

INDÚSTRIA CULTURAL, ARTE, IDEOLOGIA E FORMAÇÃO EM ADORNO

Estelamaris Brant Scarel

GT 14 - Sociologia da Educação e Filosofia da Educação

Resumo: na concepção de Adorno; Horkheimer (1985), a Indústria Cultural, mediante seus mecanismos ideológicos de intensificação da sua técnica e transformação dos bens culturais em bens de consumo, influencia de forma indelével a relação dos sujeitos com a arte e também com a formação. Este artigo tem como objetivo refletir sobre esses impactos a fim de se compreender como a arte e a “formação cultural” (*Bildung*) ampla estão diretamente relacionadas com o exercício da liberdade, porém, mediadas pela cultura e pela formação estética dos formadores.

Palavras-Chave: Indústria Cultural, Arte, Formação.

Embora a Indústria Cultural tenha sido alvo das preocupações de Adorno; Horkheimer (1985), por meio da obra “Dialética do Esclarecimento”, no ano de 1947, não se pode negar que, apesar de um interstício de 66 anos, esse fenômeno permanece mais atual do que nunca. Isso porque os mecanismos de transformação de bens culturais em mercadorias produzidas por ela, – por intermédio da exacerbção da técnica e da multiplicação desses bens – objetivando um consumo cada vez mais intenso e, conseqüentemente, maior aquisição de lucro, colaboraram não para a libertação do homem, mas para conduzi-lo à condição de um consumidor passivo. “Ele se contenta com a reprodução do que é sempre o mesmo [...] O que é novo na fase da cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

No que se refere à arte, isso se converte num problema difícil de ser contornado. De acordo com Marx (1988), uma vez transformado o “valor de uso” da arte em “valor de troca”, ela fragiliza-se na sua dimensão estética já que se encontra enfraquecida quanto à sua capacidade formativa.

Assimilando-se totalmente à necessidade, a obra de arte defrauda de antemão os homens justamente da liberação do princípio da utilidade, liberação essa que a ela incumbia realizar. O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés de prazer, o que se busca é

assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 148).

Isso se torna muito problemático porque a razão inclina-se ao imediatismo, àquilo que é digerível e consumível com maior rapidez e fluidez. Assim, gradativamente, foi-se abrindo espaço para a instalação da aridez do espírito, por conseguinte, para o “fechamento do universo da locução”, conforme expôs Marcuse (1967) na sua obra “Ideologia da Sociedade Industrial”. Em face disso, sua comunicação foi “administrada totalmente” para atender aos apelos efêmeros da Indústria Cultural. Na concepção de Marcuse (1967, p. 108):

A comunicação funcional é apenas a camada externa do universo unidimensional no qual o homem é treinado para esquecer – para traduzir o negativo em positivo de modo a poder continuar funcionando, reduzido, mas adequado, e razoavelmente bem. As instituições da liberdade de expressão e liberdade de pensamento não obstruem a coordenação mental com a realidade estabelecida. O que ocorre é uma devastadora redefinição do próprio pensamento, de sua função e seu conteúdo.

Mas não se pense que foi apenas a capacidade comunicacional que se fez reduzida diante dos imperativos ideológicos da Indústria Cultural, pelo contrário, os seus tentáculos estenderam-se com toda sua avidez à capacidade de audição dos sujeitos pela via da “música de mercado”. A redução da música a objeto de consumo tem especial importância para a Indústria Cultural porque ela seduz o público para além do conteúdo de suas letras, com a finalidade de objetificar o indivíduo, pelo processo mimético que lhe é inerente. Dessa forma, a música conduz todos aqueles que se rendem a ela a um processo de “deformação” do espírito. O argumento de Adorno (1996, p. 67) acerca da finalidade da música na atualidade é o seguinte:

Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. Assume ela em toda parte, e sem que ela se perceba, o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do cinema mudo. A música de entretenimento serve ainda – e apenas – como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir.

Um dos testemunhos trazidos por Adorno; Horkheimer (1985) para comprovação do fechamento tanto do universo comunicativo como auditivo é Ulisses, personagem da Odisseia de Homero. Ele representa o homem burguês, que se vale de estratégias escamoteadoras sacrificando sua condição de sujeito histórico e político sem, contudo, conseguir sua redenção. Ou de outra maneira, ele representa o sujeito que ao longo de sua história vai perdendo sua identidade a fim de buscar a sua sobrevivência. Dessa forma, “[...] Ulisses é substituído no trabalho [...] O serviço permanece subjugado no corpo e na alma, o senhor regride [...]. A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 46).

A noção desses aspectos sócio-históricos é de fundamental importância, principalmente, para que se possa apreender a relação do sujeito com a atividade artística enquanto objeto de reflexão ou de experiência filosófica. Para Adorno (2003, p. 11), “[...] a arte é conhecimento [...] Só compreende uma obra de arte quem a compreende como complexão de verdade. Esta concerne inevitavelmente à sua relação com a inverdade, com a própria e com a que lhe é exterior”. Como apreender tanto as contradições como os conjuntos de verdade, no sentido da práxis, isto é, como uma atividade teórico-prática com vistas à transformação, presentes nas obras de arte diante dessa “irrefreável regressão” determinada, senão total, pelo menos em grande parte pela Indústria Cultural?

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. Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções, os homens se reconvertem exatamente naquilo contra o que se voltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na coletividade governada pela força (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 47).

Frente a esse profundo individualismo bem como a essa implacável uniformização das ideias, as experiências artísticas, ao invés de serem mais rigorosas e totalizantes, vulneram-se e tornam-se muitas vezes fragmentárias, reducionistas ou, então, descompromissadas, enfraquecendo a teia de significados que ancora e dá força à experiência estética. Na perspectiva de Adorno (2003, p. 11): “Uma estética axiologicamente neutra é um absurdo. Compreender as obras de

arte significa [...] perceber o momento da sua logicidade e do seu contrário, também das suas falhas e do que elas significam”.

É por intermédio, justamente, desse viés “axiológico” ou, por outra, pelas suas condições de possibilidade bem como das suas contradições, isto é, das suas ambiguidades, que a experiência estética oportuniza a formação de valores nos sujeitos. “Na arte, mais do que em qualquer outro lugar, é justo falar de valores. Toda obra de arte, como um mimo, diz: ‘Estou bem, ou não?’. A resposta será uma atitude valorativa” (ADORNO, 2003, p. 12). Infere-se, a partir disso, que deve ser por meio desse tensionamento entre universal e particular que se possa, talvez, confrontar a barbárie, considerada por Adorno (1995) como um “impulso de destruição”, instalada na atual sociedade técnico-industrial mediante seus inúmeros mecanismos de dominação.

A origem particular do pensamento e sua perspectiva universal foram sempre inseparáveis. Hoje, com a metamorfose que transformou o mundo em indústria, a perspectiva do universal, a realização social do pensamento, abriu-se tão amplamente que, por causa dela, o pensamento é negado pelos próprios dominadores como mera ideologia (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 48).

Essa ideologia, que é “astutamente” alimentada pela Indústria Cultural, perpassa todo o tecido social comprometendo a capacidade de reflexão do sujeito e, por conseguinte, sua possibilidade de crítica ao sistema capitalista, e, assim, sob o véu dessa ideologia, ele se reconcilia com ele mesmo adaptando-se e rendendo-se ao consumo dos produtos da Indústria Cultural.

Adorno; Horkheimer (1978), num texto denominado “Ideologia”, ao analisarem o percurso histórico desse conceito a fim de captarem a sua conexão com o “espírito burguês”, trazem à tona uma reflexão bastante elucidativa não apenas sobre a mudança do seu significado, principalmente, em relação à “arte”, que é considerada por esses autores como o “sismógrafo” mais relevante no início do século XX, mas, sobretudo, acerca dos efeitos negativos oriundos desse poder.

Diante dos acontecimentos catastróficos que ocorrem nas estruturas profundas da sociedade, o mundo do espírito adquiriu um caráter efêmero, pálido, impotente [...] o deslocamento geológico, que ocorre literalmente entre as camadas da infra-estrutura (sic) e da superestrutura, penetra no mais íntimo dos problemas da consciência e da criação espiritual, ainda os mais sutis e intrínsecos [...] o mundo, dos produtos espirituais desintegra-se, por um lado, na verdade

crítica, que se despe do elemento de aparência mas é esotérica e alheia às ligações sociais imediatamente operantes; e, por outro lado, na administração planejada do que, em dado momento, constituiu a ideologia [...] a falsa consciência de hoje, socialmente condicionada, já não é espírito objetivo, nem mesmo no sentido de uma cega e anônima cristalização, com base no processo social; pelo contrário, trata-se de algo cientificamente adaptado à sociedade. Essa adaptação realiza-se mediante os produtos da indústria cultural. (ADORNO; HORKHEIMER, 1978, p. 199-201).

Dentre todos esses exemplos apresentados pelos autores um deles particularmente convém que se destaque agora, isto é, o romance. Num texto, sob o título de “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, Adorno (2012), ao proceder a análise de seu trabalho na narrativa, afirma que ela tornou-se ambígua, uma vez que a sua característica primordial, o “realismo”, o qual era predominante nos romances do século XIX, foi de forma gradativa esvaziando-se, conseqüentemente, recaindo-se num profundo “subjetivismo”.

Esse raciocínio corrobora com as afirmações anteriores de Adorno; Horkheimer (1978) de que houve uma mudança no espaço-tempo daquele século para o século XX em todo o tecido social acabando por conduzir as massas a um profundo processo de reificação, conforme Lukács (2012) expõe, por conseguinte, comprometendo a capacidade de elas exercitarem a “experiência”, que se configura no cultivo do exercício reflexivo, componente imprescindível tanto para a apreensão do conteúdo de “verdade” que a obra contém como para o confronto com aquilo que ela possui de “falso”, em face dessa ambivalência já existente em seu cerne de antemão.

Com relação ao romance, por exemplo, observa-se que não se trata de um processo aleatório, pelo contrário, refere-se a um trabalho orquestrado pela Indústria Cultural que, pouco a pouco, afina os seus instrumentos alienantes rumo ao empobrecimento da cultura tornando-a “objetivada” e, portanto, resistente à reflexão.

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...] Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador (ADORNO, 2012, p. 56).

No início do período burguês não eram essas perspectivas ideológicas que perpassavam as narrativas. Veja-se, por exemplo, o que ocorre em “Dom Quixote”, obra prima da literatura universal, produzida por Miguel de Cervantes (1547-1616). Trata-se de uma obra que inaugura a era moderna e constitui-se num dos principais testemunhos “[...] do mundo desencantado [...] O realismo era-lhe imanente” (ADORNO, 2012, p. 55).

Entretanto, esse “realismo” não perdura por muito tempo, pois, se o romantismo na cultura moderna foi considerado como um valor de bem e serviço, que é um marco categórico para a humanização, também foi utilizado pelo liberalismo como mecanismo de manipulação.

‘Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo’. (ADORNO, 2012, p. 57; Grifo no original).

Na concepção do autor, frente ao advento da industrialização e, conseqüentemente, da maciça padronização dos bens culturais, o romance foi deixando de lado sua vocação primeira, isto é, a de pôr em relevo as contradições sociais. Essa despotencialização estética, por exemplo, foi exposta por Franz Kafka (1883-1924) nas suas obras denunciadoras da grande desesperança e alienação reinantes no homem moderno.

A força de Kafka é a da demolição. Diante do sofrimento incomensurável, ele derruba a fachada acolhedora, cada vez mais submetida ao controle racional. Nesse processo de demolição, [...] ele não se detém, como a psicologia, diante do sujeito, mas alcança a matéria em estado bruto, o mero ente que emerge na esfera subjetiva através do colapso total de uma consciência alienada, que renuncia a qualquer auto-afirmação (sic). A fuga atravessa o homem até chegar ao desumano – esta é a trajetória épica de Kafka (ADORNO, 1998, p. 247).

Diante da obra de Kafka o leitor se vê tensionado, pois, nela não há lugar para a repetição, para o imediatismo e o efêmero, pelo contrário, os seus romances evidenciam a ambigüidade e a angústia existencial do ser humano diante de uma modernidade arrogante e autoritária, que cada vez mais se burocratiza e leva esse homem a reprimir seu sofrimento por meio de sua rendição à lógica do capital. Exemplificativamente, isso pode ser percebido na sua obra “A Metamorfose”, na qual

o personagem ao despertar, certo dia, encontra-se transformado em um inseto muito grande e repugnante, causando profunda sensação de incômodo e incredulidade no leitor. Também experencia-se tal desconforto bem como tem-se a sensação de abandono e desesperança na obra denominada “Na Colônia Penal”, em que Kafka relata as torturas a que são submetidos presidiários que desconhecem a natureza dos crimes que cometeram.

Se a obra de Kafka conhece a esperança, ela está antes em seus extremos do que nas fases mais moderadas: na capacidade de resistir a uma situação extrema, transformando-a em linguagem. A chave da interpretação seria fornecida por estas mesmas obras? Há razões para se presumir que sim [...] Em sua obra, tudo se dirige a um instante crucial, onde os homens tomam consciência de que não são eles mesmos, são coisas (ADORNO, 1998, p. 250-251).

Percebe-se, então, que na obra de Kafka a distância é encurtada, por intermédio da experiência do “choque”. “Por meio de choques ele destrói no leitor a tranqüilidade (sic) contemplativa diante da coisa lida” (ADORNO, 2012, p. 61). Infere-se, a partir disso, que é justamente essa incômoda sensação de desequilíbrio diante da obra que fará com que o leitor ponha em suspenso o estado meramente contemplativo e passe a refletir sobre sua própria condição de sujeito alienado, porquanto envolto por uma ideologia que se prende à fluidez, ao agora, a uma mediação idealizada pelo consumismo cada vez mais acentuado.

Observa-se, assim, que essa é uma das principais responsabilidades do produtor da obra, não somente como criador de um trabalho artístico, mas também como “sujeito social” e, portanto, condicionado historicamente, que é a de fazer com que a sua produção confronte, provoque e induza o leitor à “autorreflexão crítica”, a fim de se evitar, de acordo com Adorno (1995a), o “ativismo cego” e “irrefletido”.

O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo. Ao se submeter à necessidade da obra de arte, ele elimina tudo o que nela poderia se dever apenas à mera contigência de sua individuação. Mas, junto a essa posição de suplente do sujeito social como um todo, suplente daquele mesmo homem completo e indiviso ao qual apela a idéia (sic) de belo de Valéry, pode também ser pensada uma situação na qual a sina da cega individuação fosse cancelada, uma situação na qual se efetivaria socialmente o sujeito completo (ADORNO, 2012, p. 164).

No entanto, diante da divisão social do trabalho e da ditadura imposta pela Indústria Cultural, será que ainda é possível pensar-se na “efetivação” desse “sujeito completo”?

Ora, se por um lado não se pode negar o forte conteúdo ideológico de controle sobre a sociedade mantido pela Indústria Cultural, por outro, não se deve desconsiderar que ela não é auto-imune, principalmente, em relação à arte. Entende-se que, apesar de suas contradições, há possibilidade de ela recuperar, por meio de experiências desveladoras desse irracionalismo social que incide sobre a arte não apenas o seu significado, no sentido exposto por Valery, conforme afirmou Adorno (2012), mas sobretudo no intuito de ela contribuir com a desmistificação da “barbárie” reinante na realidade contemporânea a qual deriva em grande parte dos inúmeros mecanismos alienadores dessa Indústria. Para tanto, é preciso que se invista na “formação cultural” mais ampliada (*Bildung*) dos sujeitos.

Esse conceito transparece com nitidez em uma conferência proferida por Adorno (1995a), transmitida pela Rádio de Hessen, na Alemanha, em novembro de 1961, intitulada “A Filosofia e os Professores”, mediante a qual Adorno põe em evidência a frequente rejeição dos candidatos aos conteúdos de filosofia cobrados pelos concursos para docentes em ciências especializadas para a educação superior. Muitos candidatos às vagas alegavam falta de sentido quanto à cobrança de conhecimentos filosóficos para áreas tão específicas. Levando em conta o seu percurso tanto de professor como o de avaliador nos concursos e, também, tendo presente os resultados insatisfatórios dos candidatos, Adorno (1995a) conclui que aquele acontecimento era recorrente pelo fato de haver sido “[...] rompido o nexo entre objeto e reflexão [...] pela ausência da formação cultural (*Bildung*) necessária a quem pretende ser um formador” (ADORNO, 1995a, p. 63).

Na sua perspectiva, essa “ruptura” tornava-se problemática para quem possuía a intenção de se dedicar ao preparo das novas gerações, tanto nos seus aspectos humanos como profissionais. Quem nutria esse desejo deveria estar imbuído de “amorosidade” e, também, de uma predisposição ao cultivo de uma “formação cultural” mais geral e rigorosa, caso contrário estariam partidos os laços entre “sujeito e objeto”. “Uma vez radicalmente separado do objeto, o sujeito já reduz este a si; o sujeito devora o objeto ao esquecer o quanto ele mesmo é objeto” (ADORNO, 1995b, p. 183).

Essa análise elaborada pelo autor leva-se a observar que a negligência a um processo de “formação cultural” mais amplo reduz a capacidade de os sujeitos perceberem a padronização da cultura imposta pela Indústria Cultural, conseqüentemente, inclinando-se à conformação e adaptação à realidade dominante. “O pensamento crítico, ao contrário, separa o que a indústria cultural nivela pois procura exercer a autarquia com respeito às formações ideológicas da produção de mercadorias culturais” (MATOS, 2009, p. 84). Essa fragilidade para apreensão dos conteúdos ideológicos presentes nas produções artísticas é que faz com que não se compreenda, por exemplo, qual é o real sentido da obra de arte.

A obra de arte, seu modo originário de ser arte autônoma, existe como uma ‘finalidade sem fim’, uma finalidade desinteressada. A indústria cultural procura dissolver o ‘desinteressado’ em nome do apenas ‘interessante’. (MATOS, 2009, p. 84-85).

O consumismo imperante na sociedade capitalista atual, como se pode ver, cria cada vez mais, por meio de uma “obsolescência” programada pela Indústria Cultural, necessidades desnecessárias, dando a impressão de que está satisfazendo os desejos dos consumidores, sem, entretanto cumprir essa promessa. “A indústria cultural não sublima, mas reprime” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 131). Para Marcuse (2010), trata-se de uma sociedade tecnológica que, por um lado, cria a expectativa de “liberdade”, mas, por outro, faz emergir “naturalmente” a “servidão”, uma vez que engana os sujeitos negando-lhes possibilidade de “sublimação” até dos seus próprios desejos. “A educação, a arte, a cultura, ao contrário, são regidas, diversamente, pelo princípio da ‘sublimação’ que envolve a faculdade de simbolização do objeto de desejo” (MATOS, 2009, p. 86; Grifo no original).

Essa capacidade de desprendimento, de elevação do espírito, de canalização das energias para o belo e para a criatividade exige um tempo de elaboração distinto daquele imposto pela Indústria Cultural. O tempo da “educação”, da “arte”, da “cultura” propicia uma “experiência” diferenciada constituindo-se, portanto, num tempo de latência, ou seja, de longa formação, como aquele concebido pela cultura humanista, e não num tempo de informação transitória, isto é, “performático”.

À cultura filosófica humanista subjaz a crença em uma comunidade literária na qual se descobre, por intermédio das leituras canônicas, um amor comum pelos remetentes (os escritores) que os inspiraram; seus objetos são formadores e não performáticos. A educação-formadora encontrava nas boas leituras, na literatura e na filosofia o elemento, por excelência, nobre, porque provedoras de paciência e produtoras de consciência, possibilitando elaborar nossos medos e nossas esperanças (MATOS, 2009, p. 78).

Contrariando esse ponto de vista sobre a formação, que se deduz não confrontar aquela concebida por Adorno (1995a), a *Bildung*, a educação contemporânea privilegia uma experiência menos “séria”, uma vez que se alinha mais com uma formação especializada, com vistas à formação meramente técnica, do que com uma “formação cultural” mais ampliada, conseqüentemente, negligenciando aquele desenvolvimento do homem social, mediante uma formação “humanista”, que “[...] procurava realizar o encontro entre escola e vida, pois aprender a compreender as obras de pensamento resulta em nos sentirmos por elas transformados” (MATOS, 2009, p. 78).

Daí a necessidade da arte como uma das condições de possibilidade de se romper com a fragmentação e os automatismos, pois, ela dá condições ao sujeito de ele confrontar, por intermédio de sua experiência com a obra de arte, “[...] essa ideologia da facilidade e do consumo dos bens culturais, o que decorre, em certa medida, da produção em série das mercadorias culturais” (MATOS, 2009, p. 89).

Tem-se que reconhecer que esse poder despotencializador da Indústria Cultural confronta a obra de arte em seu conteúdo tensionador, que é um elemento fundamental do qual se reveste a sua dimensão estética. Uma vez destituída dessa força que é lhe inerente, a arte torna-se, quando muito, objeto de fruição. Na visão de Adorno, interpretado por Jimenez (1977, p. 144): “[...] a arte deve ser considerada como um agente de transformação social, não como uma espécie de espelho no qual se refletiriam os ferimentos da decomposição social”.

Segundo já se vem argumentando, não é somente a arte que reuniria esse poder mediador capaz de viabilizar a transformação. A Educação, numa perspectiva emancipatória, também contribuiria para essa finalidade, uma vez que por seu intermédio torna-se possível recuperar a capacidade de o sujeito desenvolver a “autorreflexão crítica”. É exatamente “[...] esta tentativa e não um resultado fixo que constitui a formação (*Bildung*)” (ADORNO, 1995a, p. 69). Somente dessa forma,

tanto a Educação como a arte, mediadas pela cultura, colaborariam para a formação desse sujeito social.

Reitera-se que essa é uma responsabilidade que nunca pode ser negligenciada pelos futuros formadores. Talvez mais ainda, faz-se necessário que esses profissionais tenham bastante lucidez quanto àquilo que realizam. Portanto, é imperioso que os educadores jamais abandonem a “autorreflexão” e o esforço crítico. São eles que impedem que a prática educativa não seja “conciliadora”, já que ela não desliga a teoria da prática, tampouco de uma forma irrefletida, ou, de outra maneira, ‘hipostasiada’, consoante afirma Adorno (1995b).

Compreende-se com Adorno (1995a) que essa atitude “pseudoformativa” obstrui uma “formação cultural” mais rigorosa e humanizada, que contemple, além dos conhecimentos especializados, a filosofia, as artes em todas as suas manifestações, artes plásticas, teatro, música, literatura, e demais conhecimentos imprescindíveis à complementação da “experiência” formativa que, na concepção adorniana, configura-se a essência da “liberdade”. Contudo, aqui urge que se faça um parêntese trazendo à tona uma relevante advertência elaborada por Adorno (2009, p. 21-22), na sua obra “Dialética Negativa”, quanto ao perigo de transformação da filosofia num simples objeto estético. “A filosofia que quisesse imitar a arte, que quisesse ser por si mesma obra de arte, arriscaria a si mesma [...] Nela reside o esforço de ir além do conceito por meio do conceito”.

Essa reflexão leva-se à inferência de como é importante o exercício da liberdade, kantianamente expressando, para a formação (*Bildung*) tal como Adorno (1995a) a concebe. Compreende-se que, frente aos mecanismos autoritários de massificação cultural impostos pelo capitalismo industrial, é premente uma educação que concorra para que o sujeito resista à “barbárie”, consoante já se expôs no início desta reflexão, presente na realidade contemporânea. Esse antídoto só seria encontrado numa “[...] educação para a experiência” ou, em outras palavras, numa “[...] educação para a emancipação” (ADORNO, 1995a, p. 151).

Para Adorno (1995a), somente uma educação para a emancipação ou, então, com Kant (2005, p. 63), para o “esclarecimento”, possibilitaria ao sujeito confrontar esse processo esterilizante.

Esclarecimento [*Aufklärung*] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de

outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de *servir-se de si mesmo* sem a direção de outrem.

Diante desse raciocínio e frente a todos os argumentos precedentes, deduz-se que hoje a “formação cultural” (*Bildung*) converteu-se num contundente desafio, a fim de desvencilhar os sujeitos não apenas das interferências ideológicas da Indústria Cultural, mas também com o objetivo de libertá-los dos “preceitos e fórmulas”, que são os “[...] grilhões de uma perpétua menoridade” (KANT, 2005, p. 64). E essa possibilidade será tão mais provável de ser atingida se se iniciar pela formação estética dos formadores.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Sobre a música popular. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor Adorno: sociologia**. Coord. Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-145.

_____. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a.

_____. Sobre sujeito e objeto. In: **Palavras e sinais: modelos críticos**. Trad. Maria Helena Ruschel. Sup. Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995b. p. 181-201.

_____. **Adorno**. Trad. Zeljko Loparic et al. São Paulo: Nova Cultural, 1996 (Coleção Os Pensadores).

_____. Crítica cultural e sociedade. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

_____. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-270.

_____. **Experiência e criação artística**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. rev. téc. Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Notas de literatura I**. 2. ed. Trad. e apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2012 (Coleção Espírito Crítico).

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A massa. In: **Temas básicos de sociologia**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 78-92.

_____. Ideologia. In: **Temas básicos de sociologia**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 184-205.

_____. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

COHN, Gabriel (Org.). Adorno e a teoria crítica da sociedade. In: **Theodor Adorno**: sociologia: Coord. Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1986. p. 7-30.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? (Aufklärung). In: **textos seletos**. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 63-71.

LUKÁCS, Georg. A reificação e a consciência do proletariado. In: **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 193-239 (Coleção Biblioteca do Pensamento Moderno).

MARCUSE, Herbert. O fechamento do universo da locução. In: **Ideologia da sociedade industrial**. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2010.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Trad. Regis Barbosa e Flavio R. Kothe. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Economistas; v. I).

MATOS, Olgária. Indústria cultural e imaginação estética. In: **Contemporaneidades**. São Paulo: Lazuli: Companhia Editora Nacional, 2009. p. 78-90.