



## INDÚSTRIA CULTURAL E MISTIFICAÇÃO DAS MASSAS

*Joseman Aurélio Fernandes\**

### RESUMO

O presente trabalho visa a analisar elementos conceituais presentes nos estudos do filósofo Theodor W. Adorno, referentes à mistificação das massas através da indústria cultural, bem como seus reflexos de conteúdo político e normativo que visem à construção do ideal de comportamento a ser seguido e imposto, como elemento essencial de dominação na sociedade ocidental.

**Palavras chave:** indústria cultural; arte de massas; alienação; ideologia; racionalidade ocidental; mistificação das massas; normalidade, dominação.

### ABSTRACT

This article intends to analyze conceptions that are present in studies of the philosopher Theodor W. Adorno, reporting to mystifying masses by the cultural industry, as well as its political and normative reflexes that try to construct the ideal of behavior to be followed and inflicted, as an essential element of domination in Western Society.

**Key Words:** cultural industry; masses arts; alienation, ideology; western rationality; masses mystification; normality; domination.

**SUMÁRIO:** 1 Introdução. 2 Industria Cultural. 3 Paradigma Normativo Através da Cultura de Massas. 4 Conclusão. Referências.

---

\* Professor de Filosofia do Direito na UNIFIL.  
Procurador da Fazenda Nacional.  
Especialista em Filosofia Política e Jurídica pela UEL.

## 1 INTRODUÇÃO

A realidade contemporânea é inegável e onipresente. A indústria cultural ganhou atenção detida de um dos maiores filósofos alemães e da cultura filosófica universal, Theodor Wieselund Adorno: “A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política”.

Fez, a partir desta dedicação, um esboço polivalente e completo, embora considerado pessimista por alguns, daquilo que se tornou a quintessência da técnica industrial, pois está revestida de pretensa estética e síntese de uma Era. A arte moderna representada pelo sistema rádio-jornais-cinema personaliza o próprio homem e erige-se como seu espelho mais eficaz, identificando falsamente o universal com o particular.

Propõe e impõe modelos de comportamento que se tornam modelos “normais” dentro da sociedade, gerando problema para ciências normativas e comportamentais.

Visa o presente trabalho a entregar leitura sobre esse trecho da obra de Adorno, com intenções de esclarecer quais os fundamentos da racionalidade técnica que enseja o viver moderno, em especial no que se refere à indústria cultural e à arte de massas, levantando problema de normatividade gerado pelos modelos impostos.

## 2 INDÚSTRIA CULTURAL

A vasta obra de Adorno encontra, sem semelhantes na tradição filosófica, lugar privilegiado para a crítica à racionalidade ocidental. Um dos precursores da poliglota Escola de Frankfurt, Theodor Wieselund Adorno, possui origem judaica e inclinações marxistas, ao menos na primeira fase de seus estudos – duplo problema para a época em que viveu na Alemanha, e que o levou a se fixar, primeiro na Inglaterra e depois nos Estados Unidos.<sup>1</sup>

Adorno levanta consigo uma experiência ímpar, a partir do contato que toma com a cultura norte-americana, em especial no que se refere ao que ele classifica e conceitua de “indústria cultural”, da qual ele ainda não havia tomado contato mais profundo em seu país natal, dadas as circunstâncias históricas pelas quais a Alemanha pré-nazista passava. Ele em verdade aponta uma espécie de “atraso cultural” pelo qual passava a Europa pré-fascista como forma de proteção do espírito contra a mitificação proposta pela consciência cultural americana<sup>2</sup>.

---

1 BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS J. Textos Escolhidos – Coleção Os Pensadores.

2 ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*, com M. Horkheimer (Trad.) Guido Antonio de Almeida, p. 124.

O *cultural lag*<sup>3</sup> é o que deixava ao espírito um resto de autonomia, retirada depois pela indústria cultural.

Adorno espanta-se com a tirania da alma sobre a qual empenha-se a cultura praticada no mais democrático dos países. Cita A. Toqueville (A democracia na América) quando esse filósofo aponta para a impossibilidade de existência do “diferente” no seio da sociedade liberal americana, sem que se submeta a uma grave sanção<sup>4</sup>.

O problema apontado por Adorno remonta a questões de natureza política e normativa. A uniformidade inflexível da cultura conduz a elaboração de uma identidade política artificial<sup>5</sup>, numa deterioração do que Aristóteles já havia dito em “A política” no que se refere à implantação no espírito dos jovens dos “costumes mais puros”, voltados sempre ao melhor governo<sup>6</sup>.

A faceta auto-reprodutiva da modernidade<sup>7</sup> enseja a escolha pelos meios de produção de elementos culturais que dêem voz ao modelo estrutural adotado para a vida em sociedade, tanto no aspecto produtivo, quanto no aspecto normativo. Assim, assemelha-se, na cultura ocidental, o meio de produção com o seu objeto próprio, na produção material e na produção cultural. Não haveria diferenças substanciais entre os diversos modelos de automóveis, assim como não haveria diferenças substanciais entre os diversos filmes da Metro Goldwyn Mayer<sup>8</sup>. As aparentes diferenças entre os diversos modelos e os diversos filmes apenas serviria para alimentar uma ilusão de concorrência e de possibilidade de escolha. No que se refere à arte, tal experiência do “parecido” criaria uma realização irônica da arte total wagneriana, outrora já criticada por Nietzsche<sup>9</sup>. A dimensão estética moderna ganha ares de total e enseja a opção de imposição pelo crivo do normal. Valeria a pergunta; O que mais poderia ser o “paradigma do normal” que não estivesse contido nesta arte que alcança todas as coisas e que cria a própria vida em sociedade?

---

3 Id. Ibid.

4 ADORNO, Op. Cit., p. 125.

5 Id. Ibid., p. 116.

6 ARISTÓTELES, A. **Política**. (Trad.) Nestor Silveira Chaves, p. 100.

7 HABERMAS, J. **O Discurso Filosófico da Modernidade: Doze Lições**, p. 6.

8 ADORNO, Op. Cit., p. 116.

9 NIETZSCHE, F. In: **Humano, Demasiado Humano**.



Os apropriadores da noção de estética e da sua criação mais pragmática enfatizam a função libertadora da estética, numa perspectiva kantiana, até. A dimensão estética do espírito não seria apenas um terceiro elemento da crítica, mas o próprio núcleo impulsionador da liberdade e criador da autonomia, como bem observa H. Marcuse<sup>10</sup>. A importância da dimensão estética também é destacada por Márcio Suzuki, quando comenta as Cartas de Schiller acerca da educação estética do homem:

É portanto apenas à luz dessa investigação sobre o homem como natureza sensível e racional, empenhando-se em unificar obrigação e felicidade, que se pode avistar o verdadeiro edifício que, segundo Schiller, Kant deixara premeditadamente de construir, e que deve abrigar a um só tempo a estética e a filosofia prática.<sup>11</sup>

Schiller ainda declinará: “Falarei de um objeto que está em contato imediato com a melhor parte de nossa felicidade e não muito distante da nobreza moral da natureza humana”<sup>12</sup>.

E o próprio Kant é mais uma vez lembrado por Marcuse, quando este último aponta o famoso parágrafo 59 da Crítica da Razão Prática, identificando o “belo” com o “moral”.<sup>13</sup>

Essa apropriação, entretanto, saber-se-á não criadora, mas dominadora; não realizadora, mas enganadora; não libertadora, mas aprisionadora. Aprisionar o homem aos processos produtivos será a maior função da estética de massas, na indústria cultural. O processo técnico que leva a produção das artes de massa, tende apenas a:

[...] gravar sua omnipresença no coração dos esbulhados que se tornaram candidatos a jobs como a onipotência de seu senhor, eis aí o que constitui o sentido de todos os filmes, não importa o plot escolhido em cada caso pela direção de produção<sup>14</sup>.

10 MARCUSE, H. **Eros e Civilização**, p. 157-158.

11 SCHILLER, F. **A Educação Estética do Homem, em Uma Série de Cartas**, p. 15.

12 SHILLER, Op. Cit., p. 19.

13 MARCUSE, Op. Cit., p. 158.

14 ADORNO, Op. Cit., p. 117.

A planificação técnica presente na arte de massas não é apenas a sua forma, mas a identidade com a própria noção de estética que a indústria cultural planeja e pratica. Elementos recorrentes de natureza artística são usados como meio e determinação dos mais comecinhos sentimentos, desde um refrão invasor de uma música popular até clichês sempre presentes nos mais variados filmes.<sup>15</sup>

Quem teve oportunidade de ler a revista História Viva<sup>16</sup> poderia ficar extasiado com a longa apologia feita ao filme “Tróia”, antes de seu lançamento. Apontava retrato fiel e robusto ao mito que, sob provas arqueológicas, teve aparente espelho na história. Elencava os detalhes acerca dos homens, heróis, semideuses e deuses que protagonizaram a história de Homero, como se pudesse ter existido paralelo entre o mito e a história. Dizia a matéria que a história foi definida por amor, ódio e infâmia, em torno do rapto de Helena. Após o filme ser lançado, entretanto, decepção: mais um produto da indústria cultural de massas. Denunciado pela revista Isto É<sup>17</sup>, o filme não passava de engodo, com heróis gregos e protagonistas reduzidos a *playboys* modernos e insurretos, aparentemente autônomos, que veriam, na promoção pessoal, o único motivo para ir a guerra contra Tróia. Desrespeito absurdo ao mito e ao próprio texto da *Ilíada* de Homero. Tentativa de recriação de arte clássica com intuito mercadológico e ideológico, de conteúdo ralo e de diálogos pobres, quase ridículos. Folhetim eletrônico através do qual: “personagens modelares, definidos nas vicissitudes de uma aventura, insinuam-se padrões socialmente desejáveis de comportamento e de atitude.”<sup>18</sup>

A guisa de mais exemplo, no Brasil efetuaram a mesma manobra com o conto machadiano “A Cartomante”, que fora sancionado como estético, ou artístico, em sua versão eletrônica, apenas pela colagem do nome *Machado de Assis*.<sup>19</sup>

O exemplo é apenas ilustrativo, mas não exaustivo. Mesmo em obras tidas por mais clássicas, como “Spartacus” de Stanley Kulbrick, como “O Grande Ditador” de Charles Chaplin, ou como “Um Bonde Chamado Desejo” de Tennessee Williams, encontra-se presente a idealização do comportamento socialmente aceitável. Ora é importante ser como Spartacus, que busca cristalizar a liberdade de forma absoluta (e todos devem ser como Spartacus), ora se deve reprovar o comportamento adúltero de uma mulher deprimida e histérica que vê no cunhado a figura masculina fugidia, com o qual trai a própria irmã. O próprio Adorno tece comentário sobre Chaplin, assim se expressando:

---

15 Id. *Ibid.*, p. 117-118.

16 HISTÓRIA VIVA. 2004.

17 ISTO É. 2004.

18 SODRÉ, M. *Teoria da Literatura de Massa*, p. 32.

19 Id. *Ibid.*, p. 31.

Os campos de trigo que ondulam ao vento ao final do filme de Chaplin sobre Hitler desmentem o discurso antifascista da liberdade. Eles se assemelham às malenas louras da moça alemã, que a Ufa fotografou em sua vida ao ar livre e ao vento do verão. É justamente porque o mecanismo de dominação social a vê como antítese salutar da sociedade que a natureza se vê integrada à sociedade incurável e, assim, malbaratada.<sup>20</sup>

Entretanto, Adorno não se limita a criticar a arte atual. Avança até mesmo sobre o próprio Homero, como possuidor de elementos de discernimento esclarecedor burguês, uma vez que:

cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, e o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês, cujo conceito tem origem naquela autoafirmação unitária que encontra seu modelo mais antigo no herói errante.<sup>21</sup>

Essa constatação deve-se, ainda, aos intérpretes da antigüidade ligados ao romantismo e à recriação deste elemento burguês na releitura da arte clássica grega.<sup>22</sup>

Analisando o conceito de belo em Homero, a partir da Odisséia, Ernesto Grassi elenca a libertação da incerteza e do temor, amor e gentileza, em contraste com a fúria selvagem dos elementos e da natureza<sup>23</sup>. Vale dizer, então, que a passagem do sofrimento para o deleite, pela qual passa Ulisses e que depois será apropriada pela cultura de massas, como modelo idealizador de comportamento social, dá voz ao que disse Adorno acerca do elemento burguês já presente em Homero.

É claro, porém, que a releitura desses elementos deverá atender a um ciclo que se fecha em torno das necessidades antecipadas<sup>24</sup> e sistemáticas<sup>25</sup> da indústria cultural. Necessidades estas que, atendendo, como já visto, a cooperação essencial que deve haver entre estética e produção, procuram dar corpo a uma falsa identidade entre o universal e o particular.<sup>26</sup>

---

20 ADORNO. Op. Cit. p. 139.

21 Id. Ibid., p. 53.

22 Id. Loc. Cit.

23 GRASSI, E. **Arte como Antiarte: Teoria do Belo no Mundo Antigo**; p. 43-44.

24 ADORNO, Op. Cit. p. 117.

25 Id. Ibid., p. 113.

26 Id. Ibid., p. 113-114.

Com a necessidade de tal identificação, constrói-se uma idéia de homem que chega as raias de negar a sua própria natureza, onde: “cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho”<sup>27</sup>.

Fernando Pessoa, que viveu na Inglaterra e foi contemporâneo de Adorno, assim relatou sua experiência com a modernidade:

[...] Ó rodas, ó engrenagens, eterno! / Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria (...) Fraternidade com todas as dinâmicas! / Promíscua fúria de ser parte-agente / Do rodar férreo e cosmopolita / Dos comboios estrênuos, / Da faina transportadora de cargas dos navios / Do giro lúbrico e lento dos guindastes, / Do tumulto disciplinado das fábricas, / E do quase silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão! (...) Atirem-me para dentro das fornalhas! / Metam-me debaixo dos comboios! / Espanquem-me a bordo de navios! / Masoquismo através de maquinismo! / Sadismo de não sei que moderno e eu e barulho [...]<sup>28</sup>.

Pouco adiante, nesse mesmo poema, Fernando Pessoa compara o trabalhador a um burro que gira incessantemente na nora do quintal de uma casa. Os fatos relatados pela obra cinematográfica seguem e obedecem a este frenesi de sucessos velozes que são desfiladas pelos seus protagonistas.<sup>29</sup> E os desenhos animados dão especial significado ao termo “masoquismo”, utilizado pelo poeta português, pois riem-se dos desgraçados personagens animados, como quem aprende a rir-se de suas próprias desgraças.<sup>30</sup>

O homem produtor-moderno precisa acostumar-se com a subversão da sua natureza contemplativa e potencialmente voltada para o belo como inclinação *a priori* de seu espírito. Agora o “belo” analisado e desfrutado pelo homem é referência da produção e do “normal”. Nenhuma arte é alienígena a este modelo-sistema, denominado por Adorno como “liberalismo avançado”.<sup>31</sup> Acrescenta Adorno que tais criações da referência estética são inflexíveis e estáticas, sem possibilidade de aumento ou transformação<sup>32</sup> e que representam o ideal de

---

27 Ibid., p. 119.

28 PESSOA, Fernando. O Guardador de Rebanhos e Outros Poemas. São Paulo, Círculo do Livro Ed. pp137, 138 e 141, do poema “Ode Triunfal”.

29 ADORNO, *op. cit.*, p. 119.

30 ADORNO, *op. cit.*, p. 130.

31 Ibid., p. 126.

32 *Loc. cit.*

sucesso e de competência<sup>33</sup> no homem que reproduz a mecanização dos processos de trabalho da fábrica e do escritório até mesmo durante o ócio<sup>34</sup>. Cria-se, assim, o dever político dos dominantes em estabelecer a identidade entre cultura e entretenimento<sup>35</sup>. Por outro lado, uma arte verdadeiramente autêntica que visasse dar voz ao poder educativo, contido na educação proposta por Schiller, somente seria motivo de escárnio e preconceito, como salientado em Toqueville<sup>36</sup>. É emblemático o incêndio que destruiu o *Globe Theater* de Shakespeare no período elisabetano<sup>37</sup>, que parece ter posto fim definitivo entre a compatibilidade da verdadeira arte e o paradigma da competência e do sucesso modernos.

A arte para as massas está reduzida à técnica. Mas não só às técnicas de filmagem e locação, mas também de roteiro e encenação. Adorno aponta que em qualquer nível e especialidade de *plot* – formato, enredo – lá haverá respeito ao elemento planificador da cultura de massas. Para a arte de massas a forma é importante. Os seus manipuladores são formalistas deformados, que não sabem o significado dos símbolos que criam, pois se a “arte é antes de tudo criadora de símbolos”<sup>38</sup> (epíteto inquestionado dos simbolistas e formalistas), a arte de massas é ignorante quanto aos significados dos seus contextos, já que a identidade entre o universal e o particular é artificial e falsa.

A única função aparente da arte de massas é o poder fechado num ciclo de auto reprodução, tipicamente moderno. No Brasil tem-se copioso exemplo da utilização desse mecanismo, na Rede Globo de Televisão. O fundador da organização empresarial de comunicação mais famosa do país e da América Latina, Roberto Marinho, não se constrangeu em admitir e dizer “sim, eu uso esse poder”<sup>39</sup> em entrevista ao jornal norte-americano “Times”.

A reprodução desse poder é importante para a manutenção do domínio sobre a sociedade. Ele cria um paradigma de comportamento e uma referência de normalidade. Surge através dele uma tese quanto à própria norma – criando a própria vida em sociedade ele é o verdadeiro bio-poder.<sup>40</sup>

---

33 Ibid., p. 124.

34 Ibid., p. 128.

35 Ibid., p. 134.

36 Ver nota 3.

37 BLOOM, H. (Org.) **Contos e Poemas para Crianças Extremamente Inteligentes de Todas as Idades**, p. 35-36.

38 TOLEDO, D. de O. (Org.) **Teoria da Literatura. Formalistas Russos**, p. 40.

39 HERZ, D. **A História Secreta da Rede Globo**, p. 25.

40 NEGRI, A.; HARDT, M. **Império**. 2004.

### 3 PARADIGMA NORMATIVO ATRAVÉS DA CULTURA DE MASSAS

Esta normatização refere-se à transformação das condutas evidenciadas pela indústria cultural, em referência do “normal” e do que deve ser seguido pelo homem comum.

Através da totalização da arte de massa, apresentar-se como alternativa ao estilo é contradizer o próprio absoluto, e, por conseqüência, negar as formas transmitidas pela sociedade.<sup>41</sup> Não se submeter faz referência imediata à subsunção que orienta a analítica jurídica. O rebelde que nega o sistema elaborado pela indústria cultural transforma-se em *outsider*<sup>42</sup>, e objeto de interesse do direito e da psicologia.

O conceito de normal ganha contornos jurídicos e psicológicos e subsume toda a sociedade aos seus parâmetros. Não raro, tais ideais de comportamento surgem a partir da releitura de certos conceitos jurídicos – especialmente de origem *jus-naturalista*. Quaisquer destes filmes de guerra e combate propagandeados pela indústria cinematográfica erigem, em prol dos protagonistas, o direito de intervenção e de submeter os inimigos às normas, em face de injusta agressão, assim definida como aquela que nega os valores básicos da cultura ocidental (tais como direitos humanos, democracia, liberdade, etc.)

O que é curioso em Adorno, entretanto, é perceber que esses *outsiders* poderiam ser definidos como aqueles homens que negam a racionalidade técnica e operativa criadora e sustentadora do poder político. Ele define o uso da razão como uma catástrofe<sup>43</sup> e uma calamidade triunfal<sup>44</sup>, e ela, por possuir tais adjetivos, poderia incentivar o homem esclarecido a negá-la.

Não é qualquer negativa em face desta ordem racional que faz do homem um estrangeiro<sup>45</sup>. O marginal está subsumido aos paradigmas impostos mais do que o artista autônomo. Mas não há como se determinar de forma completamente autônoma dentro de um sistema tão polivalente, que inclui rádio, televisão, jornais, cinema, música, literatura e que trata de todos os costumes como repetições necessárias.

Jürgen Habermas aproxima a proposta de Adorno a um niilismo nietzscheano, quando eleva a crítica da razão em tal proposta a um limite pessimista e desconstrutivo<sup>46</sup>. O mais atual frankfurteano diz mesmo que é arriscada tal proposta, e sobre o fundamento dessa crítica desenvolve a sua teoria da razão discursiva, que já mereceu atenções mais dedicadas e competentes na filosofia estudada na Universidade Estadual de Londrina.<sup>47</sup>

41 ADORNO. Op. Cit., p. 122-123.

42 Id. Ibid., p. 126.

43 ADORNO. Op. Cit., p. 19.

44 Ver nota 27.

45 HABERMAS. Op. Cit., p. 159.

46 DURÃO, A. B.; HANSEN, G. (Tese de doutoramento); SCHIAVON, G. H. B. (Pós-Graduação).

47 Ver nota 3.



É claro, também, que a crítica de Habermas a Adorno atinge o conceito de esclarecimento trabalhado por este último, levantando hipótese, nesta crítica acerca da necessária auto-certificação que a modernidade possui como elemento essencial. Tal assertiva de Habermas encontra respaldo na opção que Adorno adota para a sua vida, quando se retira do domínio da Razão Operativa para estudar, de forma misantropa até, somente música.

Não se ousa considerar a obra de um pessimista e a obra de outro utópica. Sob a luz dos fatos, atualmente, é de se considerar um sério problema a se resolver quanto à origem e quanto ao acesso ao poder. O direito como ciência normativa vê-se submetido a estudos de leis, normas e comportamentos gerados através da indústria cultural, que filtra, por meios racionais meramente operativos, quais os deveres e direitos os cidadãos deverão seguir e exigir. Retiram ou implementam legitimidade, antes mesmo que o comportamento ou a norma estabeleçam-se. Não é democrática, e despreza o discurso. Suplanta a vontade no sentido daquilo que tem de ser útil para o meio de produção. Lobotomiza os homens desde a mais ínfima idade, jogando-os na vala comum da mão de obra a ser explorada como reserva de mercado. É aparato de poder que não encontra controle efetivo. E que não se verá obrigada a tais controles, dado o ciclo vicioso de perpetuação das fontes normativas que gerou e explora.

#### 4 CONCLUSÃO

A cultura gerada pela arte de massas e pela indústria cultural é propícia à perpetuação de poder totalitário e não democrático. É criação antagônica e contrária à natureza humana, devendo ser vista como fundamento meramente operativo da razão.

Aborda os problemas humanos de maneira superficial e circunstancial, e negligencia os fundamentos mais clássicos da arte ocidental. Ironiza com os elementos conceituais simplificando-os e banalizando-os, quando não, deturpando-os. A indústria cultural escarnece da história, levando comportamentos modernos, artificial e maldosamente criados, aos mais vastos domínios do passado. Aquiles é relido como um arrogante e plenipotente grego, que nunca existiu na história grega real, a não ser na mitologia (como deus, ou herói). Jesus de Nazaré é fatiado vivo por romanos escarnecedores e cruéis, em um ritual incomum para a época e sem relato na história. Muçulmanos são satanizados e comparados ao próprio mal (Salman Ruschdie, escrevera “Versos Satânicos”!!., em 1990). E alquimistas, magos, amazonas, elfos, trolls ganham o imaginário popular nos textos e nas telas como referência pedagógica e brilhantes exemplos de vida, tanto positivos quanto negativos.



A indústria cultural reduz todas as artes ao “moderno”, fechando um sistema auto-reprodutivo de mesmices bárbaras, como paradigma de conduta corriqueira e socialmente aceita. Colhem-se frutos, aqui e acolá de sua arrogância. Crimes canhestros, comportamentos limítrofes e psicopatias de ocasião são, entretanto, um resíduo aceitável da atividade industrial de cultura. Homens são, portanto, agora reduzidos a escravos felizes<sup>48</sup>, ou lixo.<sup>49</sup>

A época dominada pela indústria cultural é excessivamente energizada, gerando caos da mais comezinha compreensão, problema geo-político retratado por Ignácio Ramonet: “A velocidade deu um impulso espetacular à maioria das atividades humanas e, de forma singular, às atividades associadas aos transportes e à comunicação.”<sup>50</sup>

A hiperatividade dos meios de comunicação em massa não dá ensejo a discussões acerca da legitimidade das normas que ela estabelece e torna a normatividade, um sistema aberto e de heteronomia impossível de ser aquilatada, representando verdadeira barreira à busca da igualdade social.

---

48 BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS J. **Textos Escolhidos** – Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, p. 166-167.

49 *Outsiders*.

50 RAMONET, I. **Geopolítica do Caos**. Rio de Janeiro: Vozes, p. 47.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos, com M. Horkheimer. (Trad.) Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.
- ARENDT, H. **Poder e Violência**. Muchen, Piper & Co. Verlag, 1970.
- ARISTÓTELES, A **Política**. (Trad.) Nestor Silveira Chaves, Rio de Janeiro: Ediouro Tecnoprint..
- BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS J. **Textos Escolhidos** – Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril.
- BLOOM, H. (Org.) **Contos e Poemas para Crianças Extremamente Inteligentes de Todas as Idades** – Primavera. Rio de Janeiro: Objetiva.
- GRASSI, E. **Arte como Antiarte**: Teoria do Belo no Mundo Antigo. (Trad.) de Antonietta Scarabelo. (Rerv.) Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades. 1975.
- HABERMAS, J. **Direito e Democracia: entre facticidade e validade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- HABERMAS, J. **O Discurso Filosófico da Modernidade**: Doze Lições. (Trad.) Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes. 2000.
- HERZ, D. **A História Secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Airton Ortiz. 1987.
- MARCUSE, H. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos. 1999.
- NEGRI, A.; HARDT, M. I. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
- PESSOA, F. **O Guardador de Rebanhos e Outros Poemas**. São Paulo: Círculo do Livro.
- RAMONET, I. **Geopolítica do Caos**. Rio de Janeiro: Vozes. 1997.
- SCHILLER, F. **A Educação Estética do Homem, em Uma Série de Cartas**. (Trad.) Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminurar. 2002,
- SODRÉ, M. **Teoria da Literatura de Massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1978.
- TOLEDO, D. de O. (Org.). **Teoria da Literatura**. Formalistas Russos. (Trad.) Ana Mariza Ribeiro Filipouski; Maria Aparecida Pereira; Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. 1973.