. Nesse movimento, o que é histórico aparece como natural e o que é produzido socialmente adquire a aparência de inevitável — produzindo uma alienação que dificulta o distanciamento crítico: “Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos 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 e HORKHEIMER, 1985, p. 59). Ainda assim, essa dinâmica não se esgota em uma lógica de pura integração. As próprias formas da indústria cultural, ao buscarem uma reprodução cada vez mais convincente do real, podem expor tensões, descontinuidades e excessos que escapam à sua função integradora, abrindo brechas para leituras não inteiramente conformistas.

A imersão em um mundo estetizado e artificialmente familiar consolida o papel da indústria cultural como administradora da sensibilidade. Ao transformar o cotidiano em espetáculo e o espetáculo em espelho do cotidiano, o sistema cultural assegura que o sujeito se sinta em casa no mundo tal como ele é. Nesse quadro, a própria ideia de “diversão” se torna funcional à reprodução da ordem: ela não rompe com a rotina, mas a reafirma sob forma lúdica. A cultura de massa oferece um descanso que repete, sob outras vestes, os mesmos princípios de repetição, docilidade e automatismo que estruturam o trabalho. A padronização dos filmes, novelas e músicas expressa essa simetria entre cultura e produção técnica em que o entretenimento se torna extensão do regime de trabalho.

O esvaziamento da individualidade realizado pela indústria cultural se relaciona diretamente à inautenticidade do trágico na cultura de massa. “A tragédia grega, segundo Theodor Adorno, é a expressão literária do momento histórico de desenvolvimento do sujeito, em que o indivíduo começa a se aperceber da fissura existente entre sua singularidade e a ordem cósmica avassaladora”. (FREITAS, 2005, p. 340). O trágico denota então que a constituição do sujeito é marcada pelo sofrimento de ser apartado do restante das coisas e pelo desejo profundo de reconciliação com a totalidade. A indústria cultural, por sua vez, apropria-se da demanda inconsciente por reintegração social e a redireciona em favor de seus próprios interesses. Nesse processo, apresenta dor, infortúnio e sofrimento não como condições a serem superadas, mas como etapas inevitáveis da experiência humana. Desse modo, tais representações funcionam como dispositivos ideológicos que neutralizam a possibilidade de transformação social, naturalizando a permanência das contradições existentes.

Se a *catarse*⁵ possuía uma função social de purificação das emoções na Grécia antiga, na indústria cultural ela “faz parte de uma estratégia de dominação e de aprisionamento das consciências com objetivos de manutenção do *status quo* e de lucratividade, sem qualquer ganho em termos éticos e/ou estéticos” (DUARTE, 2010, p. 49). Adorno ressalta também a relação da deturpação do trágico na cultura de massas com o surgimento de uma subjetividade empobrecida em que “a liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 73). A indústria cultural, desse modo, busca produzir pseudoindividualidades por meio de um processo de massificação em que o sujeito é constantemente alimentado com satisfações narcísicas que objetivam apenas conformá-lo ao modo de vida capitalista e anular o desenvolvimento de uma subjetividade autêntica. A purificação das emoções associada por Aristóteles à tragédia grega tem seu teor de verdade anulado pela indústria cultural, na medida em que a usa apenas como um modo de aumentar o “valor de uso” dessas mercadorias, de modo que enquanto no drama ático a *catarse* possui uma função social enquanto processo de sublimação que traz algum tipo de alívio e saúde psíquica ao público, no cinema hollywoodiano ela fará parte de um mecanismo de cooptação ideológica das massas para a manutenção do *status quo*:

A sublimação, e também a sublimação estética, tem incontestavelmente parte no progresso da civilização e no próprio progresso intra-estético, mas possui igualmente o seu lado ideológico: o sucedâneo, a arte, rouba à sublimação, em virtude da sua inverdade, a dignidade que todo o classicismo para ela reclamava, o qual sobreviveu mais de dois mil anos, protegido pela autoridade de Aristóteles. A doutrina da *catarse* imputa já, de facto, à arte o princípio que, finalmente, toma a indústria cultural sob a sua tutela e a administra. (ADORNO, 1970, P. 267)

A indústria cultural estabelece uma relação parasitária com o trágico — e, de modo mais amplo, com a arte autêntica. Como o sofrimento é constitutivo da experiência humana, a mera diversão não basta para sustentar a estética pseudorrealista que caracteriza seus produtos. Por isso, o trágico é incorporado, mas em forma deturpada: enquanto a tragédia clássica encenava a resistência desesperada do herói frente às forças opressivas, na cultura de massa ele é reduzido a uma ameaça dirigida ao indivíduo que não se adapta e não coopera com o sistema. Nesse processo, a liberdade e a singularidade são esvaziadas, pois os sujeitos passam a ser absorvidos pela ordem social como simples prolongamentos de tendências universais, já não preservando uma individualidade efetiva. Assim, se a indústria cultural promove um empobrecimento

⁵ Um dos principais conceitos da *Poética* de Aristóteles, esse termo de origem grega (*kátharsis*) significa purificação ou purgação. Segundo o filósofo grego, ela representa uma limpeza espiritual que ocorria nos espectadores das tragédias gregas.

narcísico da subjetividade, a arte trágica, ao contrário, preserva e cultiva uma individualidade resistente que se recusa a ser diluída pela massificação inerente ao modo de vida capitalista.

É nesse contexto que se torna evidente a eficácia de uma forma de dominação que não se impõe por repressão direta, mas por meio do próprio desejo dos sujeitos. A violência exercida pela indústria cultural não atua contra a vontade dos indivíduos, mas através dela. Trata-se de uma adesão paradoxal em que o consentimento não deriva apenas de ignorância ou alienação, mas de um autoengano ativo e conformista: os sujeitos sabem da falsidade das promessas culturais, mas seguem agarrados a elas. O sujeito moderno, fragmentado e sobrecarregado pelas exigências da autoconservação, encontra nos simulacros de prazer e identidade um alívio momentâneo para a insuportabilidade da existência esvaziada. Mesmo conscientes de que tais satisfações permanecem incapazes de realizar efetivamente as promessas de felicidade que mobilizam, os indivíduos seguem vinculados a elas, menos por simples ilusão do que pelo temor do vazio produzido pela ausência de alternativas. A adesão à indústria cultural assume, assim, um caráter simultaneamente melancólico e conformista no qual a renúncia à autonomia subjetiva aparece como compensação precária diante da insegurança e do desamparo socialmente produzidos. É nesse movimento que a dominação se torna particularmente eficaz: dispensando formas explícitas de coerção, ela passa a operar no interior do próprio desejo, inscrevendo-se na subjetividade daqueles que submete.

2 A dimensão emancipatória da arte moderna

2.1 A função mimética da arte como resistência à racionalidade instrumental

A *Teoria estética* é dedicada em larga medida a pensar o significado da arte moderna, principalmente as vanguardas artísticas europeias que desafiavam não apenas a tradição naturalista das grandes escolas de belas-artes, mas também o mundo administrado resultante do processo de hipertrofia da razão. Já na *Dialética do esclarecimento*, Adorno aponta os princípios gerais de sua crítica à racionalidade que se instaurou sobre a realidade social, que apesar de remontar a tempos imemoriais, é sob o capitalismo tardio que adquire a sua configuração mais dominadora. A arte, particularmente a moderna, é entendida como profundamente contrária ao estado de coisas atual, opondo-se às relações de poder, ao recalque do sofrimento e à racionalidade instrumental. Contudo, essa oposição não se dá em um vácuo exterior ao mercado: a arte moderna é, ela própria, mercadoria, e sua autonomia é, por definição, precária e paradoxal.

A diferença fundamental, portanto, não reside na exclusão do valor de troca, mas na maneira pela qual a obra de arte se relaciona com sua própria condição mercantil. Enquanto a indústria cultural reforça o fetichismo da mercadoria ao ocultar as determinações sociais e mercantis que estruturam a produção cultural sob a aparência de proximidade, espontaneidade e satisfação imediata do consumidor, a arte moderna incorpora formalmente essas contradições, convertendo-as em expressão de negatividade diante da reificação que a sustenta. Sua autonomia, nesse sentido, jamais se configura como liberdade plena ou exterioridade em relação ao mercado, mas como uma promessa historicamente tensionada, permanentemente ameaçada pelas mesmas determinações mercantis das quais procura distanciar-se sem jamais conseguir escapar inteiramente. Nesse panorama, Adorno se dedica a desvendar a cultura de massa não como herdeira da arte moderna, mas como sua clara opositora.

Um primeiro antagonismo entre a arte moderna e a indústria cultural diz respeito à relação mimética estabelecida com o sujeito. O conceito de mimesis⁶, na *Teoria Estética*, não deve ser confundido com uma reconciliação mística ou um retorno a um estado pré-racional. Ela é, antes, uma mimesis mediada pela racionalidade, o que instaura uma tensão jamais resolvida. Diferenciando-se da relação científica — fundada no distanciamento e na abstração —, a mimesis implica uma proximidade sensível que não se esgota na identificação classificatória. Adorno indica que a arte moderna se torna o lugar de sobrevivência desse comportamento, na medida em que nela persiste, de forma transformada, a antiga afinidade entre sujeito e objeto — não como imediaticidade, mas como algo atravessado pela mediação reflexiva. Essa transformação implica uma ultrapassagem da oposição rígida entre mimesis e razão: na arte, a mimesis não permanece aquém do conceito, como na magia, nem é simplesmente absorvida pela racionalidade instrumental, mas passa a realizar-se através da forma. É nesse sentido que a forma artística deve ser compreendida como uma síntese que procura preservar a heterogeneidade de seus elementos sem reduzi-los violentamente à identidade conceitual. Segundo Freitas:

A obra de arte procura, através de sua forma articulada radicalmente, fazer justiça àquilo que foi oprimido através da força da razão. Por causa disso, Adorno diz que a arte moderna é uma forma de conhecimento que, apesar de não ser assimilável

⁶ Mimesis é uma palavra do grego que significa a capacidade do homem de reproduzir, imitar ou representar e na filosofia antiga esse conceito se torna fundamental para a reflexão sobre a arte. Na filosofia de Platão (427-347 a.C.), por exemplo, a arte é duplamente falsa, pois é imitação da imitação, já que para o filósofo grego nossa própria realidade é a imitação imperfeita de uma outra, esta sim, verdadeira. Na *Poética*, Aristóteles (384-322.a.C) concorda com seu mestre sobre a arte ser imitação, mas diverge sobre a qualidade epistemológica da mimesis, pois a arte não é uma mentira, mas uma reelaboração de como a realidade poderia ser: “(...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; e sim, o de representar o que poderia acontecer, o que quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1987, p. 209).

conceitualmente, é *mais verdadeira* que o conhecimento discursivo, lógico, pois procura reparar o que foi imposto ao sujeito e ao objeto na ânsia de produzir valores cognitivos, tecnológicos e financeiros. (FREITAS, 2003, p. 40-41)

Assim, a arte se liga ao conhecimento, mesmo sendo rebelde à apreensão e univocidade conceitual, pois é uma forma de mimesis mediada pela racionalidade. O conhecimento vinculado à arte, porém, se distingue e se opõe à racionalidade instrumental, pois é proveniente da relação com objetos que solicitam de nós uma disposição emocional e cognitiva completamente diferente dos objetos empíricos, que possuem uma relação de utilidade com os sujeitos. Enquanto na realidade extra-estética todas as coisas são identificadas pelos conceitos, de forma exógena e violenta, anulando suas particularidades, diferenças e contradições, na racionalidade estética, ao contrário, cada obra de arte funda seu próprio conceito, válido apenas para ela, tornando-se idêntica a si mesma. Em razão disso, a arte recupera aquilo que existe de não-idêntico nas coisas, que escapa à malha conceitual e classificatória a que os objetos empíricos estão submetidos. Ela extrai a singularidade intrínseca das entidades concretas de um estado de insignificância e marginalidade, conferindo-lhes uma realidade na qual adquirem a expressividade merecida. Desse modo, a arte mantém o *telos* do conhecimento conceitual (algo que está além da relação meramente utilitária) e denuncia a irracionalidade do mundo administrado pela não subsunção à lógica instrumental.

Lê-se na *Teoria estética* que a legitimidade da arte no mundo capitalista se tornou incerta em função do contraste entre a liberdade prometida e afirmada por meio da harmonia, inventividade e subversão representadas nas obras artísticas, e a opressão, alienação e apatia do mundo desencantado. Em virtude disso, a existência da arte se torna incompatível com o modo de vida atual, sendo comumente reduzida a uma mercadoria fetichizada pelo prestígio que traz a seus proprietários ou consumidores. A arte responde às ameaças e dúvidas em relação a sua existência por meio de transformações concretas não apenas das técnicas e estilos adotados, mas também por uma transmutação de seu próprio conceito. Enquanto a indústria cultural se submete à mercantilização ao moldar seus produtos aos desejos do público — atuando como um veículo projetivo para a satisfação do ego e buscando uma proximidade artificial com o consumidor —, as vanguardas artísticas impõem um distanciamento crítico. Ao recusarem o prazer imediato, essas obras exigem um esforço hermenêutico que desestabiliza o sujeito e o força a transcender seus próprios limites narcísicos. Esse processo confronta o espectador com a não-identidade e recusa qualquer reconciliação facilitada com uma ideia positiva de liberdade.

Conseqüentemente, a relação mimética da arte moderna estabelece um antagonismo fundamental com a dinâmica da cultura de massa:

O consumidor pode à vontade projetar as suas emoções, os seus resquíços miméticos, no que lhe é apresentado. Até à fase da administração total, o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra, devia esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela. A identificação que ele realizava era, segundo o ideal, não a de tornar a obra semelhante a si mesmo, mas, antes a de se assemelhar à obra. Nisso consistia a sublimação estética; Hegel chamava geralmente a este comportamento a liberdade perante o objeto. (ADORNO, 1970, p.267)

Nesse sentido, a arte, ao resistir à lógica mercantil, não apenas desafia o espectador a abandonar a passividade, como também preserva, em sua forma, a memória de uma experiência não inteiramente capturada pela razão instrumental. Ao contrariar os mecanismos que reduzem tudo à equivalência e ao consumo, ela afirma a possibilidade de uma relação com o mundo que não seja pautada pela dominação, mas pela experiência sensível, pela fruição crítica e pela abertura ao que ainda não foi totalmente subsumido.

2.2 Negatividade e utopia: a recusa da reconciliação na arte moderna

Outro antagonismo entre arte e cultura de massa diz respeito à fruição estética, que, apesar de existir em determinados momentos específicos da história da arte (normalmente após períodos de forte repressão, como no Renascimento), é negada pelo filósofo como elemento constitutivo dos fenômenos estéticos, principalmente na arte moderna, que tomará o prazer sensível como proscrito. Nas vanguardas artísticas, o prazer existe na forma da “felicidade do conhecimento”. O mundo totalmente administrado, sem liberdade, decorrente da hipertrofia da razão, produz o sofrimento psíquico e social e ao mesmo tempo o silencia, camufla e o reprime. A arte moderna, veículo de denúncia que traz à tona esse estado de coisas, faz surgir um tipo de prazer singular, produzido pela tomada de consciência da realidade e da harmonia que ela pode ter, mas é sistematicamente rejeitada em prol do modo de vida capitalista. “O prazer que a arte nos proporciona é o de descortinar este véu que paira sobre nossa individualidade concreta, reprimida e abafada pelo esforço individual de inserção na sociedade” (FREITAS, 2003, p. 29).

Assim, a fruição estética na arte moderna precisa ser acompanhada de uma reflexão cognitiva radical que busca compreender o significado da obra a partir de suas mediações intra e extra-estéticas. A interdição do prazer sensível se relaciona ao “ideal do negro” presente na modernidade artística, termo que se refere à prática de inserir elementos não-artísticos como a cacofonia, o feio, o repulsivo, a abstração e ausência de cores como um modo de mimetizar a negatividade do mundo para assim denunciá-la. A indústria cultural, ao contrário da arte,

embebe seus produtos de melodias, ritmos e cores como meio de produzir o prazer sensível em seus consumidores. O que se consome nessas mercadorias, porém, é uma identificação narcísica com os valores, crenças e visões de mundo veiculados por elas que se sobrepõem ao prazer estético propriamente dito, substituindo-o. Assim, a vida dos consumidores da cultura de massa, ao contrário do que pode parecer, é muito pobre de prazer sensível.

Exemplo disso é Pablo Picasso (1881-1973), que em 1907 pintou *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)*, uma representação de cinco prostitutas nuas, sendo que parte delas possuem seus corpos distorcidos por formas geométricas e seus rostos por manchas rústicas e coloridas. A pintura se tornou a precursora do cubismo e influenciou profundamente a história da arte no século XX pela maneira abstrata com que representou a realidade, se rebelando ao naturalismo vigente nas grandes escolas de belas-artes. As pinturas do artista espanhol não demonstram irracionalidade, ao contrário, apresentam domínio técnico e criatividade visionária ao representarem a realidade não apenas como ela é, mas também como ela pode ser imaginada. Em *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)*, a distorção geométrica e a recusa da perspectiva não são meras inovações estilísticas, mas a própria execução da negatividade formal adorniana. A forma da obra agride a “continuidade perceptiva” e a facilidade de consumo exigidas pela indústria cultural ao estilhaçar a harmonia visual. Picasso força o espectador a um esforço hermenêutico que impede a identificação imediata, revelando a fratura do sujeito moderno através da própria materialidade da pintura.

Este momento de negatividade representa a utopia na arte, pois até mesmo na obra mais sublimada existe, mesmo que de maneira velada, uma noção de que a realidade poderia ser diferente, sugerindo que: “Por sua simples presença, os objetos artísticos testemunham a possibilidade do não existente, colocando em suspenso uma existência empírica humilhada e assim expressando um desejo inconsciente de mudar o mundo” (EAGLETON, 1993, p. 254). A cultura de massa, por sua vez, expressa um desejo consciente de manter o mundo como ele é, com todas as contradições e idiosincrasias. A arte, apesar de seu momento utópico, não expressa positivamente a utopia na medida que aquilo em que podemos experienciar com ela não diz como podemos viver de forma harmoniosa no mundo ou como a utopia pode ser colocada em prática na nossa realidade empírica. Adorno entende a perspectiva utópica positiva como idealista, de modo que toda figuração de superação do estado de coisas atual trai sua realização, falsifica e deslegitima nosso empenho por ela. Para se manter legítima como possibilidade, a utopia deve renunciar a toda representação positiva: “A arte, tal como a teoria, não está em condições de realizar a utopia; nem sequer negativamente. (...) Só através da

negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia” (ADORNO, 1970, p. 46). Da negatividade da utopia deriva a tendência mencionada da arte moderna para o feio, o repugnante, o repulsivo, pois assim como a sociedade, que possui todos os meios técnicos para efetivar uma utopia, como por exemplo acabar com a fome, e mesmo assim se recusa a fazê-lo, a arte mimetiza esse estado de coisas ao recusar-se a criar os mais belos quadros e músicas mesmo possuindo capacidade para tanto.

A promessa de liberdade na arte moderna, segundo Adorno, não se apresenta como um conteúdo afirmativo, mas como uma negação da realidade existente. Ao se recusar a ser reduzida à lógica da troca, da mercadoria ou da funcionalidade, a obra de arte rompe com o fluxo contínuo da realidade administrada. Sua especificidade formal, seu caráter único e não intercambiável, impedem que seja simplesmente substituída ou convertida em valor de uso. Essa resistência formal é também uma resistência histórica: ao não repetir o mundo como ele é, a arte preserva a memória de que ele poderia ser diferente. A liberdade que a arte promete não está na simples escolha entre alternativas pré-estabelecidas, mas na capacidade de escapar a essas opções limitadas, pois, como Adorno observa em *Mínima Moralía*, “a liberdade não consiste em escolher entre branco e preto, mas em escapar a toda a alternativa pré-estabelecida” (ADORNO, 2008, p. 55). Mesmo quando parece sombria ou ascética, a arte guarda em sua negatividade a lembrança do possível — aquilo que ainda não existe, mas que se anuncia como crítica ao real. Sua força está em apresentar, sob a forma de impossibilidade, aquilo que a experiência ordinária não oferece.

A potência crítica da arte está enraizada em sua capacidade de engendrar o novo a partir de uma dinâmica interna marcada pela negação, experimentação e superação do já dado. O novo não consiste simplesmente em novidade superficial ou ruptura arbitrária, mas resulta de um processo dialético no qual cada obra afirma sua singularidade negando o que a precede. Essa relação dialética instaura descontinuidades essenciais que rompem com a repetição e impulsionam o desenvolvimento histórico da arte. Como ressaltado, “o novo encontra-se nas diversas descontinuidades existentes no interior da história da arte como negação determinada” (QUEIROZ, 2022, p. 87). Tal negação não se manifesta apenas na sucessão dos estilos, mas também na disputa interna entre obras que buscam anular mutuamente suas formas e conteúdos, criando um campo de tensão criativa. Essa dinâmica interna confere à arte sua autonomia e força crítica ao recusar a simples repetição e afirmar a capacidade de interromper a continuidade do existente. A obra artística torna-se um espaço de experimentação onde o artista e a obra ensaiam possibilidades ainda não realizadas, configurando um processo aberto e indeterminado

que desafia as formas preexistentes. Assim, a arte preserva a possibilidade de uma experiência estética autônoma e de um juízo crítico que transcende a lógica do valor de troca e da equivalência mercadológica.

Em contrapartida, a indústria cultural opera segundo parâmetros externos à lógica da criação artística. Sua produção é orientada por critérios mercadológicos, buscando maximizar o consumo e o lucro por meio da padronização e da previsibilidade dos produtos culturais. O que se apresenta como inovação ou novidade é, na verdade, uma repetição disfarçada que atende ao gosto médio do público, satisfazendo desejos narcísicos previamente determinados.

Essa oposição fundamental entre arte autêntica e indústria cultural revela diferentes modos de relação com o tempo, a forma e a experiência. Enquanto a arte tensiona o presente e projeta possibilidades futuras, criando rupturas que abrem espaço para o inesperado, a indústria cultural reafirma o dado, mantendo a ordem estabelecida por meio de mecanismos técnicos e psicológicos que neutralizam o pensamento crítico e a experiência emancipatória. Reconhecer essa distinção é crucial para preservar a capacidade da arte de resistir à homogeneização e de oferecer um espaço de crítica e reflexão, essencial para a transformação social. Portanto, a verdadeira novidade artística não se reduz ao inédito empírico, mas ao que, ao romper com a repetição, abre caminho para o ainda não realizado.

Considerações finais

A oposição entre indústria cultural e arte moderna é dialética e instável. A arte não está imune à mercantilização, assim como os produtos da cultura de massa não são completamente destituídos de ambivalência. Contudo, para Adorno, é possível traçar uma distinção fundamental: enquanto a indústria cultural integra os indivíduos à ordem vigente, oferecendo-lhes satisfações que mascaram o sofrimento e a dominação, a arte moderna expõe esse sofrimento sem promessa de redenção, tornando-o visível como sintoma de um mundo falseado. Nessa negatividade, ela testemunha a possibilidade de outro modo de existência — não no sentido de oferecer uma utopia positiva ou redentora, mas ao revelar, por meio da forma, o que o mundo nega: a singularidade, a alteridade, o não-idêntico. Por isso, a estética, em Adorno, é inseparável da crítica social. Pensar a arte é pensar sua relação com o sofrimento humano, com a história e com as estruturas de poder. A arte moderna, ao desfigurar o belo, ao exhibir o feio, o dissonante, o enigmático, mimetiza a negatividade do mundo para que esta não seja naturalizada. É assim que ela se opõe à função integradora da cultura de massa e preserva uma dimensão utópica — não como projeto, mas como lampejo, como promessa interrompida

que se recusa a desaparecer. Nesse sentido, a arte autêntica não salva, mas impede que o mundo seja totalmente esquecido em sua brutalidade. Ela resiste à reconciliação apressada e, ao fazê-lo, mantém viva a exigência de uma liberdade ainda por vir.

A indústria cultural não pode ser compreendida como herdeira legítima da arte, mas sim como sua negação sistemática — um fenômeno estético estruturalmente antagônico. Enquanto a arte, especialmente a moderna, se define pela tensão mimética entre obra e sujeito, pela busca incessante do novo, pela inventividade formal e técnica, e pela recusa à razão instrumental e classificatória que sustenta o mundo administrado, a cultura de massa opera na direção oposta: ela suprime a alteridade, uniformiza experiências e dissolve a potência crítica da sensibilidade. Nesse sentido, Adorno é incisivo ao afirmar: “Nenhuma obra de arte, nenhuma ideia tem chance alguma de sobreviver que não incorpore a renúncia à falsa riqueza e à produção de primeira classe, ao filme colorido e à televisão, à revista de milionários e à Toscanini” (ADORNO, 2008, p. 46-47). Reconhecer o potencial emancipador da arte moderna significa, então, afirmar que ainda é possível pensar contra a corrente, sentir contra a apatia e criar contra a repetição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- ADORNO, Theodor W. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- ADORNO, Theodor W. “O esquema da cultura de massas”. In: _____. *Indústria cultural*. Tradução de Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020. p. 177–189.
- ADORNO, Theodor W. “Resumê sobre indústria cultural”. In: _____. *Sem diretriz: Parva aethetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021. p. 45–59.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução, comentários e índices analíticos e onomásticos de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores; v. 2).
- DUARTE, Rodrigo. “O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural”. In: *Studia Kantiana* 4(1): 85-105, 2003.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural e meios de comunicação*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

FREITAS, Verlaine. “Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade”. *Kriterion*, v. 46, nº 112, Belo Horizonte, dez. 2005.

NASIO, J.-D. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

QUEIROZ, Luciana Molina. *A arte nova e o novo na arte na filosofia de Theodor W. Adorno*. São Paulo: Dialética, 2022.

SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2021.